Anais da V Semana Nacional de Museus na Unifal-MG

de 03 a 05 de junho de 2013

Logomarca oficial do ICOM para o Dia Internacional dos Museus 2013

Museus e Patrimônio (memória + criatividade) = mudança social

ISSN 2236-2088

Logomarca do ICOM para o Dia Internacional dos Museus 2013.

V Semana Nacional de Museus na Unifal-MG
XI Semana Nacional de Museus

Museus e Patrimônio (Memória + Criatividade) = Mudança Social

De 03 a 05 de junho de 2013

REALIZAÇÃO

Museu da Memória e Patrimônio
da Universidade Federal de Alfenas

PROMOÇÃO

Unifal MG
Universidade Federal de Alfenas

Pró-Reitoria de Extensão

APOIO

FAPEMIG

FACEPE
Fundação de Apoio à Universidade Federal de Alfenas

ICOM
INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS
CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES
CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS

ibram
instituto brasileiro de museus

Logomarca do ICOM para o Dia Internacional dos Museus 2013.

V Semana Nacional de Museus na Unifal-MG
XI Semana Nacional de Museus

Museus e Patrimônio (Memória + Criatividade) = Mudança Social

De 03 a 05 de junho de 2013

ORGANIZAÇÃO

Coordenação:

Claudio Umpierre Carlan

Luciana Menezes de Carvalho

Comissão Avaliadora dos anais da V Semana Nacional de Museus na UNIFAL-MG:

Cláudio Umpierre Carlan

Eurípedes Gomes da Cruz Júnior

Equipe:

Agueda Bueno Almeida Novais

Ana Paula Passos

Bríssia Marques Gomes

Camila dos Reis Silva

Eloíse Iara Braghini David

Evandro Cassimiro de Moraes

Gilmara Aparecida de Carvalho

Jemima Rodrigues Costa

Lárame Silva Carvalho

Lucimar Aparecida da Costa Benini

MarlyTeodora Nogueira

Rosalia Menezes de Carvalho

Local (do evento):

Universidade Federal de Alfenas, Auditório Leão de Faria - Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700. Centro, Alfenas, MG, Brasil.

Logomarca do ICOM para o Dia Internacional dos Museus 2013.

V Semana Nacional de Museus na Unifal-MG
XI Semana Nacional de Museus

Museus e Patrimônio (Memória + Criatividade) = Mudança Social

De 03 a 05 de junho de 2013

APRESENTAÇÃO

A Semana Nacional de Museus é uma das ações da Política Nacional de Museus do IBRAM, construída e proposta de forma articulada, que tem como característica o trabalho integrado e democrático entre as instituições museológicas brasileiras (IBRAM, 2009).

A escolha do tema da Semana Nacional de Museus é feita pelo Conselho Internacional de Museus - ICOM, para que as instituições museológicas possam utilizá-lo com o objetivo de valorizar sua posição perante a sociedade. Este ano, o tema instiga-nos a debater a relação entre memória e criatividade, no âmbito dos museus, visando uma mudança no e do social. Segundo o ICOM, conciliar a tradicional missão dos museus de conservar com a criatividade necessária para sua própria inovação e desenvolvimento cultural das sociedades é um desafio que os museus devem empreender, "com a firme convicção de que sua presença e suas ações podem transformar a sociedade de maneira construtiva" (ICOM, 2013). Ainda afirmam que o tema, na forma de uma equação, reúne de maneira dinâmica os diferentes conceitos que são parte da realidade dos museus de hoje.

Seguindo este desafio, O Museu da Memória e Patrimônio organiza a **V Semana Nacional de Museus na UNIFAL-MG** / "***Museus e Patrimônio (memória + criatividade) = mudança social***", entre os dias 03 e 05 de junho de 2013. Este ano, como nas edições anteriores, abrimos espaços para apresentação de Comunicações, com o envio prévio de Documentos de Trabalho. Os documentos de trabalho são publicados nos Anais da Semana, que possuem ISSN desde 2011. Este volume conta com trabalhos enviados e dos nossos convidados para as palestras.

Elaborado por Luciana Menezes de Carvalho.
Museu da Memória e Patrimônio da Universidade Federal de Alfenas.

Logomarca do ICOM para o Dia Internacional dos Museus 2013.

V Semana Nacional de Museus na Unifal-MG
XI Semana Nacional de Museus

Museus e Patrimônio (Memória + Criatividade) = Mudança Social

De 03 a 05 de junho de 2013

PROGRAMAÇÃO

03 de junho

18h - Credenciamento

19h - Solenidade de Abertura

Composição de Mesa – Abertura pelo Reitor

19h40min - Apresentação Musical

"*Bodas de Sol*" (Reflexão sobre os 50 anos do represamento de Furnas) - Graduando Leandro de Souza (UNFAL-MG)

20h - Conferência de Abertura

"*A cidade e os Usos do Passado: rememoração, criatividade e percepção social*" - Prof. Dr. Julio Cesar Mendonça Gralha (Universidade Federal Fluminense - Polo Universitário de Campo dos Goytacazes, RJ)

04 de junho

09h - Palestra

"*O papel formativo-educativo do museu e do Patrimônio como fator de consciência e mudança social*" - Prof. Dr. Luiz Carlos Borges (PPG-PMUS / Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST-RJ)

10h40min - Palestra

"*Relendo o passado: Os museus coloniais ontem e hoje. Dos ideários do passado às políticas do futuro*" - Dra. Rita Juliana Soares Poloni (Unicamp)

12h - Almoço

14h - Palestra

"*Museus e Criatividade: representações arqueológicas na cidade de Belém*" - Prof. Doutorando Diogo Jorge de Melo (Universidade Federal do Pará)

05 de junho

09h - Palestra

"*Da documentação à pesquisa: ações do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore*" - Prof. Msc. Iuri Rocio Franco Rizzi (Universidade Federal do Alagoas)

10h40min - Apresentação de Trabalho

" *Três Museus, uma mesma Premissa: o planejamento museológico como trabalho coletivo e de mudança social*" - Dra. Camila Azevedo de Moraes Wichers, Zanettini Arqueologia

11h30min - Almoço

13h30min - Oficina de conservação de acervos bibliográficos - Prof. Msc. Iuri Rocio Franco Rizzi (Universidade Federal do Alagoas)

(A oficina acontece no Museu da Memória e Patrimônio – Prédio A)

Logomarca do ICOM para o Dia Internacional dos Museus 2013.

V Semana Nacional de Museus na Unifal-MG
XI Semana Nacional de Museus

Museus e Patrimônio (Memória + Criatividade) = Mudança Social

De 03 a 05 de junho de 2013

SUMÁRIO

	P.
Camila Azevedo de Moraes Wichers – *Três Museus, uma mesma Premissa: o Planejamento Museológico como Trabalho Coletivo e de Mudança Social*	1
Bruno Brulon – *O Ecomuseu e seu Público: A Experiência do Visitante, entre Objetividade e Subjetividade*	15
Rita Juliana Soares Poloni – *Relendo o Passado: Os Museus Coloniais Ontem e Hoje. Dos Ideários do Passado às Políticas do Futuro*	29
Diogo Jorge de Melo – *Museus e Criatividade: Representações Arqueológicas na Cidade de Belém*	38
Luiz Carlos Borges – *Museu – Nos entrecampos e descaminhos de um intelectual coletivo*	47
Iuri Rocio Franco Rizzi – *Da Documentação à Pesquisa: Ações do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore*	64

ISSN 2236-2088

TRÊS MUSEUS, UMA MESMA PREMISSA: O PLANEJAMENTO MUSEOLÓGICO COMO TRABALHO COLETIVO E DE MUDANÇA SOCIAL

Dra. Camila Azevedo de Moraes Wichers[1]

Resumo

Nesse texto apresentamos o planejamento museológico como processo capaz de provocar mudanças sociais nas comunidades a partir de um trabalho coletivo. Nesse sentido, as memórias e as criatividades dos sujeitos envolvidos são compreendidas como essenciais no processo de planejamento museológico. Apresentamos três museus onde foram desenvolvidos processos participativos de reflexão institucional: o Museu de Arqueologia e Paleontologia de Araraquara – MAPA, o Museu Histórico e Arqueológico de Lins – MHALins e o Museu do Alto Sertão da Bahia – MASB. Mais que um produto final, priorizamos o processo coletivo, compreendido aqui como intervenção social.

Palavras-chave: Plano Museológico. Patrimônio Cultural. Participação. Mudança Social.

Abstract

In this text we present the planning museum as a process capable of causing social change in the communities from collective work. In this sense, the memories and the creativity of agents involved are understood as essential in the museum planning process. We present three museums which were developed participative processes of institutional reflection: the “Museu de Arqueologia e Paleontologia de Araraquara – MAPA”, the “Museu Histórico e Arqueológico de Lins – MHALins” and the “Museu do Alto Sertão da Bahia – MASB”. More than a final product, we prioritize the collective process, understood here as social intervention.

Keywords: Museological Plan. Cultural Heritage. Participation. Social Change.

[1] Zanettini Arqueologia.

ISSN 2236-2088

Introdução

No contexto brasileiro contemporâneo vivenciamos transformações de monta no cenário museal. Nesse quadro, a criação e o fortalecimento de uma política museológica tem sido um vetor importante, destacando-se a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, o Estatuto de Museus. Um ponto de particular importância do Estatuto se refere especificamente ao Plano Museológico, a saber:

> Art. 44. É dever dos museus elaborar e implementar o Plano Museológico.
> Art. 45. O Plano Museológico é compreendido como ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, bem como fundamenta a criação ou a fusão de museus, constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na sociedade (BRASIL, 2009).

Dessa forma, o processo de planejamento de uma instituição museológica, que segundo a legislação vigente no país adota a denominação de Plano Museológico, é colocado como fundamental para o aprimoramento da atuação dos museus na sociedade. Como o próprio Estatuto aponta, a elaboração do Plano Museológico deve ser realizada, "prioritariamente, de forma participativa" (BRASIL, 2009). Nesse sentido, cabe-nos questionarmos como as assertivas colocadas pelo Estatuto de Museus têm sido colocadas em prática pelas instituições museológicas brasileiras. Esse texto buscar apresentar um contributo a essa discussão, trazendo como premissa que o cumprimento da legislação, ainda que resulte em um documento final, deve priorizar o processo coletivo, compreendido aqui como intervenção social.

1. O processo museológico como intervenção social

Desde a segunda metade do século passado, a Museologia vem passando por mudanças significativas: a abertura do Museu à sociedade, a descentralização das ações museológicas, o alargamento da noção de patrimônio e sua utilização como fator de desenvolvimento integrado, entre outras. Museus comunitários, Ecomuseus, Museus de Território, enfim, espaços diversificados passam a ser cenários do fato museológico num esforço constante de democratização não apenas do acesso, mas também da seleção e produção do patrimônio cultural. Designações como Museologia Social ou Nova Museologia passaram a figurar cada vez mais na produção do campo museológico. O que nos parece importante ressaltar é a historicidade desses fenômenos em um movimento constante de

ISSN 2236-2088

renovação da Museologia (DUARTE CÂNDIDO, 2000), entendida como área de conhecimento em construção, fruto de contextos econômicos, sociais e culturais específicos.

Nesse sentido, vimos adotando a designação terminológica da Sociomuseologia, a qual procura sintetizar o esforço de adequação das instituições museológicas à sociedade contemporânea (MOUTINHO, 1993). O papel de destaque dado ao caráter interdisciplinar do trabalho museológico, a partir da Sociomuseologia, favorece a relação com outras áreas do saber, tão cara aos estudos de caso aqui apresentados. Ademais, a opção pelo referencial da Sociomuseologia está articulada ao interesse em compreender o cenário contemporâneo, onde uma Museologia voltada ao desenvolvimento integrado das comunidades assume-se como ato seletivo, político e, necessariamente, coletivo.

Para alcançarmos o equilíbrio entre salvaguarda e comunicação, no âmbito da cadeia operatória museológica, é necessário estabelecermos, com clareza, as ações a serem deflagradas no âmbito de um planejamento (BRUNO, 2004). Assim, para que o museu desempenhe sua função social, dentro de uma proposta museológica que se compreende como prática educativa libertadora torna-se imperativa a definição de metas, ações e formas de sustentabilidade institucional. Para tanto, a construção de um Plano Museológico, mais do que o cumprimento de exigência legal, é aqui entendida como ferramenta fundamental de planejamento estratégico. Ademais, é também um documento museológico por constituir um marco na trajetória da instituição (TRINDADE, 2010).

Claro está que todo processo museológico tem uma amplitude social, contudo, nos trabalhos aqui apresentados salienta-se o potencial do planejamento museológico como processo de intervenção que pode colaborar, efetivamente, para a mudança social ao proporcionar uma auto-reflexão institucional e a criação de um espaço de diálogo e escuta com o “público” do museu. Processo no qual as memórias e criatividades dos sujeitos devem ser consideradas como matérias primas primordiais.

2. Estratégias metodológicas: a participação como premissa.

A construção colaborativa do Plano Museológico é entendida como processo de formação dos sujeitos envolvidos, uma vez que

> o planejamento museológico não é apenas uma técnica com o objetivo de melhorar a ação dos museus. É, sobretudo, crescimento humano. É um processo educativo de ação e reflexão, que deve ser alcançado com a participação, tanto na fase de estruturação como de reestruturação da instituição (SANTOS, 2007, p.14).

ISSN 2236-2088

Para Maria Célia Santos, a educação apresenta-se como um processo, ou seja, uma reflexão constante, pensamento crítico, criativo e ação transformadora do sujeito e do mundo, atividade social e cultural, assertiva com a qual concordamos (SANTOS, 2007).

O processo de musealização que envolve participação nem sempre é um campo pacífico, pois têm que lidar com intenções, tensões, interesses e objetivos diversos. Se por um lado o trabalho participativo mostra e acentua essas dificuldades, é dele que vem o potencial de trabalhar com a noção de pessoas-recurso (VARINE, 2012), pessoas que se encontram em qualquer comunidade, cujos conhecimentos, saberes, memórias, criatividades e relações são colocados ao serviço do trabalho social. As centenas de pessoas-recurso envolvidas ao longo da elaboração dos planejamentos a seguir delineados são as verdadeiras responsáveis pela existência desses processos. Dessa forma, nossa inserção se deu enquanto mediadores[2], procurando construir um documento coletivo, onde prevaleçam os anseios e demandas dos agentes locais. Assim, o Plano Museológico surge como uma etapa, a ser retroalimentada permanentemente pelas comunidades envolvidas.

Os planejamentos em pauta foram desenvolvidos em consonância com a bibliografia sobre o tema, destacando-se: a obra “Criterios para la elaboración del Plan Museológico” do Ministério da Cultura da Espanha (2006); o “Caderno 02 – Planejamento Museológico”, da Superintendência de Museus de Minas Gerais (TRINDADE, 2010); o Plano Diretor da EDUSP/ VITAE (DAVIES, 2001), entre outros. De relevada importância foi a tese de Duarte Cândido (2011), em especial a matriz indicada para o diagnóstico museológico, planejamento e gestão de museus, onde a autora indica que o programa de pesquisa deve anteceder aos demais, sendo que o programa institucional e o programa de avaliação devem atuar em circularidade. A autora segue as reflexões já pontuadas por Bruno (2004), buscando o necessário equilíbrio entre salvaguarda e comunicação.

Os itens a seguir foram abordados no ordenamento das discussões e na configuração da estrutura dos documentos produzidos, a saber: 1) Onde estamos? (Diagnóstico); 2) Que museu queremos? - Conceito gerador museológico e Missão Institucional; 3) Objetivos e metas estratégicas do museu; 4) Visão de Futuro; 5) Programa Institucional; 6) Programa de Pesquisa; 7) Programa de Acervos e Coleções; 8) Programa de Financiamento e Fomento; 9) Programa de Recursos Humanos; 10) Programa

[2] A elaboração do plano do MAPA tem sido realizada com o Grupo de Estudos Arqueológicos – GEA, coordenado pelo arqueólogo Robson Rodrigues, e com a diretora de museus de Araraquara, Vírginea De Gobbi. No planejamento do MHALins fui convidada pelas pesquisadoras Louise Prado Alfonso e Márcia Lika Hattori, que desenvolviam o projeto do museu há alguns anos e atuaram comigo no desenvolvimento do plano museológico. Na elaboração do plano do MASB contei com a interlocução e consultoria de Manuelina M. Duarte Cândido.

ISSN 2236-2088

Arquitetônico-Urbanístico; 11) Programa de Salvaguarda (Documentação, Conservação e Segurança); 12) Programa de Comunicação (Exposições, Ação Educativa, Difusão Cultural e Marketing); 13) Programa de Avaliação.

Apresentamos, a seguir, os processos de planejamento desenvolvidos, sendo que no Museu de Arqueologia e Paleontologia de Araraquara - MAPA, a redação do Plano Museológico encontra-se em processo de finalização, enquanto nos demais museus – Museu Histórico e Arqueológico de Lins – MHALins e Museu do Alto Sertão da Bahia - MASB, os documentos já foram redigidos.

3. Museu de Arqueologia e Paleontologia de Araraquara - MAPA

> A lógica do projecto do Museu de Mação foi a criação de uma dinâmica de construção de conhecimento difusa, catalisada pelo património arqueológico. Neste quadro, as necessidades de conservação e de investigação surgiram como instrumentos para uma apropriação social de qualidade do património arqueológico, que em última análise era, e é, considerada por sua vez como um instrumento de cidadania. Assumida esta orientação, a questão seguinte foi a de definir qual o melhor plano museológico para servir esse objectiva social e cultural mais vasto (OOSTERBEEK, 2008 *Apud* PEREIRA, 2009, grifo nosso).

Essa configuração do Museu de Mação, em Portugal, com sua atenção voltada à apropriação social do patrimônio, nos desafia. Por outro lado, coloca o plano museológico como ferramenta estratégica, como caminho. Aqui, do outro lado do Atlântico, o desafio não é tão diferente. Da mesma forma, a compreensão do planejamento como eixo fundamental para a apropriação e uso social do patrimônio cultural tem sido fundamental no desenvolvimento do museu que passamos a apresentar.

O MAPA é fruto de um processo iniciado em 1999, no que concerne a institucionalização das pesquisas arqueológicas no município de Araraquara, envolvendo o estabelecimento de políticas públicas, pesquisas arqueológicas, espaços de formação e socialização dos resultados. Em 2001, deu-se início à emissão de apoios institucionais para projetos de Arqueologia desenvolvidos na região, no âmbito do licenciamento de empreendimentos, a partir do Museu Histórico e Pedagógico Voluntários da Pátria[3]. Com o passar dos anos, Araraquara passou a ocupar, cada vez mais, um papel de destaque na emissão de endossos para pesquisas no território paulista.

Com a aprovação de um projeto pelo governo federal e efetivação do repasse de recursos para a prefeitura, foram estruturados dois espaços físicos para a musealização do

[3] Atualmente, com a criação do MAPA o acervo arqueológico foi transferido para o mesmo, que atualmente é responsável pela emissão dos endossos.

ISSN 2236-2088

patrimônio arqueológico no município. O primeiro espaço consiste no próprio MAPA, cuja sede foi inaugurada em 2008 e reinaugurada em 2010. O segundo espaço é o Centro de Conservação e Recuperação de Acervos Diversos (CECRAD). Este espaço foi idealizado para o desenvolvimento de ações de conservação e preservação de acervos patrimoniais, não se restringindo, portanto, aos acervos arqueológicos e paleontológicos diretamente associados ao MAPA. Além disso, nas dependências do CECRAD, funciona o Grupo de Estudos Arqueológicos (GEA), vinculado ao Centro de Estudos Indígenas Miguel Angel Menéndez (CEIMAM- UNESP), cujas atividades envolvem a discussão de textos, a curadoria de acervos, a elaboração e o desenvolvimento de ações educativas. Na prática, os espaços do MAPA e do CECRAD funcionam de forma integrada, tendo características físicas distintas, por isso, complementares.

Ao iniciarmos as discussões com o grupo de trabalho[4], identificamos que embora importantes espaços físicos tenham sido conquistados, o MAPA carecia ainda de uma estrutura organizacional definida e de um planejamento museológico.

A partir de fevereiro de 2010, passamos a desenvolver oficinas com o grupo de trabalho visando, inicialmente, a realização de um Diagnóstico das Coleções Arqueológicas[5] sob a guarda do MAPA, bem como a implantação de uma cadeia operatória adequada.

Com o transcorrer das atividades, a partir das discussões com o grupo de trabalho e do avanço do mencionado diagnóstico, foi se delineando a necessidade de construção de um Plano Museológico, envolvendo a definição, o ordenamento e a priorização de cada uma das áreas da instituição. Esse processo tem sido desenvolvido em caráter voluntário, contando com o apoio da Zanettini Arqueologia e operacionalização da Fundação Araporã, que faz a gestão do MAPA[6]. O grupo optou pela construção do discurso expositivo de longa duração da instituição como etapa do processo de concepção do referido plano. Assim, em novembro de 2011, foi inaugurada a exposição “MAPA: Múltiplos Olhares”, síntese do caminho percorrido e marco do processo de reflexão institucional. No mês de inauguração da exposição foi decretada, finalmente, pela prefeitura, a lei de criação do museu, fruto da

[4] O grupo de trabalho foi formado por membros do GEA e funcionários que atuam nas ações desenvolvidas pelo museu. Apenas a Gerente de Museus do município de Araraquara e quatro funcionários, deslocados de outros setores da prefeitura, estão inseridos formalmente no MAPA.
[5] Como resultado desse trabalho levantamos que o acervo atual do MAPA é formado por 83 coleções, 79 delas advindas de 20 projetos de pesquisa (02 acadêmicos e 18 de Arqueologia preventiva) e 04 coleções associadas aos conjuntos de peças doadas, totalizando 36271 peças.
[6] Embora seja de tutela municipal, esse museu é gerido pela Fundação Araporã, que controla a emissão de endossos – um dos principais vetores de sustentabilidade financeira do museu, por meio de um termo de cooperação com a prefeitura.

ISSN 2236-2088

pressão social exercida pelo processo de planejamento que se fez público, sobretudo, a partir da exposição. Durante as oficinas realizadas foi delineada a Missão Institucional:

> Realizar pesquisas de excelência nas áreas da Arqueologia, Paleontologia e Museologia, constituindo-se em um polo dinâmico de construção do conhecimento, formação e uso sustentável do patrimônio cultural, colaborando de forma significativa para o desenvolvimento local e regional. (MORAES WICHERS, 2011, p.320).

Na missão delineada, as pesquisas e os processos de formação profissional foram destacados, mas sem prejuízo da função social do museu. Identificamos que, se por um lado o MAPA tem uma ênfase na pesquisa e na relação com a universidade, visto que se trata de um grupo de trabalho acadêmico, por outro lado, o afastamento de outros segmentos sociais tem comprometido o uso desse patrimônio por outras parcelas da sociedade, enfraquecendo inclusive a visibilidade da instituição. Dessa forma, as oficinas com o grupo de trabalho têm estimulado reflexões e ações efetivas visando uma maior integração do MAPA à sociedade.

O diagnóstico das coleções arqueológicas, que identificou que 37 municípios do interior paulista estão representados no MAPA, foi especialmente relevante para a definição do território de atuação do museu. Assim, temos três níveis de atuação: em primeiro lugar, o município de Araraquara, lócus onde as ações de pesquisa, salvaguarda e comunicação têm como objetivo a mudança social e o desenvolvimento sustentável; em segundo lugar, temos a região onde se insere o município, os “Campos de Araraquara”, área geograficamente delimitada pelos rios Tietê, Mogi-Guaçu, Grande e Paraná; em terceiro lugar, o interior paulista. Esse marco territorial faz com que os acervos arqueológicos e paleontológicos do interior paulista possam ser pesquisados e salvaguardados no MAPA, mas que as ações de comunicação sejam realizadas, sobretudo, localmente e regionalmente.

O grupo definiu que o MAPA deve estabelecer linhas de pesquisa condizentes com seu território de intervenção, cujas coleções e narrativas sejam relevantes para seu entorno sociocultural. As oficinas realizadas, o diagnóstico de coleções e a construção coletiva da exposição foram fundamentais para o entendimento da importância do Plano Museológico como ferramenta estratégica, trazendo mudanças efetivas na atuação social do museu.

4. Museu Histórico e Arqueológico de Lins - MHALins

> [...] são raros os exemplos brasileiros que adotaram essa perspectiva participativa, estimuladora de diálogos e narrativas desde a sua concepção até sua implantação e gestão, em especial em museus vinculados à

ISSN 2236-2088

> Arqueologia. A experiência tem propiciado reflexões sobre identidades, território, o respeito à diferença e a inserção de diferentes grupos na "história" do território, a partir de seus bens patrimoniais e narrativas (ALFONSO & HATTORI, 2012).

Embora o MHALins tenha sido criado formalmente apenas em 2012, é fruto de ações contínuas realizadas ao longo dos últimos cinco anos. Tais ações têm sido desenvolvidas a partir das referências patrimoniais de diferentes segmentos sociais, as quais evidenciaram o potencial da cidade de Lins e região no que concerne ao cenário patrimonial do estado de São Paulo (ALFONSO & HATTORI, 2012).

O plano museológico foi construído a partir de fevereiro de 2012, por meio da realização de oficinas, encontros, reuniões e debates, compreendendo-os como espaços de diálogo com diferentes segmentos sociais (escolas, comunidade indígena, comunidade japonesa, comunidade grega, moradores da Rua Ceará[7], equipe da SEDESU[8], entre outros). Esse trabalho foi financiado pela Prefeitura Municipal de Lins, tendo sido realizado pela Fundação Araporã, contando com o apoio da Zanettini Arqueologia.

Foram efetuadas três etapas de campo[9] devotadas à realização de oficinas com o Grupo de Trabalho e com professores da região. Com as comunidades japonesa, indígena (Aldeia de Icatu) e moradores da Rua Ceará foram realizadas reuniões pautadas nas demandas de cada grupo, efetuadas também no escopo do projeto educativo desenvolvido por Hattori & Alfonso (2012). Vale destacar que representantes da comunidade japonesa e da Rua Ceará também fazem parte do GT.

O acervo institucional do museu é formado, atualmente, por duas coleções: a Coleção Kiju Sakai e a Coleção da ABCEL, a primeira relacionada às pesquisas arqueológicas de Kiju Sakai na região e em outros pontos do Estado de São Paulo e a segunda uma coleção etnográfica doada pela comunidade japonesa. O acervo operacional, por sua vez, consiste nas paisagens, memórias e referências culturais das comunidades do território de intervenção do museu – o município de Lins e, em um olhar mais ampliado, o noroeste do Estado de São Paulo. Destarte, o grupo elaborou a seguinte Missão Institucional:

> O Museu Histórico e Arqueológico de Lins (MHALins) pretende ser um espaço democrático de preservação do patrimônio cultural de Lins e região,

[7] A Rua Ceará fica no entorno do museu, sendo parte da antiga vila ferroviária, intrinsecamente relacionada à história do prédio que abriga o MASB, que consiste em um prédio da Estação Ferroviária de Albuquerque Lins. Esse prédio teve inúmeras outras ocupações, pela Policia Militar e Corpo de Bombeiros, por exemplo.
[8] A Secretaria de Desenvolvimento Sustentado, coordenada à época por Israel Alfonso, foi aqui considerada como interlocutora/ gestora de vital importância para estabelecimento dos programas que compõe esse plano.
[9] Foi ainda realizada uma última etapa, em Dezembro, para validação do plano museológico com esses grupos.

ISSN 2236-2088

> lugar de vivência e de encontro de diferentes grupos. Tem como premissa o trabalho participativo, envolvendo segmentos sociais diversos. Para isso, desenvolve pesquisas em Arqueologia, História, Antropologia, Museologia e áreas afins, destacando a diversidade cultural regional, suas memórias e histórias. Objetiva-se a construção de um espaço educativo, interativo, dinâmico e crítico, fomentando o uso sustentável do patrimônio e o desenvolvimento regional, com especial atenção ao turismo (MORAES WICHERS et al, 2012, p.46).

Assim como no MAPA, a construção das exposições do MHALins foi compreendida como ferramenta e marco para a construção do plano museológico, canal de comunicação entre diferentes segmentos sociais, visando à consolidação de um museu de perfil inovador, onde destaca-se a democratização da seleção do patrimônio e das representações sociais. Dessa forma, foram construídas a exposição de longa duração “Museu: território da vida, palco da diversidade” e a exposição temporária “Nós por nós mesmos”. Essa última foi concebida pelos próprios grupos, que escolheram quais temas queriam trazer para discussão, elaboraram textos e selecionaram objetos. Além dos grupos que já participavam ativamente do processo museológico há alguns anos (Comunidade Indígena da Aldeia de Icatu, Comunidade Japonesa e Moradores da Rua Ceará), foram incluídos grupos de trabalhadores rurais (cortadores de cana), comunidade grega e alunos das escolas da região cuja participação foi a partir de trabalhos estimulados pelos professores que também participaram das oficinas de planejamento museológico. Com cerca de 250 páginas, o Plano Museológico foi finalizado em dezembro de 2012, fruto de uma ampla discussão e trazendo desafios instigantes para os próximos cinco anos de vida da instituição.

5. Museu do Alto Sertão da Bahia - MASB

> Esse museu nasceu de muita força de vontade das pessoas que estão envolvidas no projeto, é um sonho para a gente que está se concretizando, apesar dele não existir enquanto instituição legal mais a gente já vive esse museu em torno de um ano. E o desafio maior para a gente, é envolver as pessoas de Caetité e região, para que as pessoas se sintam parte desse projeto, desse centro e referência de identidade cultural aqui no Alto Sertão. (Depoimento de Rosemária Joazeiro, membro do Grupo de Trabalho do MASB, Novembro de 2012)

A origem do MASB remonta às pesquisas arqueológicas realizadas desde 2010, no âmbito do licenciamento ambiental dos Parques Eólicos da Renova Energia[10]. Este trabalho identificou um vasto patrimônio arqueológico, envolvendo, até o momento, o estudo de 176 sítios arqueológicos no Alto Sertão da Bahia. O resgate efetuado em alguns desses

[10] A Renova Energia é uma Companhia brasileira de geração de energia elétrica renovável com atuação em matrizes eólica, pequenas centrais hidrelétricas (PCHs) e solar. A equipe da Zanettini Arqueologia tem efetuado pesquisas arqueológicas nas áreas destinadas a implantação de parques eólicos, pela Renova Energia, nos municípios de Caetité, Guanambi e Igaporã, Estado da Bahia.

ISSN 2236-2088

contextos resultou em um extenso acervo, composto por mais de 30 mil peças arqueológicas, número que continua crescendo com o prosseguimento dos estudos.

A inexistência de instituições museológicas teria implicado na transferência desses bens patrimoniais para outra localidade, não fosse o reconhecimento dos atores locais de que estes podem e devem ser utilizados em processos voltados à mudança social e a sua mobilização para exigir a manutenção desse patrimônio na região. Essa mobilização de setores da sociedade civil e de instituições públicas de ensino e cultura (Prefeitura Municipal de Caetité, Universidade do Estado da Bahia, Conselho de Cultura de Caetité, organizações não governamentais, entre outras), resultou na criação de um grupo de trabalho, devotado a discutir soluções em prol da manutenção desses bens na região.

A empresa Renova Energia, em interação com os profissionais da Zanettini Arqueologia, empresa responsável pelas pesquisas, passou então a integrar o referido grupo. A inserção desse projeto na política de investimento social da empresa, no escopo de um Programa de Sustentabilidade, viabilizou esse processo, reforçando ainda mais a função social dessa proposta, uma vez que tal programa tem um compromisso com o desenvolvimento territorial, busca a redução do êxodo rural e estimula a mobilidade social.

Assim, a elaboração do Plano Museológico do MASB ocorreu no bojo de um processo de construção coletiva com diversos segmentos sociais, inseridos em ações como Rodas de Conversa, Exposição Itinerante Museu nas Escolas, Reuniões e Oficinas do Inventário Turístico, entre outros, assim como nas ações do Grupo de Trabalho formado especificamente com a finalidade de discutir de forma participativa cada um dos itens do plano, a partir de setembro de 2011.

Dessa forma, o plano foi construído a partir da criação de espaços de diálogo e escuta com diferentes grupos sociais (escolas, comunidades rurais, moradores do Bairro da Chácara[11], professores e alunos da UNEB, Secretarias Municipais de Educação e Cultura de Caetité, Guanambi e Igaporã, entre outros). A participação dos sujeitos locais, com suas memórias e criatividades, possibilitou reflexões sobre a diversidade das identidades e histórias do Alto Sertão. Esses diálogos foram fundamentais para que os sujeitos definissem as características do MASB, cujos anseios estão sintetizados na Missão Institucional:

> O Museu do Alto Sertão da Bahia (MASB) tem como objetivo preservar o patrimônio cultural do Alto Sertão, adotando esse território como campo de pesquisa e de intervenção social. Para tanto, o MASB visa integrar diversos agentes, instituições e segmentos sociais, cuja participação é fundamental para que as diferentes memórias, histórias e identidades sejam

[11] A sede do MASB será inserida no Bairro da Chácara, espaço escolhido pelo grupo de trabalho.

ISSN 2236-2088

> contempladas nesse museu. Busca-se construir uma instituição de excelência, onde os processos educativos propiciem diferentes leituras do mundo, contribuindo para o desenvolvimento sustentável da região a partir de uma ação descentralizada (ZANETTINI ARQUEOLOGIA, 2013).

Como Museu de Território, modelo escolhido pelo grupo, o MASB visa atuar na região do Alto Sertão, com especial atenção ao cotidiano das comunidades rurais. Destarte, a partir das ações realizadas foram estabelecidos, inicialmente, dez núcleos museológicos, envolvendo comunidades quilombolas, associações de trabalhadores rurais, movimento de mulheres camponesas, escolas e a musealização de um sítio arqueológico rupestre.

O Plano Museológico foi organizado em cinco documentos: "Volume I. Sumário Executivo"; "Volume II. Plano Museológico do Museu do Alto Sertão da Bahia", documento que trata do planejamento museológico *strictu sensu,* que se inicia com a apresentação do processo museológico realizado, passando à construção de cada programa museológico a partir da definição do conceito gerador "Alto sertão: território dinâmico e de diversidade cultural" e da missão institucional; "Volume III. Planejamento Arquitetônico da Sede"[12], documento que sintetiza a proposta de ocupação da Casa da Chácara; "Volume IV. Referências e bens culturais: caminhos interpretativos do Alto Sertão da Bahia", apresentação de uma síntese do conhecimento arqueológico e patrimonial da região; "Volume V. Inventário Turístico como ferramenta para o desenvolvimento e compreensão do território: resultados e propostas"[13], apresenta uma proposta de uso sustentável do patrimônio a partir do olhar do Turismo. Além disso, são anexados a esses documentos um conjunto de DVDs com conteúdos produzidos nas escolas e comunidades quilombolas, com destaque para o Vídeo Institucional do MASB.

Considerações Finais

Ainda que os exemplos aqui apresentados tenham partido da premissa de que o planejamento museológico deve ser um processo contínuo, construído coletivamente, visando a mudança social, rotas diferentes foram seguidas. Tomamos como hipótese de que as memórias, criatividades e subjetividades dos sujeitos envolvidos é que delinearam rotas diversas, ainda que tenhamos traçado caminhos semelhantes, orientados pelos eixos estabelecidos para a construção do Plano Museológico (apresentados no item 2). Essas diferentes rotas são consideradas essenciais, pois revelam a autonomia dos indivíduos envolvidos.

[12] Documento elaborado pelo arquiteto Guilherme Michelin, tendo como base as discussões coletivas.
[13] Documento elaborado coletivamente a partir da mediação da turismóloga e arqueóloga Louise P. Alfonso.

ISSN 2236-2088

No caso do MAPA, um museu municipal especializado nas áreas de Arqueologia e Paleontologia, fruto de um processo de mais de uma década, gerido por uma Fundação e com ligação expressiva com o contexto universitário, observamos que a pesquisa toma lugar de destaque no planejamento desenvolvido, ainda que tenha sido notada uma reorientação do grupo atuante no MAPA no sentido de ampliar as ações educativas e sociais na região. No momento, nota-se a ampliação dessas ações para além das parcerias com as escolas, com a integração de outros movimentos sociais do município. O processo de planejamento museológico envolveu diretamente cerca de 20 pessoas ao longo de três anos. Essa participação, mesmo quantitativamente pequena, trouxe ao planejamento os olhares daqueles diretamente envolvidos na realidade local. O desejo de ampliação desses olhares, a partir do processo de auto-reflexão institucional, é o que tem demandado um tempo maior para a conclusão do plano museológico.

No MHALins, um museu municipal especializado nas áreas de Arqueologia, História e Antropologia, fruto de um processo de cinco anos, a participação foi sempre o eixo das ações, o que facilitou, sobremaneira, um planejamento museológico comprometido com a mudança social. O processo de planejamento museológico envolveu um grupo de trabalho de cerca de 30 pessoas, acrescido de cerca de 150 pessoas mobilizadas diretamente nas demais ações realizadas no ano de 2012, com especial destaque para a construção coletiva dos discursos expográficos do museu. Nesse caso, o principal desafio tem sido o cumprimento das ações planejadas coletivamente, devido aos escassos recursos financeiros. Não obstante, o fato de o Plano Museológico ter sido um processo realmente coletivo, ainda que mediado tecnicamente, é um trunfo para que a mudança social continue sendo priorizada.

O processo relacionado ao MASB, ainda não criado formalmente, tem dois anos, dentre os quais 18 meses foram devotados à construção do Plano Museológico. Ainda que a Arqueologia tenha um papel importante na configuração do acervo institucional e operacional do MASB, optou-se pelo modelo museológico de Museu de Território, com a implantação, neste momento, de uma sede e dez núcleos museológicos. Prevê-se que, ainda que criado pela Prefeitura Municipal de Caetité, o MASB funcione em interação com a Universidade do Estado da Bahia, assim como a partir de protocolos de colaboração com o Governo do Estado e entre as prefeituras dos municípios envolvidos (neste momento, além de Caetité, temos Guanambi e Igaporã). Com um grupo de trabalho de cerca de 50 pessoas,

ISSN 2236-2088

além do envolvimento direto de cerca de 600 pessoas[14], o MASB coloca-se como processo coletivo devotado à mudança social.

Em todos os processos apresentados, as oficinas foram, a um só tempo, espaços de formação em Museologia, a partir dos conteúdos trazidos pela mediação técnica, mas também, fóruns onde os sujeitos definiram que tipo de museus queriam, quais categoriais patrimoniais desejavam preservar, como queriam estar representados nesses espaços, entre outras questões. Ademais, a linguagem expográfica foi tomada como ferramenta e produto do planejamento museológico.

Por fim, destacamos que em todos os processos um tempo considerável foi dedicado ao planejamento institucional, demandando anos de trabalho para a consolidação de espaços de diálogo. Sem esses espaços o planejamento museológico torna-se mera ferramenta burocrática, pouco afeita à mudança social.

Referências

ALFONSO, L. P. e HATTORI, M. L. **Território e apropriação no Noroeste Paulista**: educação e implantação do Museu Histórico e Arqueológico de Lins, 2012. (no prelo)
BRASIL. **Estatuto dos Museus**. Brasília: DEMU, 2009.
BRUNO, M. C. O. **Principais Campos da Ação Museológica**. Comunicação apresentada no Seminário CCBB Museus e Exposições no Século XXI: Vetores e Desafios Contemporâneos, 2004.
DAVIES, Stuart. **Plano Diretor**. São Paulo: EDUSP/ Fundação Vitae, 2001.
DUARTE CÂNDIDO, M. M. **Ondas do pensamento museológico brasileiro**. Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Museologia, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, 2000.
DUARTE CÂNDIDO, M. M. **Gestão de Museus e o desafio do método na diversidade**: diagnóstico metodológico e planejamento. Tese de doutorado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, 2011.
ESPANHA. **Criterios para la elaboración del Plan Museológico**. Madrid: Ministerio da Cultura Espanhol/ Secretaría General Técnica, 2006.
MORAES WICHERS, C. A. de. **Patrimônio Arqueológico Paulista**: proposições e provocações museológicas. Tese de Doutorado, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, 2011.
MORAES WICHERS, C. A.; HATTORI, M. L.; ALFONSO, L. P. **Plano Museológico do Lins**, Museu Histórico e Arqueológico de Lins – MHALins, 232 páginas, 2012.
MOUTINHO, M. **Sobre o conceito de Museologia Social**. Cadernos de Sociomuseologia, nº1. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 1993.
PEREIRA, A. B. **Qualidade e acreditação na Gestão Museológica**. Organização e gestão interna do Museu de Arte Pré-Histórica de Mação. Master Erasmus Mundus em Quaternário e Pré-História. Instituto Politécnico de Tomar – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2009.
SANTOS, M. C. T. M. **Os museus e seus públicos invisíveis**. Comunicação apresentada no I Encontro Nacional de Educadores de Museu e Centros Culturais. Departamento de Museus do IPHAN e Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2007.
TRINDADE, S. C. **Planejamento Museológico**: Caderno 02. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/ Superintendência de Museus e Artes Visuais de Minas Gerais, 2010.

[14] Quando somados os alunos do ensino fundamental e médio, envolvidos por meio da exposição Museu nas Escolas, chegamos ao número de 2490 pessoas, não obstante, consideramos aqui àquelas envolvidas de forma mais continuada na discussão do Plano Museológico.

ISSN 2236-2088

VARINE, H. **As raízes do futuro**: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Porto Alegre: Medianiz, 2012.
ZANETTINI ARQUEOLOGIA. **Plano Museológico do Museu do Alto Sertão da Bahia** – MASB. 5 Volumes, 9 DVDs, Abril de 2013.

ISSN 2236-2088

O ECOMUSEU E SEU PÚBLICO: A EXPERIÊNCIA DO VISITANTE, ENTRE OBJETIVIDADE E SUBJETIVIDADE

Dr. Bruno Brulon[1]

Resumo

O artigo propõe uma investigação teórica da especificidade do ecomuseu em relação às experiências com o patrimônio e as atividades culturais compartilhadas por uma população – os 'visitantes' desse estabelecimento complexo – em seu espaço social. Quando se dá a musealização sobre um território e entre as pessoas que vivem o território no tempo, as ideias de subjetividade e de objetividade são misturadas em um mesmo contexto social. No caso dos ecomuseus, o público é confrontado com a sua própria imagem como performance de si. A (re)apresentação de um território e da vida em comunidade oferece ao público a possibilidade de ter um olhar distanciado sobre si mesmo – enquanto população e comunidade, ao mesmo tempo que como *público*. O artigo propõe uma reflexão sobre a questão da unicidade do visitante (enquanto visitante singular e como coletividade), nesse contexto, tendo em vista a relação entre o objeto e o sujeito musealmente construída. O exemplo do ecomuseu do Creusot, na França, mostra como, em um museu com uma finalidade claramente social, a linguagem da arte foi utilizada para falar ao público de maneira subjetiva mas também objetiva. Nesse caso, a *gramática museal* faz com que o grupo exista como representação no espaço musealizado, de maneira que as pessoas possam experienciar a sua identidade como realidade mas também como um exercício reflexivo.

Palavras-chave: Ecomuseu. Público. Visitantes. Objetividade. Subjetividade.

Abstract

This paper presents a theoretical study on the specificity of the ecomuseum considering the experiences with heritage and the cultural activities shared by the local community – the 'visitors' in this complex institution – within its social space. Once the process of musealization is established in a territory and among the people who live this territory over time, the ideas of subjectivity and objectivity are evoked in this particular social context. In the case of ecomuseums, the public is confronted with its own image as a performance of the self. The (re)presentation of a territory and of life in community provides the visitors with the possibility of developing a distant look over themselves – as a group or community, as well as a *public*. The paper presents a reflection over the singularity of the visitor (as an individual as well as a collectivity), in this context, considering the museological relationship between the object and the subject – that is an artificial one. The example of the ecomuseum of the Creusot, in France, shows how, in a museum with a clear social perspective, the art language has been used to speak to the public in a subjective and an objective way. In this case, the *museal grammar* was responsible to make the group exist as a representation in a musealized space, allowing people to experience their identity as a reality but also as a reflexive exercise.

Keywords: Ecomuseum. Public. Visitor. Objectivity. Subjectivity.

Résumé

L'article propose une investigation théorique de la spécificité de l'écomusée par rapport au regard des expériences sur le patrimoine et les activités culturelles partagés par une population – les 'visiteurs' de cet établissement complexe – dans son espace social. Quand la muséalisation prend place sur un territoire et entre les gens qui vivent le territoire dans le temps, les idées de subjectivité et d'objectivité sont mélangées dans un même contexte social. Dans le cas des écomusées, le public est confronté avec sa propre image en tant que performance de soi. La mise en scène d'un territoire et la mise en scène de la vie en communauté rendent à ce public la possibilité d'avoir un regard distant sur lui même – en tant que population et en tant que communauté au même temps que *public*. L'article propose penser la question de l'unicité du visiteur (en tant que visiteur particulier et comme

[1] Muséologo e Historiador. Mestre em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Doutor em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense.

ISSN 2236-2088

collectivité), dans ce contexte, vis à vis le rapport entre l'objet et le sujet muséalement construit. L'exemple de l'écomusée du Creusot nous montre comment, dans un musée qui a un but nettement social, la language de l'art a été utilisée pour parler au public de manière subjective mais aussi objectivement. Dans ce cas, la *grammaire muséale* va faire existé le groupe comme réprésentation dans l'espace muséalisé, de manière que les gens peuvent expérimenter leur identité comme réalité mais aussi comme un exercice de réflexion.

Mots-clées: Écomusée. Public. Visiteurs. Objectivité. Subjectivité.

ISSN 2236-2088

« Les miroirs feraient bien de réfléchir un peu plus avant de renvoyer les images. »[2]
(Jean Cocteau, 1932.)

Um museu é interpretação e reinterpretação. Um museu é representação, isto é, uma *re-apresentação* das coisas do real a um público real em um contexto museal. Em uma abordagem social, a musealização do real significa, por vezes, a musealização das coisas e das pessoas do real no real. Se a museologia é uma ciência humana "que examina a relação específica do homem com a realidade"[3], podemos dizer que ela tem como objeto esta relação específica entre duas subjetividades diferentes – a subjetividade dos sujeitos em relação à subjetividade investida nos objetos.

No caso dos museus que são chamados de *sociais*, quando a musealização se dá em um território e entre as pessoas que vivem o território no tempo, as ideias de subjetividade e de objetividade são misturadas em um mesmo contexto. Quando, por exemplo, no contexto dos ecomuseus, o museu *é* a localidade e seus visitantes são a comunidade local, ou os habitantes, estes são convidados a pensar a localidade a partir *de fora*, objetivando-a. Eles têm, de certo modo, "a impressão confusa de estar ali e ao mesmo tempo em outro lugar", o que faz do olhar lançado sobre a comunidade quase irreal, "como se o interior do museu não nos levasse ao coração da cidade mas nos oferecesse a certeza estranha de seu distanciamento"[4]. Esse olhar distanciado é construído nos públicos e pelos públicos no interior do museu e mesmo nos ecomuseus que colocam em primeiro plano, não os *públicos*, mas as *populações* (que são um público em si mesmas).

Para a presente análise devemos lembrar que a musealização implica duas mudanças: não é apenas o objeto que muda de sentido ao mudar de contexto (mesmo quando, no caso dos ecomuseus, é o contexto que muda), mas, além disso, cada indivíduo que se relaciona com ele (habitante ou visitante) é portador de um olhar diferente sobre o objeto – e sobre si mesmo, nos momentos em que olha e segundo as suas experiências particulares. Assim, os museus são instrumentos que envolvem as pessoas e as coisas ao mesmo tempo, de modo que podemos chama-los de *'coisas sociais'*. A ideia de museu

[2] "Melhor fariam os espelhos se refletissem um pouco mais antes de reenviar as imagens" (tradução nossa).
[3] GREGOROVA, A.. La muséologie – science ou seulement travail pratique du musée - **MuWoP / DoTraM**, n.1, p.19-21, 1980. p.20.
[4] JEUDY, Henri-Pierre. Quand le musée fait œuvre. In: GONSETH, Marc-Olivier; HAINARD, Jacques & KAEHR, Roland (éd.). **Le musée cannibale.** GHK Éditeurs, Musée d'Ethnographie, Neuchâtel, 2002. p.250.

ISSN 2236-2088

social, aqui evocada, possui uma relação direta com o conceito de "museu integral"[5] – que foi proposto na Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972 – como museu preocupado com questões sociais específicas. Todavia, podemos dizer ainda que sendo todos os museus responsáveis pelo encontro das pessoas com as coisas, então, neste sentido, todos os museus são sociais.

Segundo as teorias da performance, desenvolvidas por antropólogos como Turner e Schechner, em um ato teatral ou em um "drama social"[6], assim como, no museu, no encontro com o objeto, o indivíduo é ao mesmo tempo ele mesmo e um outro. O indivíduo é, logo, dividido entre o ser e o não ser, em uma experiência reflexiva e subjetiva. Victor Turner descreve a estrutura do drama social a partir de quatro ações essenciais: a ruptura, a crise, a reparação e a reintegração. Isso quer dizer que os elementos que constroem a performance – nos museus ou em outros gêneros da performance social – estão inseridos no real sem ser o real. Eles são reinseridos no real pela ação do museu (a musealização), e, portanto, são transformados pelo encontro com o visitante em um contexto museal.

A arte da performance está, assim, duplamente inserida no corpo social e nas atividades culturais desenvolvidas por um dado grupo. No caso dos ecomuseus, o público se vê confrontado com a sua própria imagem como performance de si. A encenação de um território e a encenação da vida em comunidade dá ao público a possibilidade de ter um olhar distante sobre si mesmo – como população e como comunidade ao mesmo tempo que como *público*. Mesmo se, como afirmou Hugues de Varine, as experiências dos museus tradicionais não se confundem com o ecomuseu por que elas se situam em um outro plano, em que "o homem é *visitante* e não *ator*"[7], com efeito, os visitantes do ecomuseu, ou, dito de outra forma, a população local que habita o território da performance museal, são a *raison d'être* das ações do ecomuseu.

O presente artigo propõe uma investigação teórica sobre a especificidade do ecomuseu em relação às experiências sobre o patrimônio e sobre as atividades culturais compartilhadas por uma população – os visitantes dessa instituição complexa – em seu espaço social. O ecomuseu é o exemplo mais bem conhecido de experiência museal que dá a seu público a possibilidade de um olhar singular sobre ele mesmo como um outro, pela

[5] The round table of Santiago (Chile). Basic principles of the integral museum. **Museum.** The role of museums in today's Latin America. Paris, UNESCO, v.XXV, n.3, p.198, 1973.
[6] TURNER, Victor. **The Anthropology of Performance.** New York: PAJ Publications, 1988.
[7] VARINE, Hugues de. *L'écomusée (1978)*. In : DESVALLEES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues:** une anthologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1). Collection Museologia, Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.459. Grifos do autor.

ISSN 2236-2088

expressão reflexiva de um patrimônio. A questão da unicidade do visitante, nesse contexto, será aqui pensada a partir da relação entre o objeto e o sujeito musealmente construída.

1. A questão do objeto

Segundo a filosofia, o objeto não é uma realidade em si mesmo, mas "um produto, um resultado, ou um correlato". O objeto designa aquilo que é colocado ou lançado diante de um sujeito, "que o trata como diferente de si, tomando a si mesmo como objeto"[8]. Se a coisa estabelece com o sujeito uma relação de contiguidade ou de instrumentalidade, o objeto, ao contrário, representa uma ruptura entre a realidade e o sujeito. Neste sentido, um objeto no museu é uma coisa musealizada, isto é, uma coisa que pode ser definida como toda espécie de realidade em geral.

A musealização transforma as coisas do real em representações das coisas do real. O museu representa as coisas como objetos, lhes dando um estatuto diferenciado e um valor. Assim, o objeto não é em nenhum sentido "uma realidade bruta", ao contrário:

> il est un statut ontologique que va revêtir, dans certaines circonstances, telle ou telle chose, étant entendu que la même chose, dans d'autres circonstances, ne sera pas assimilable à un objet.[9]

Em uma perspectiva identitária, o objeto será sempre aquilo que o sujeito coloca diante de si como distinto – ele é aquilo que está "a diante" e o diferente[10]. Com efeito, o objeto é o sujeito ao mesmo tempo em que ele é a ruptura com o sujeito. No Ocidente, a ruptura entre sujeito e objeto[11] foi formulada a partir do momento em que as sociedades se distanciaram do modo de vida tribal, e ela sempre foi uma característica da ação museal inserida na Modernidade. Não há museus sem objetos, mesmo se o objeto é uma ideia ou questão, ou se ele é a ruptura mesma que permite aos sujeitos se pensarem como sujeito, separados e, por vezes, individualizados.

No caso dos ecomuseus, tal ruptura foi integrada na relação das pessoas – visitantes ou comunidade – com a imagem do grupo que se torna ele mesmo um objeto. Há aí uma crença tautológica no objeto, que fixa o objeto da visão, e que fixa o ato, o tempo e o sujeito

[8] DESVALLEES, André & MAIRESSE, François (dir.). **Concepts clés de muséologie.** Paris : Armand Colin, 2010. p.59.
[9] "Ele é um estatuto ontológico que irá se ligar, em certas circunstâncias, a uma coisa ou a outra, estando entendido que a mesma coisa, em outras circunstâncias, não será assimilável como um objeto" (tradução nossa). DESVALLEES & MAIRESSE, loc. cit.
[10] DESVALLEES & MAIRESSE, loc. cit.
[11] Descartes, Kant et, plus tard, McLuhan (1969) apud DESVALLEES & MAIRESSE, loc. cit.

ISSN 2236-2088

que vê[12]. Neste sentido, o objeto e o sujeito são fixados no encontro de uma população com a imagem musealizada dessa mesma população, por vezes congelada no ato mesmo de ver (ver, aqui, em uma perspectiva ampla que, de uma certa maneira, envolve todos os outros sentidos).

2. A questão do sujeito

Podemos dizer que o objeto do museu só existe em relação aos sujeitos da observação. No entanto, esses sujeitos não podem ser pensados como indivíduos isolados, mas sim relacionados às sociedades nas quais estão inseridos. Sobre os visitantes de um museu, mesmo quando eles são percebidos a partir de sua unicidade, não é possível esquecer a natureza social de sua presença e de sua percepção. O museu é uma das instituições que apresentam um "sistema de esquemas de percepção e de apreciação, de julgamento do prazer [...] adquirido nas práticas da vida cotidiana"[13] e que é responsável por produzir e reproduzir aquilo que podemos chamar de *olhar coletivo*.

Segundo Nathalie Heinich:

> Le regard collectif se repère à l'existence d'outils de perception et d'inscription du perçu, transmissibles dans l'espace et dans le temps, qui permettent à un nombre indéterminé de personnes de développer, face à un objet quelconque, un rapport visuel similaire.[14]

O museu produz, então, um olhar sobre as coisas, antes mesmo de produzir um saber sobre aquilo que se vê[15]. Em museus de pequeno porte, que desenvolvem uma ação mais local, é, com efeito, mais fácil normatizar os olhares e as experiências variadas e singulares sobre o patrimônio. A ação desses museus, nos quais o olhar coletivo é mais facilmente construído, é, assim, percebida como mais efetiva, e a mudança social pode ser alcançada mais rapidamente.

Para Heinich, no encontro com as coisas do patrimônio, a confrontação com o objeto constitui um momento pontual e individual, intermediário entre a fase da aquisição dos recursos comuns e a fase ulterior de restituição das conclusões. Ela irá chamar esse

[12] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde.** Paris : Les Éditions de Minuit, 1992.p.51.
[13] BOURDIEU, Pierre & DELSAUT, Yvette. *Pour une sociologie de la perception*. **Actes de la recherche en sciences sociales**, n. 40, 1981. p.5.
[14] "O olhar coletivo é marcado pela existência de instrumentos de percepção e de inscrição do percebido, transmissíveis no espaço e no tempo, que permite a um número indeterminado de pessoas desenvolver, diante de um objeto qualquer, uma relação visual similar" (tradução nossa). HEINICH, Nathalie. **La fabrique du patrimoine.** De la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009. p.123.
[15] Ibidem, p.124.

ISSN 2236-2088

momento de momento do “reconhecimento”, no qual “aquilo que é visto atualiza o que é sabido”[16]. Isso quer dizer que *ver* as coisas, ou *sentir* as coisas, não se limita à mera presença de um indivíduo diante de um objeto. Ao contrário, mais amplamente, o encontro com o patrimônio é feito de diversos momentos diferentes no tempo: o antes, o depois, o compartilhamento com os pares no espaço do museu... Assim, o sujeito não constitui somente um sujeito individualizado, mas ele também não constitui inteiramente o resultado de uma coletividade. O sujeito é singular e compartilhado. Ele é único e particular mas é também um coletivo individualizado.

Para o visitante de um ecomuseu, as posições artificiais de sujeito e de objeto são incorporadas em uma operação dupla da experiência íntima com a sua própria comunidade – enquanto sujeito inserido no discurso ecomuseal – e, ao mesmo tempo, do desenvolvimento de um olhar distanciado sobre essa comunidade – enquanto objeto do museu.

Quando o visitante é a população local – por vezes pensada como “comunidade” no discurso do grupo – sujeito e objeto são mantidos separados, mas também incorporados às pessoas, para criar uma tomada de consciência necessária à reflexão sobre as identidades e ao poder do grupo. Assim, as relações das pessoas, enquanto grupo, podem ser reafirmadas, ou, ao contrário, questionadas pela ação do museu.

3. O indivíduo e a comunidade no ecomuseu: a experiência íntima do visitante

Entrando em um museu – ou em um espaço social musealizado – cada visitante traz consigo as suas próprias características, sua história, suas experiências e sua trajetória de vida. A performance museal é a experiência de si no museu; ela é assim uma *experiência identitária*. O “eu” do visitante é o resultado da mediação reflexiva sobre o sujeito e a representação do sujeito no seio do museu. O ecomuseu, por sua vez, representa uma identidade coletiva que é vivida pelos indivíduos do grupo. A comunidade se cria, por vezes, ao mesmo tempo em que ela é apresentada no museu, de modo que o grupo real se veja e se perceba como uma ‘comunidade’.

A singularidade do visitante está inserida na sociabilidade da comunidade pela ação cultural do museu. Como notou Paul Ricœur, a pessoa, como coisa que nos distingue por

[16] HEINICH, Nathalie. **La fabrique du patrimoine.** De la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2009. p.130.

ISSN 2236-2088

"referência identifiante"[17], faz a mediação entre subjetividade e objetividade no sujeito. Contudo, vale considerar que a ruptura entre sujeito e objeto é, com efeito, artificial e construída pela apropriação do real. No caso dos museus ela é um fenômeno histórico e característico da modernidade no Ocidente. Como demonstrou Benoît de L'Estoile, a partir da sua relação com as identidades, os museus podem ser pensados como "museus de si" ou como "museus do Outro"[18]. E ele lembra que com o processo de colonização, os grandes museus europeus aprofundaram suas construções identitárias para responder a duas questões essenciais, "quem somos nós?" e "quem são os Outros?".

Os ecomuseus não transcenderam essa relação identitária, e foram classificados pelos especialistas como "museus de si", mesmo sendo simultaneamente "museus do Outro" uma vez que a relação com a alteridade nunca deixou de existir em seu seio. Os ecomuseus e os museus locais apresentam a particularidade de ter sua ação orientada para as experiências individuais. A experiência íntima do visitante é, assim, mais facilmente alcançada pelo ecomuseu. Segundo Hugues de Varine:

> On pourrait dire que le musée classique conserve en vue de la délectation des individus, tandis que l'écomusée communautaire consomme en vue du développement du groupe.[19]

Essa noção de desenvolvimento comunitário – cara aos teóricos da nova museologia – faz do ecomuseu um laboratório de experiências individuais e coletivas em um grupo que é ele mesmo musealizado em relação a um patrimônio utilizado como suporte material dessas experiências.

3.1 Museus-experimentais, museus-laboratórios

Ao longo de sua trajetória nas diversas instituições com as quais ele desenvolveu a sua museologia, Georges Henri Rivière experimentou a fórmula do museu-laboratório, que era "ao mesmo tempo centro de pesquisa, conservação, documentação, e, por suas exposições e apresentações, estabelecimento educativo em função dos públicos os mais

[17] RICŒUR, Paul. **Soi-même comme un autre.** Paris : Éditions du Seuil, 1990. p.39.
[18] L'ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres.** De l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007, passim.
[19] "Podemos dizer que o museu clássico conserva para o deleite dos indivíduos, enquanto que o ecomuseu comunitário consome para o desenvolvimento do grupo" (tradução nossa). VARINE, Hugues de. *L'écomusée (1978)*. In : DESVALLEES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues:** une anthologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1). Collection Museologia, Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.459.

ISSN 2236-2088

variados”[20]. Antes de idealizar e de colocar em prática o ecomuseu, Rivière concebeu um “laboratório permanente de campo”. Depois, nos anos 1970 e 1980, ele pensou o ecomuseu como estrutura experimental para a expressão do homem funcionando “com a participação da população que encontra nele um meio de tomada de consciência e de expressão de seu patrimônio e de seu desenvolvimento”[21].

Entretanto, se Rivière pensou o ecomuseu como um “espelho” no qual uma população se olha, para se reconhecer, como em um *reflexo*, podemos dizer hoje, com as últimas experiências conhecidas de ecomuseus, que aquilo que o conceito ilustra é menos um *reflexo* e mais uma *reflexão*. A experimentação de “si” no seio de uma comunidade, é isto que o ecomuseu propõe ao público.

O ecomuseu, “essa instituição que se interessa tanto pelas pessoas quanto pelas coisas”[22], faz da população uma representação evolutiva do grupo, ou seja, a imagem refletida do grupo a partir da qual as pessoas podem afirmar a sua identidade comunitária.

No ecomuseu, um “regime de comunidade” – como um “regime de qualificação” segundo a classificação de Heinich – foi utilizado para construir valores a partir daquilo que é amplamente “compartilhado, numeroso, padrão”, no lugar de um “regime de singularidade” que valoriza aquilo que é “raro, excepcional, fora do comum”[23]. Em um “regime de comunidade” o grupo é levado a se reconhecer enquanto grupo ou comunidade que compartilha de um patrimônio e que existe como objeto central do museu. Esses valores compartilhados, assim, se definem pela operação de patrimonialização. A gramática museal vai fazer existir o grupo como representação no espaço musealizado, de maneira que as pessoas possam experimentar sua identidade como realidade mas também como um exercício de *reflexão social*.

3.2 A arte no ecomuseu

O ato de ver alguma coisa no museu, e, sobretudo, nos ecomuseus, não é simplesmente um ato de dar ao visitante evidências visíveis, porque, no enquadramento da arte, como proposto por Georges Didi-Huberman, “dar a ver é sempre inquietar o ver, em

[20] CHIVA, Isac. George Henri Rivière : un demi-siècle d'ethnologie de la France. **Terrain** [En ligne], 5, 1985. Disponible en: <http://terrain.revues.org/288>. p.2.
[21] Ibidem, p.442.
[22] DESVALLEES, André. *L'écomusée : musée degré zéro ou musée hors les murs ?* **Terrain** [En ligne], n.5, 1985, mis en ligne le 23 juillet 2007, 06 avril 2012. URL : http://terrain.revues.org/2889 ; DOI : 10.4000/terrain.2889. p.2.
[23] HEINICH, Nathalie. **La fabrique du patrimoine.** De la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2009. p.31.

ISSN 2236-2088

seu ato, em seu sujeito"[24]. Segundo essa abordagem, ver é uma experiência aberta, pois ver será sempre uma operação do sujeito. Por essa razão, muitos museus têm a arte como um instrumento para enquadrar a experiência do visitante e, por vezes, gerar reflexão.

Um museu não será jamais capaz de prescrever o *ver*. Aquilo que os visitantes serão capazes de ver e de sentir em uma exposição ou no espaço musealizado será sempre determinado pelas experiências sociais e culturais passadas de cada indivíduo. Todavia, os museus utilizam geralmente linguagens específicas para conduzir o público a ver de uma maneira ou de outra. A linguagem da arte é notadamente utilizada nesse sentido[25], mesmo quando esta não é muito evidente como no caso dos museus das artes primeiras ou dos ecomuseus. Aqui o exemplo do ecomuseu do Creusot pode ser utilizado para pensar um museu social que funcionou também como museu de arte – e que foi conhecido como um modelo a ser seguido por outros ecomuseus no mundo.

Quando, no final dos anos 1960, a municipalidade do Creusot propôs um projeto que se inscrevia em um espírito de descentralização e de animação cultural[26], foi criado inicialmente um Centro de Ação Cultural (o CAC do LARC – Lazeres, Artes, Encontros e Cultura)[27] com o fim de acolher os artistas e a produção artística local. Em 1970, a municipalidade, a partir da iniciativa de alguns atores locais, demandou a Marcel Évrard – uma pessoa exterior à cidade, que vinha ao Creusot apresentar uma de suas exposições sobre arte africana no LARC – que se encarregasse da criação de um museu[28]. O Centro nacional de Pesquisa de Animação e de Criação para as Artes Plásticas (o CRACAP, criado no mesmo ano)[29] era a estrutura de base para a criação de um museu no qual o discurso sobre a arte seria misturado ao que se voltaria para a história local.

O ecomuseu do Creusot, criado e animado pelo CRACAP no início dos anos 1970, rompeu com a querela tradicional nos museus franceses entre, de um lado, os historiadores da arte, para quem o museu não seria mais do que um museu de arte, e, de outro, os etnólogos, "preocupados, ao contrário, em reinserir [...] o fenômeno artístico no seio de uma

[24] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde.** Paris : Les Éditions de Minuit, 1992. p.51.
[25] Aqui podemos lembrar que os elementos que estruturam a percepção estética não são dados *a priori*, mas, historicamente produzidos e reproduzidos: "eles são indissociáveis das condições históricas de sua apresentação". Igualmente, segundo Bourdieu, "a disposição estética, que constitui como obra de arte os objetos socialmente designados a sua aplicação" e "a competência estética, com suas categorias, seus conceitos, suas taxinomias" são os produtos de toda história do campo que deve ser reproduzida por uma aprendizagem específica. BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l'art.** Genèse et structure du champ littéraire. Paris : Éditions du Seuil, 1998. p.486.
[26] DEBARY, Octave. **La fin du Creusot ou L'art d'accommoder les restes.** Paris: CTHS, 2002. p.29.
[27] *Centre d'Action Culturelle (le CAC du LARC – Loisirs, Arts, Rencontres et Culture)*, em francês.
[28] DEBARY, op. cit., p.30.
[29] *Centre national de Recherche d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques (le CRACAP)*, em francês.

ISSN 2236-2088

práxis humana mais ampla"[30]. Ao contrário da abordagem tradicional que separa a arte da etnologia nos museus, o ecomuseu utilizou a arte como ferramenta social.

No ecomuseu a arte é, então, inserida na experiência dos sujeitos, que é percebida como mais complexa do que nos museus tradicionais. O exemplo do Creusot nos mostra como, em um museu que tem uma finalidade claramente social, a linguagem da arte foi utilizada para falar ao público. No Creusot, a arte – e sobretudo a arte contemporânea local – mediatizou a relação das pessoas com o seu patrimônio e a sua memória no território determinado do museu.

Em uma perspectiva mais pragmática das ciências sociais, podemos considerar aqui – para pensar o exemplo de uma exposição – sujeitos e objetos "em função de suas capacidades de ação, e não enquanto suportes passivos de projeções abstratas"[31]. Em 1979, entre janeiro e março, a exposição "Jardins do cotidiano", organizada pela Casa das Artes e Lazeres do Creusot[32], mobilizou a comunidade urbana em torno de um objeto bem conhecido e compartilhado. Uma pesquisa foi realizada entre os habitantes para extrair aquilo que pareceria o mais significativo do jardim popular. A partir de todos os testemunhos das pessoas do Creusot, "resulta que o jardim não constitui apenas um lazer, ou seja, uma atividade após o trabalho", mas que ele seria "muito mais uma atividade complementar e por vezes obrigatória para garantir um acréscimo salarial..."[33]. Entretanto, o jardim e o costume da jardinagem fizeram parte em profundidade da vida dos habitantes da comunidade.

Alguns testemunhos recolhidos para dar sentido à exposição fornecem as indicações sobre a transformação da horta ao jardim decorativo:

> Du décor, des haies, depuis 20, 25 ans, on a commencé. On nous a critiqués, les gens jetaient la pierre, disaient : tu ferais mieux de planter des patates à tes gamins, le gazon ça ne se mange pas... les allées larges, les allées larges, ce qui nous a fait développer ça, c'est les enfants, la famille, ils devaient profiter de ça.[34]

---

[30] CLAIR, Jean. *Les origines de la notion d'ecomusée*. **Cracap / Informations**, n.2-3, p.2-4, 1976. p.2.
[31] HEINICH, Nathalie. _____. *Les émotions patrimoniales: de l'affect a l'axiologie*. **Anthropologie Sociale,** n.20, 2012, p.19-33. p.20.
[32] *Maison des Arts et Loisirs du Creusot*, em francês.
[33] PORTET, François. *Ce que disent les jardiniers.* In: **CRACAP** – Centre National de Recherche d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques, *Jardins du quotidien,* Maison des Arts et Loisirs du Creusot, LARC, Le Creusot, 1979. p.1.
[34] "A decoração, as sebes, depois de 20, 25 anos começamos a usá-las. Nós nos criticamos, as pessoas atiravam a pedra, dizendo: você faria melhor plantando batatas para seus filhos, não se pode comer a relva... os amplos corredores, aquilo que nos fez desenvolvê-los, foram as crianças, a família, eles deviam se beneficiar disso" (tradução nossa). PORTET, François. *Ce que disent les jardiniers.* In: **CRACAP** – Centre National de Recherche d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques, *Jardins du quotidien,* Maison des Arts et Loisirs du Creusot, LARC, Le Creusot, 1979. p.1.

ISSN 2236-2088

Com efeito, no Creusot, a "visita ao jardim" fazia parte da vida: "quando vamos visitar os amigos, antes de entrar em casa, vamos ver os legumes, as plantações de legumes"[35]. No Creusot os jardins eram, então, tanto uma rede de trocas com as relações de trabalho e com os vizinhos, quanto objetos de admiração e de contemplação. A sensibilidade dos idealizadores da exposição (a equipe do museu e as pessoas da comunidade) permitiu a apropriação de um objeto social complexo para os sujeitos locais. A exposição mostrou aos visitantes (o público do ecomuseu, isto é, a população local) as paisagens invisíveis a eles mesmos, seus signos e suas paisagens mentais como obras de arte.

Assim, a arte serviu para ressignificar o território e os elementos do patrimônio do Creusot; ela reparou as relações entre os indivíduos e sua história. Não há um só objeto no museu do Creusot que não seja definido como obra de arte e também como objeto social e por vezes utilitário. Esses são, em primeiro lugar, *objetos de reflexão* para os sujeitos – os atores e os visitantes do patrimônio.

4. Entre o espelho e a reflexão: algumas considerações

Como nos chamou a atenção André Desvallées, a partir de 1975, o tema do espelho aparecia na definição do ecomuseu: "Um espelho no qual essa população se olha para nele se reconhecer [...]"[36]. O tema do espelho serviu de base para o pensamento de Georges Henri Rivière sobre os ecomuseus durante uma grande parte de sua vida, e, ainda atualmente, essa metáfora é evocada por diversos autores para falar desses museus. No entanto, ela pode ser pensada como um questionamento sobre o fato de um museu que não é centrado em "coisas verdadeiras" poder musealizar uma "imagem verdadeira" das pessoas sobre um território. A crença no fato de que a separação entre sujeito e objeto no ecomuseu é natural pode reificar a imagem criada.

Nos lugares mais variados do mundo, a ação museal representou a aplicação da ruptura entre sujeito e objeto, e também entre o real e a representação do real, que é uma ruptura artificial mas que não é percebida como artificial no caso da grande maioria dos museus. Se, ao contrário, o cinema, o teatro e a literatura já exploraram essa separação de maneira mais crítica – como um aspecto da performance no Ocidente – no universo museal nós temos o hábito de reificá-la.

[35] PORTET, loc. cit.
[36] RIVIERE (1975 apud DESVALLEES, 2000).

ISSN 2236-2088

A aprendizagem que os museus propõem ao separar sujeito e objeto na experiência museal é uma aprendizagem do olhar, e uma aprendizagem do sentir. Por essa experiência, todos os museus nos colocam nessa relação ambígua com nós mesmos e com nosso patrimônio. Nós somos os detentores de um patrimônio do qual seus detentores nos são estranhos. Essa construção paradoxal nos fixa como sujeito e objeto ao mesmo tempo.

A experiência social no museu é uma experiência integral; o que quer dizer que o social-museal compreende todos os aspectos da vida humana – a arte e a sociedade estando entre eles. De modo mais geral, os "museus sociais" – termo utilizado principalmente na América Latina e em alguns países da Europa, como Portugal e Espanha – são museus que manifestam uma vocação para transformar as sociedades e as questões e problemas sociais em objetos, de maneira reflexiva ou não. Todos os museus podem ser pensados como museus sociais quando os visitantes são ao mesmo tempo o público e o tema do discurso museal, isto é, o sujeito e o objeto do museu, e quando essas duas posições são percebidas menos como verdades musealizadas e mais como categorias sociais construídas historicamente.

Referências:

BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l'art.** Genèse et structure du champ littéraire. Paris : Éditions du Seuil, 1998.

BOURDIEU, Pierre & DELSAUT, Yvette. *Pour une sociologie de la perception*. **Actes de la recherche en sciences sociales**, n. 40, 1981.

CLAIR, Jean. *Les origines de la notion d'ecomusée*. **Cracap / Informations**, n.2-3, p.2-4, 1976.

CHIVA, Isac. George Henri Rivière : un demi-siècle d'ethnologie de la France. **Terrain** [En ligne], 5, 1985. Disponible en: <http://terrain.revues.org/288>.

COCTEAU, Jean. **Essai de critique indirecte.** Le mystère laïc - Des beaux-arts considérés comme un assassinat - Précédé d'une introduction de Bernard Grasset. Paris : B. Grasset, 1932.

DEBARY, Octave. **La fin du Creusot ou L'art d'accommoder les restes.** Paris: CTHS, 2002.

DESVALLEES, André ; DE BARRY, Marie Odile & Wasserman, Françoise (coord.). **Vagues:** une anthologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1), Collection Museologia, Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992.

DESVALLEES, André. *L'écomusée : musée degré zéro ou musée hors les murs ?* **Terrain** [En ligne], n.5, 1985, mis en ligne le 23 juillet 2007, 06 avril 2012. URL : http://terrain.revues.org/2889 ; DOI : 10.4000/terrain.2889.

DESVALLEES, André. *Introduction*, p.11-31. In: _____ (dir.). **Publics et Musées**. L'écomusée: rêve ou réalité, nº.17-18, Presses Universitaires de Lyon, 2000.

DESVALLEES, André & MAIRESSE, François (dir.). **Concepts clés de muséologie.** Paris : Armand Colin, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde.** Paris : Les Éditions de Minuit, 1992.

GREGOROVA, A.. La muséologie – science ou seulement travail pratique du musée - **MuWoP / DoTraM**, n.1, p.19-21, 1980.

HEINICH, Nathalie. **La fabrique du patrimoine.** De la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

_____. *Les émotions patrimoniales: de l'affect a l'axiologie*. **Anthropologie Sociale,** n.20, 2012, p.19-33.

ISSN 2236-2088

JEUDY, Henri-Pierre. Quand le musée fait œuvre. In: GONSETH, Marc-Olivier; HAINARD, Jacques & KAEHR, Roland (éd.). **Le musée cannibale.** GHK Éditeurs, Musée d'Ethnographie, Neuchâtel, 2002.
L'ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres.** De l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007.
PORTET, François. *Ce que disent les jardiniers.* In: **CRACAP** – Centre National de Recherche d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques, *Jardins du quotidien,* Maison des Arts et Loisirs du Creusot, LARC, Le Creusot, 1979.
RICŒUR, Paul. **Soi-même comme un autre.** Paris : Éditions du Seuil, 1990.
RIVIERE, Georges Henri. L'écomusée, un modèle évolutif (1971-1980). In : DESVALLEES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues:** une anthologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1). Collection Museologia, Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992.
The round table of Santiago (Chile). Basic principles of the integral museum. **Museum.** The role of museums in today's Latin America. Paris, UNESCO, v.XXV, n.3, p.198, 1973.
TURNER, Victor. **The Anthropology of Performance.** New York: PAJ Publications, 1988.
VARINE, Hugues de. L'écomusée (1978). In : DESVALLEES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). **Vagues:** une anthologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1). Collection Museologia, Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992.

ISSN 2236-2088

RELENDO O PASSADO: OS MUSEUS COLONIAIS ONTEM E HOJE. DOS IDEÁRIOS DO PASSADO ÀS POLÍTICAS DO FUTURO

Dra. Rita Juliana Soares Poloni

Introdução

O presente texto procura discutir o percurso histórico de alguns museus ou espólios coloniais portugueses bem como a sua capacidade de criar novos significados na sociedade contemporânea. Procurará construir uma visão temporal e pessoal acerca desses espólios e da sua utilização tanto durante o período colonial quanto na atualidade. Buscará também questionar a natureza dos museus como "guardadores do passado" procurando ressaltar a sua historicidade e a necessidade de resgatar, através de novos discursos, os acervos museológicos coloniais, de forma a impedir que caiam em esquecimento.

1. O passado dos lugares do passado: a constituição de museus e acervos coloniais em contexto português

Os museus coloniais inaugurados a partir do século XVIII, fruto da empresa colonialista européia na África e na Ásia, foram instituições políticas e científicas. Políticas, porque foram órgãos de propaganda metropolitana, tanto em nível nacional quanto internacional. Científicas, porque constituem, ao mesmo tempo, um arquivo material e discursivo do conhecimento produzido a partir dos territórios colonizados.

Tendo sido criados por toda a europa colonialista, esses museus constituíram também uma rede de estudos e de trocas importante no período. Permitiram não só a posse de materiais e conhecimentos, mas também a sua circulação entre a comunidade científica européia.

Como a circulação desses conhecimentos representasse status para as países europeus no período, além de simbolizarem um esforço colonialista e científico em relação ao territórios dominados, serão criados em Portugal, já na segunda metade do século XVIII as primeiras instituições de pesquisa em torno da chamada história natural. O Real Gabinete da Ajuda, o Museu da Real Academia de Ciências de Lisboa, ambos na capital do país, e o Museu de História Natural de Coimbra, tinham então, entre seus objetivos, a recolha de elementos da cultura material dos povos dos territórios portugueses ultramarinos.

ISSN 2236-2088

Dentre o espólio arregimentado nesse período destacam-se materiais de África – Angola, Moçambique e Cabo Verde e também da Índia e do Brasil. Neste último caso, destaca-se uma coleção amazônica, recolhida pelo naturalista Antônio Rodrigues Ferreira entre 1783 e 1789 (CANTINHO, 2010: 3-4).

Este primeiro impulso é seguido de outro, já no século XIX, quando surgem os primeiros incentivos para a constituição de um museu efetivamente colonial no país, sob o incentivo da Associação Marítima Colonial e seguindo o exemplo das primeiras exposições coloniais de Londres e de Paris ocorridas em meados do século. Neste sentido, o governo cria o Museu Colonial de Lisboa, em 1871, ao mesmo tempo em que revitaliza o Museu da Universidade de Coimbra (CANTINHO, 2010: 5-6).

Com a criação da Sociedade de Geografia de Lisboa, em 1875, e da Commissão de Cartographia, oito anos depois, as pesquisas ultramarinas se intensificam e o número de artefatos coletados nesses territórios também. Durante esse período, cresce o número de museus particulares com acervos ultramarinos. O próprio acervo do Museu Colonial de Lisboa passa a ser incorporado à Sociedade de Geografia, dando origem ao seu Museu Colonial e Etnográfico, em 1892.

Também durante esse período intensifica-se a promoção e participação governamental em grandes eventos propagandísticos coloniais tais como os Congressos Coloniais, a partir de 1901, a Exposição Colonial de Paris, de 1931 e a Primeira Exposição Colonial, realizada no Porto, em 1934.

No contexto do Primeiro Congresso Colonial, a importância dos museus ultramarinos é novamente defendida por intelectuais que alegavam, por exemplo que os mesmos seriam "(...) um instrumento de educação pública e auxiliares do ensino colonial; pelos seus laboratórios e repartições técnicas contribuem para o aproveitamento dos produtos coloniais e como auxílio de propaganda comercial entre a metrópole e as colónias" (Congresso..., 1901 apud BRANDÃO, 2010).

Percebe-se a constituição de um discurso que percebia a existência desses museus como instrumentos políticos coloniais. Estas instituições serviriam a propósitos educativos claros, visando consolidar na população metropolitana o interesse pelos territórios ultramarinos através do conhecimento das suas potencialidades. Nesta altura, conforme anteriormente dito, já existia o Museu Etnográphico da Sociedade de Geographia, contendo coleções ultramarinas e, a partir de 1908, seria criada também uma sala de Geologia Colonial da Commissão de Cartographia (BRANDÃO, 2010: 192).

ISSN 2236-2088

Também no início do século XX dá-se início às primeiras pesquisas ultramarinas sistemáticas em Antropologia e Arqueologia. O seu desenvolvimento é fruto do trabalho da escola antropológica do Porto e, em especial, da dedicação do antropólogo e arqueólogo António Augusto Esteves Mendes Correia (1849-1937).

A escola antropológica do Porto terá sua institucionalização a partir de 1911, quando da criação da cadeira de Antropologia, de um museu e de um laboratório destinados à investigação e divulgação da disciplina. Em 1919, as duas últimas instituições convertem-se no Instituto de Antropologia da Universidade do Porto e é criada a Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia. Mendes Correia será, desde a sua criação, regente da cadeira de Antropologia e diretor do Instituto. Posteriormente, também assumirá a direção da Sociedade (CARDOSO, 2011; ROQUE, 2006: 795-796).

Será a partir de 1936, sob a tutela de Mendes Correia, que se inicia a Missão Antropológica de Moçambique, primeiro projeto de pesquisa em ciências sociais em contexto colonial. Inicialmente destinada a ser presidida pelo próprio precursor do projeto, acaba por ser, por sua opção, chefiada por um dos seus seguidores, o também antropólogo Joaquim Rodrigues dos Santos Júnior (1901-1990). Este primeiro projeto será seguido de uma série de Missões que virão a ser desenvolvidas, até a década de 60 do século XX, em diferentes etapas, para Moçambique, Guiné, Angola e Timor.

Neste período, o surgimento de um grande museu colonial é cogitado por intelectuais como o antropólogo Luís Chaves, que propôs a criação de um "Museu Etnográfico do Império português" e pelo próprio Santos Júnior, que sonhava com o nascimento do "Museu Colonial Português" (CANTINHO, 2010: 6).

Sobre sua visão para este projeto, Santos Júnior assim discursa no relatório da Segunda Campanha da Missão Antropológica a Moçambique (1937-1938):

> Ali irão os portugueses, em romagem do mais puro nacionalismo, apreciar a grandeza do esforço lusíada no Mundo, e o valor dos seus heróis, atestado quer pela descoberta de novas terras, quer pela civilização e cristianização de povos bárbaros e primitivos. (SANTOS JÚNIOR, 1940: 90-91).

Nota-se claramente que Santos Júnior tem uma forte consciência dos discursos políticos implícitos na constituição desses museus. O seu espólio, as suas exposições seriam, antes de tudo, uma forma de propaganda colonialista e nacionalista. Assim, a ocupação científica do ultramar e a divulgação do trabalho ali realizado através de exposições de conteúdo museológico seriam parte de uma mesma construção discursiva na qual o domínio da metrópole sobre as colônias era reforçado e a grandiosidade do Estado Nacional propagandeado a nível interno e externo.

ISSN 2236-2088

Muito embora esses projetos não tenham vindo a concretizar-se, a aquisição de espólios científicos intensificou-se nesse período e passou a constituir o patrimônio de algumas instituições de pesquisa voltadas para as pesquisas ultramarina tais como a escola de Antropologia da Universidade do Porto, que também possuia um museu, e institutos de pesquisa tais como o Instituto de Estudos de Etnologia do Ultramar e seu sucessor, o Centro de Antropobiologia, dos quais António de Almeida (1900-1984), outro antropólogo chefe de várias Missões Antropológicas foi diretor.

Após anos de abandono da idéia da criação de um grande museu colonial, será já a partir da segunda metade do século XX que se consolidará um último impulso no sentido de criar um grande Museu Colonial português. Este se dará através da ação do antropólogo António Jorge Dias (1907-1973) que, em 1965, consegue fundar o Museu Etnológico do Ultramar, destinado a ter um caráter exclussivamente colonial (CANTINHO, 2010: 7).

Entretanto, as guerras coloniais já tinham se iniciado na altura e ao longo da década seguinte o colonialismo deixaria de ser um horizonte político para Portugal. Os institutos dedicados a pesquisas ultramarinas foram sendo renomeados e postos aos cuidados de diferentes órgãos Estatais, mas a situação desconfortável que lhes atingiu a partir de então será responsável pela pouca acessibilidade que os seus espólios disporão a partir de então.

2. A implacável mão do tempo

Desde as primeiras iniciativas em prol da criação de espólios museológicos coloniais, ainda no século XVIII, até os nossos dias, muitas vicissitudes vieram a limitar o acesso da comunidade científica e da população em geral, a esses conteúdos.

O que resta das coleções constituídas pelas primeiras expedições científicas – denominadas Viagens Filosóficas – que ajudaram a construir os museus da Real Academia de Ciências de Lisboa e o de História Natural de Coimbra além do Real Gabinete da Ajuda, encontram-se hoje na Academia de Ciências de Lisboa e no Museu Antropológico da Universidade de Coimbra. Entre outros percalços sofridos, parte desse espólio terá partido para a França, por iniciativa de Saint-Hilaire, quando das invasões napoleônicas (CANTINHO, 2010; BRANDÃO, 2010).

Assim como essas coleções, muitas outras acabarão perdidas ou distanciadas do acesso público no decorrer dos séculos XIX e XX. O processo de revitalização desses espólios e de investigação de documentos e materiais decorrentes das pesquisas

ISSN 2236-2088

ultramarinas portuguesas tem, entretanto, ocupado algum lugar de destaque nos últimos anos.

Um bom exemplo é o caso do Museu de Antropologia e Pré-História Mendes Correia, construído a partir de espólios coletados por esse e outros pesquisadores no decorrer das suas atividades científicas e parte do Museu de História Natural da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto.

Composto de acervos antropológico e arqueológico terá demandado um grande esforço na sua re-catalogação, devido aos registros deficitários de que se dispunha. Ainda assim, boa parte do espólio encontrava-se em reserva até 2009, guardado em espaço exíguo, em tabuleiros e contentores que abrigariam um número elevado de peças. Além de materiais advindos de diversas regiões do país, o museu ainda contaria com restos osteológicos da Índia, de Angola, Guiné, Moçambique e até mesmo do Brasil. (CUNHA, 2009).

A sala colonial do museu das comissões geológicas é outro exemplo. O acervo desse museu pertence atualmente ao Laboratório Nacional de Energia e Geologia e os espólios mais antigos, como os coloniais, encontram-se desativados devido à pouca utilização e à falta de espaço (BRANDÃO, 2010).

Assim como esses dois exemplos, muitos outros museus e institutos terão sofrido muitos decrécimos em materiais e em interesse durante o século XX. Alguns dos eventos que estão na raiz da perda de espólios ultramarinos terão se iniciado já na altura das pesquisas coloniais. É o caso das discussões iniciadas acerca do destino a ser dado a materiais recolhidos durante as chamadas Missões Antropológicas, por exemplo.

Um caso particular envolvendo material arqueológico toma particular importância nesse caso. Em 1974, já jubilado por idade, entra António de Almeida em contacto com Miguel Ramos, então diretor do Centro de Estudos de Ciências Antropológicas, herdeiro do já extinto Centro de Antropobiologia, do qual Almeida havia sido diretor por longos anos, período em que inclusive desenvolveu muitas viagens no contexto das Missões Antropológicas. O pesquisador pretendia, ao entrar em contato com Miguel Ramos, requisitar, nomeadamente, material sobre pinturas e gravuras rupestres angolanas por ele recolhido em Missão Científica, e a partir dos quais desejava escrever um artigo.

Tendo o diretor do Centro argumentado que a devolução não seria possível uma vez ter sido o espólio do antigo Centro de Antropobiologia integrado no Centro de Estudos de Ciências Antropológicas (JIU, 1974), o assunto prossegue, argumentando o doutor Almeida que os materiais deveriam ser-lhes devolvidos. Finalmente, os materiais são deixados pelo

ISSN 2236-2088

então diretor do Centro aos cuidados da Junta de Investigações do Ultramar, órgão responsável pela administração das pesquisas ultramarinas na altura, onde António de Almeida vai requisitá-los. Nessa ocasião é avisado de que o assunto é considerado de cunho pessoal por aquele órgão, abstendo-se o mesmo de intermediar a situação. Em vista disso, Almeida ameaça recorrer a processo judicial para recuperá-los (ALMEIDA, 1974).

Neste caso, apesar de o material produzido nas Missões Científicas pertencer legalmente ao Estado português a ação de António de Almeida, e o julgamento da questão pela própria Junta parecem relativizar a questão. Enquanto o primeiro age requisitando o material como propriedade particular, a própria Junta, ao julgar a disputa um assunto pessoal parece dar razão a esse comportamento do pesquisador.

Tal atitude, longe de ser um caso isolado, tornou-se uma questão tangencial na compreensão do destino dos espólios produzidos em contexto colonial por Portugal. Além de muitas coleções estarem hoje indisponíveis ao público, em museus e instituições de pesquisa que subsistiram à descolonização ultramarina, embora muitas vezes sob outros nomes e administrações, muitas outras se perderam em várias mudanças, ou acabaram por constituir espólios de família.

Dessa forma, para os pesquisadores que na contemporaneidade procuram se dedicar ao estudo desses espólios ou dos documentos resultante das muitas viagens científicas coloniais portuguesas, ou para a população em geral, que de alguma forma se interesse pelo tema, o acesso a esse material ainda é bastante dificultoso e pressupõe, além de numerosas permissões, alguma dose de relacionamentos interpessoais.

3. Uma breve experiência pessoal

Iniciei a minha pesquisa de doutorado em 2008, acerca das investigações arqueológicas das Missões Antropológicas, realizadas em contexto colonial, entre a década de 30 e 60 do século XX.

Embora não tenha sido um trabalho no âmbito da museologia, o desenvolvimento da pesquisa fez com que me deparasse com inúmeros exemplos sobre a dificuldade de acesso e utilização dos mais diversos espólios documentais e museológicos relacionados com as pesquisas ultramarinas.

Além de carência de classificação e acesso restrito, muitos desses conjuntos encontravam-se dispersos e muitas vezes recuperados devido à presteza de alguns

ISSN 2236-2088

funcionários dos diversos órgãos de pesquisa que se propuseram a recolher material de edifícios públicos desativados ou mesmo de espólios de família.

Por outro lado, muitos dos agentes responsáveis pela administração dos órgãos de pesquisa herdeiros desses espólios eram partícipes diretos do desenvolvimento dessas pesquisas em contexto ultramarino. Para eles, a pesquisa e a administração ultramarina não eram parte de um passado histórico do país, mas sim parte de sua própria história de vida, tornando sua visão sobre esse contexto demasiado pessoal para que algumas abordagens científicas fossem bem aceitas.

Entretanto, também percebi a existência de um consistente grupo de pesquisadores que se dedicam a reinterpretar as temáticas colonialistas no país e para quem o acesso a documentos e espólios se torna crucial no desenvolvimento de suas pesquisas.

Entre esse grupo a reivindicação pela acessibilidade e pela preservação dos mais diferentes espólios coloniais portugueses traz à tona a discussão acerca da importância do conhecimento do discurso, da memória e da cultura material produzida ou absorvida durante esse período para a sociedade portuguesa contemporânea.

Conclusões: novas leituras para antigas narrativas

Apesar do espólio e dos discursos dos museus coloniais estarem atrelados a políticas nacionais e internacionais que já não fazem sentido nos dias atuais, convém ao público contemporâneo questionar se esses conteúdos, porque descontextualizados, devam ser dispensados de novas experiências museológicas e de pesquisa no presente.

Haverá novas possibilidades para a utilização desses materiais por pesquisadores e pelo público em geral, que se insere em um contexto mundial em que o colonialismo é visto como um passado sob grande medida reprovável? A resposta a essa questão perpassa, sem dúvida, a acepção de que tanto museus, quanto a própria atividade científica são entidades vivas, em constante transformação e diálogo entre contextos e temporalidades vários.

Segundo argumenta Pierre Nora (NORA, 1996:1), os museus são “lieux de mémoire”, ou seja, entidades artificialmente criadas no contexto pós-revolução francesa com o intuito de dar a sociedades distanciadas da memória viva – criada e recriada no quotidiano – a chance de encontrarem seus próprios passados, através dos discursos produzidos nesses lugares específicos. Entretanto, há que pensar esses lugares de memória também

ISSN 2236-2088

como espaços onde discursos sobre o passado são criados e recriados e como entidades que se transformam em diferentes contextos e temporalidades.

Assim como “o homem é um animal que lembra” (ROSSATO, 2010) ele é também um animal que esquece. Memória e esquecimentos são assim dois componentes importantes de um mesmo contexto de autoconhecimento humano que se re-criam constantemente. Da mesma forma, os discursos museológicos também devem ser entendidos como entidades vivas e abarcar sempre novas identidades. Isso sempre implicará no esquecimento de determinados discursos e na ativação de outros.

Entretanto, os museus convivem com o grande peso de produzir um lastro que o afasta da história – no seu sentido de Devir – e que eclipsa as próprias condições de produção dos seus acervos e dos seus discursos (BRITO, 2005: 150-151). O seu lugar de “guardadores do passado” pode ser facilmente confundido com a de portadores de informações e discursos imutáveis. Mas será somente na descoberta da sua historicidade que se compreenderá a criação e a existência dos mais diversos acervos e a forma como são representados.

É nesse sentido que podemos compreender a criação de museus coloniais separados dos destinados a temas nacionais durante o século XIX e XX. As colônias, embora politicamente parte das suas metrópoles, estavam imbuídas de um sentido de exoticidade que não deveria se confundir com a construção das identidades nacionais. Por outro lado, a sua existência era importante na promoção vínculos entre os metropolitanos e esses territórios, além de um instrumento de promoção política dos próprios Estados Coloniais. Da mesma forma, será imersa nessa historicidade que se poderá compreender o lugar de esquecimento em que esses museus e acervos caíram, sobretudo a partir da segunda metade do século XX.

As recentes reivindicações por parte das antigas comunidades coloniais no sentido de obterem acesso ou expatriação de artefatos recolhidos durante aquele período geram não só a necessidade de estabelecer diálogos com esses novos interlocutores, como também de defrontar a própria comunidade nacional com o legado histórico que a interferência direta sobre aqueles territórios gerou (BRITO, 2006: 149-161).

Este último ponto talvez seja o mais doloroso e polêmico dos dois porque implica dialogar diretamente com uma parcela considerável da população para quem o colonialismo não foi somente um evento do passado do país, mas parte de suas próprias histórias de vida. Para essas pessoas o distanciamento necessário para o julgamento histórico é-lhes senão impossível, pelo menos por demais dificultoso, da mesma forma que a discussão

ISSN 2236-2088

aberta dos vários sentidos do colonialismo muitas vezes atinge para essas pessoas o tom pessoal.

Entretanto, cabe questionar até que ponto será positivo silenciar esse passado. Da mesma forma, cabe considerar de que forma os antigos acervos coloniais podem contribuir para a sociedade contemporânea. Quer seja na crítica dos antigos discursos gerados a partir desses espólios, quer seja na formulação de novos discursos, cumpre descobrir um lugar para esse legado que não o permita permanecer sob a égide do esquecimento.

Referências:

ALMEIDA, António de. **Correspondência enviada por António de Almeida ao Presidente da Junta das Missões Geográficas e de Investigação do Ultramar, em 22 de Agosto de 1974.** *Lisboa*: Instituto de Investigação Científica Tropical, Departamento de Ciências Humanas, Espólio das Missões Antropológicas, Processo 255, 1974.

BRANDÃO, José Manuel. O "Museu de Geologia Colonial" das Comissões Geológicas de Portugal: Contexto e Memória. **Revista Brasileira de História da Ciência.** Rio de Janeiro, Vol. 3, nº 2, p. 184-199, Jul/Dez 2010.

BRITO, Joaquim Pais de. O museu, entre o que guarda e o que mostra. In SEMEDO, Alice; LOPES, J. Teixeira (coord). **Museus, Discursos e Representações**. Porto: Edições Afrontamento, 2006.

CANTINHO, Manuela. **Colecções Etnográficas Extra Ocidentais em Portugal: Passado, presente e Futuro.** 7º Congresso Ibérico de Estudos Africanos. Lisboa, 2010.

CARDOSO, João Luis. O Professor Mendes Corrêa e a Arqueologia Portuguesa. In: **Sessão Ordinária de 26 de Janeiro de 2000 dos Anais da Academia Portuguesa da História,** III Série, volume 2, 2011.

CUNHA, Maria José. **As coleções antropológicas do museu de história natural da faculdade de ciências da universidade do Porto**. Actas do I seminário de investigação em museologia dos países de língua portuguesa e espanhola. Vol 1, p. 259-268, 2009.

JUNTA DAS MISSÕES GEOGRÁFICAS E DE INVESTIGAÇÕES DO ULTRAMAR (JIU). **Correspondência enviada pelo Presidente da Junta Das Missões Geográficas e de Investigações do Ultramar ao Diretor do Centro de Estudos de Ciências Antropológicas, em 23 de Fevereiro de 1974.** Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, Departamento de Ciências Humanas, Espólio das Missões Antropológicas, processo 255, 1974.

NORA, Pierre. General Introduction: Between Memory and History. In NORA, Pierre (Dir). **Realms of Memory: Rethink the French Past**. Vol I: Conflicts and Divisions. New York: Columbia University Press, 1992.

ROQUE, Ricardo. A Antropologia Colonial Portuguesa (1911-1950). In Curto, Diogo Ramada (Eds.), **Estudos de Sociologia da Leitura em Portugal no Século XX** (pp. 789-822). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

ROSSATO, Janine Inez. A Vontade de Lembrar e a Vontade de Esquecer. In MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano**. Museus Nacionais e os Desafios do Contemporâneo.** Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2011.

SANTOS JÚNIOR. **Missão Antropológica de Moçambique: 2ª Campanha: Agosto de 1936 a Janeiro de 1938.** Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1940.

ISSN 2236-2088

MUSEUS E CRIATIVIDADE: REPRESENTAÇÕES ARQUEOLÓGICAS NA CIDADE DE BELÉM

Diogo Jorge de Melo[1]

Resumo

O trabalho consiste em um ensaio dialógico entre o projeto de extensão "Memória Ciência e Arte: narrativas e representações das cerâmicas arqueológicas na manufatura de Icoaraci" da Universidade Federal do Pará, com a temática da 11ª Semana de Museus do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), "Museus (memória + criatividade) = mudança social". Logo o mesmo demonstra como a coleção de arqueologia do Museu Paraense Emílio Goeldi vem contribuindo para a construção de uma identidade/estética contemporânea, denominada de "Marajoara", se constitui principalmente com bases em três culturas arqueológicas: a Marajoara, a Tapajônica e a Maracá.

Palavras-chaves: Museu Paraense Emílio Goeldi. Arqueologia. Cerâmica. Marajoara.

Abstract

The paper is a dialogic essay between the extension Project "Memory Science and Art: narratives and representations of the archeological ceramics in the manufacture of Icaroaci" and the 11th National Museums Week's theme of the Brazilian Institute of Museums, which is "Museums (memory + creativity = social change". This paper, therefore, demonstrates how an archeological collection of the Museu Paraense Emílio Goeldi has contributed to the construction of a contemporary identity/esthetics, denominated "Marajoara", constituted especially with roots in three different archeological cultures: Marajoara, Tapajônica and Maracá.

Keywords: Museu Paraense Emílio Goeldi. Archeology. Ceramic. Marajoara.

[1] Faculdade de Artes Visuais e Museologia do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará.

ISSN 2236-2088

O presente ensaio se constitui de uma panorâmica do Projeto de Extensão da Universidade Federal do Pará, denominado “Memória Ciência e Arte: narrativas e representações das cerâmicas arqueológicas na manufatura de Icoaraci” junto com a busca de uma aproximação dialógica com a temática da 11ª Semana de Museus do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), “Museus (memória + criatividade) = mudança social”. Logo o mesmo buscará demonstrar que a questão da memória e da criatividade se difunde nos processos sociais e culturais, se confrontando com a noção de identidade e de apropriação. Consequentemente nos deparamos com questões como a de reprodução e de difusão do contexto sociocultural e econômico.

O projeto de extensão se iniciou em 2011 e perdura até o presente momento, tendo ele se iniciado de uma curiosidade em saber como e o porquê existe diversos ícones arqueológicos espalhados por toda a região metropolitana de Belém, sendo estes denominados de uma maneira geral de “Marajoaras”. Destes, ganham grande destaques no projeto e em nossa narrativa, as manufaturas cerâmicas como vasos, urnas, estatuetas, dentre outros peças. Contudo, ainda não estamos destacando outros objetos como camisetas, pinturas, esculturas e objetos fetichistas como brincos, colares e chaveiros.

A curiosidade inicial do projeto direcionou nossa pesquisa para dois pontos chaves, que nos ajudou a entender a questão proposta. O primeiro foi o Museu Paraense Emílio Goeldi, que foi e é a principal instituição detentora do patrimônio arqueológico da região amazônica, principalmente dos estados do Pará e Amapá. O segundo foi a marcante atuação do Mestre Raimundo Cardoso junto ao Museu Goeldi e a comunidade de Icoaraci, mais especificamente no Bairro do Paracuri, região pertencente à área metropolitana de Belém.

O Museu Paraense Emílio Goeldi umas das mais antigas instituições museológicas do país, fundado em 1866 por Domingos Soares Ferreira Pena (1818-1888), vem atuando em pesquisas arqueológicas desde a sua criação. Estando a sua história ligada diretamente a interessantes e importantes descobertas arqueológicas. Como por exemplo, no período de Ferreira Pena, onde cerâmicas Marajoaras foram mais bem estudadas e as primeiras urnas Maracá foram descobertas, assim como a primeira pintura rupestre da região (BARRETO, 1992; LOPES, 1997).

Desta forma, os achados armazenados no Museu Goeldi possuem grandes destaques ao longo da trajetória de pesquisa institucional e da região, que se somam a complexidade e diversidade das peças encontradas. Que tornam a coleção um representamen do passado da região. Logo, o museu acaba por ser o elo entre passado e

ISSN 2236-2088

presente, uma espécie de máquina do tempo, no sentido de possibilitar leituras e interpretações cronológicas e acronológicas, marcadas pelos conjuntos de signos relevantes a estes artefatos. Consequentemente, este fato possibilita demonstrar, não só as interpretações científicas, mas também as interpretações popular e contemporâneas. Isso é, pelo entendimento da Semiótica, o entendimento dos interpretantes, reconhecendo-os como complexos semióforos, que se abrem dos fatos científicos e avançam para um conhecimento/saber popular, constituído a partir do senso comum.

Destes achados arqueológicos destacaremos principalmente três culturas arqueológicas que possuem maior relevância em nossas análises, a Marajoara, a Tapajônica e a Maracá. Pois estas culturas tiveram grande influência no fenômeno nominado “Marajoara”, estando as três fortemente representadas neste processo. Pois sabemos que a denominação “Marajoara”, trazida do senso comum, expressado espontaneamente pela população, nem sempre retrata uma representação da cultura arqueológica Marajoara e a contemporânea da região que a nomeia. Logo entendemos que estes processos se constituem de um mosaico de representações das culturas arqueológicas citadas, que se somam as estéticas desenvolvidas na contemporaneidade, consolidando um hibridismo[2].

Os vestígios da cultura Marajoara, da tradição policroma, são encontrados no arquipélago do Marajó, na região do entorno do lago Arari. Sendo ela identificada como a quarta ocupação deste território e se iniciou por volta do século IV e perdurou até o XIV. Desta cultura, são características construções de aterros, denominado de tesos, que em algumas vezes chegavam a mais de seis metros de altura, que eram utilizados como locais de habitação, cemitérios e para cerimônias. Assim como a produção de cerâmicas complexas, onde se destacam as urnas funerárias (Figura 1), nas quais eram realizados enterramentos secundários (SÃO PAULO, 1986; NEVES, 2006).

[2] Para saber mais sobre essas questões, elas foram mais bem discutidas em Melo *et al*. 2013a.

ISSN 2236-2088

Figura 1 Urna Marajoara com designações antropomórficas. Peça do acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi. Foto de Pedro Oliva, retirada de Gomes (2012).

Já a cultura Tapajônica, pertencente à tradição incisa e ponteada, foi encontrada na região do baixo Amazonas, mais especificamente nos arredores de Santarém e Alter do Chão. E perdurou do final do primeiro milênio até o século XVII. Os sítios desta tradição constituíam-se em grandes territórios, que ocupavam vários hectares de área, associadas às famosas terras pretas. Este fato, segundo os arqueólogos, indica a existência de grandes aldeias sedentárias, que foram habitadas por uma população numerosa. A cerâmica Tapajônica, assim como a Marajoara, é bastante complexa, com pinturas e adornos modelados, sendo encontrados dentre os artefatos mais conhecidos, os vasos cariátides (Figura 2), de gargalo (Figura 3) e estatuetas antropomórficas. Objetos em que as formas decorativas modeladas se destacam, sendo elas normalmente elementos zoomórficos e antropomórficos (SÃO PAULO, 1986; NEVES, 2006).

Figura 2 Exemplo de cerâmica Tapajônica, vaso cariátides, caracterizado pelas três figuras antropomórficas que o sustentam. Peça do acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi. Foto retirada de São Paulo (1986).

ISSN 2236-2088

Figura 3 Exemplo de cerâmica Tapajônica, vaso de gargalo com formato antropomórfico e apêndices zoomórficos. Coleção do MAE-USP, retirado de Gomes (2002).

A cultura arqueológica Maracá, foi encontrada na região de mesmo nome no estado do Amapá, é conhecida por suas urnas funerárias de cerâmica, utilizadas em enterramento secundário. Artefatos que são basicamente encontradas em dois modelos distintos: as em formato zoomórfico, em forma de animal quadrúpede, semelhante a um jaboti, e a dos vasos tabulares antropomórficos (Figura 4). Esta segunda, caracterizada por figuras humanas sentadas em banquinhos, com as mãos apoiadas nos joelhos e os cotovelos levantados. Também se destaca a presença nítida da representação do sexo e muitas das vezes com estilizações de cocar. Nestes sítios arqueológicos foram encontradas contas de vidro de origem europeia, que indicam contato/contemporaneidade com os colonizadores europeus no século XVI e XVII. (SÃO PAULO, 1986; GUAPINDAIA, 2012).

Figura 4 Urna Maracá antropomórfica feminina. Peça do acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi. Foto retirada de São Paulo (1986).

Com relação à contextualização histórica das assimilações da estética do passado na manufatura contemporânea de Icoaraci, reconhecemos sua datação na década de 1960. Foi quando o Mestre Raimundo Cardoso (1930-2006), ao ganhar de sua irmã um livro de

ISSN 2236-2088

arqueologia, que a mesma encontrara no lixo, teve seu primeiro contato com a estética das peças arqueológicas. Ao se deparar com tal realidade, iniciou diversas tentativas de reprodução destes objetos e consequentemente passou a frequentar o Museu Paraense Emílio Goeldi, quando conheceu os pesquisadores e técnicos que atuaram na instituição e apresentou a sua proposta de produção de réplicas das cerâmicas. Proposta que foi bem aceita e incentivada pelos pesquisadores e técnicos do museu, que abriram as reservas técnicas da arqueologia para que o Mestre Cardoso pudesse aprimorar sua técnica (DAGLISH, 1996; MELO, 2012).

Voltando ao entendimento do acervo do Museu Goeldi, sabendo que a comunicação museológica tradicionalmente se abre dos muros do museu para a sociedade. Entendemos que além da Ciência, no caso a Arqueologia, este acervos devem servir a sociedade, verdadeira entidade que sustenta as instituições museológicas, e que devem cobrar e exigir retornos sociais das mesmas, principalmente no caso das instituições públicas. Dentre estes retornos encontramos as exposições e outros instrumentos de comunicação, normalmente entendidos como elementos de divulgação/popularização da Ciência, que vão de livros, cartilhas, cursos, material eletrônico, dentre outros. Também podemos pensar na viabilização de ações sociais, conformes as premissas da “Nova Museologia” ou “Museologia Social”, onde os muros de uma instituição se dissolvem e existe uma aproximação entre o saber “qualificado”, isso é um saber formal, com o saber popular sem desqualifica-lo, reconhecendo-o como digno e igualitário ao anterior.

Queremos chegar ao ponto do entendimento de como essa relação pode existir mesmo em um museu, como o Museu Paraense Emílio Goeldi, um museu de cunho tradicional, marcado por uma forte tradição de pesquisa científica. Fato que muitas das vezes não acontece de maneira intencional e sim como um efeito colateral dos sistemas de comunicação do museu. Pois o mesmo é incapaz de controlar a complexidade, como dito anteriormente, das relações de criação e construção dos agentes interpretantes de um signo.

Relação marcada inicialmente pela história do Mestre Raimundo Cardoso e posteriormente por toda a comunidade do Paracuri em Icoaraci, que a partir desta realidade foi capaz de desenvolver uma complexidade de formas, designers e estéticas que se pautam nas culturas do passado (Figura 5 e 6).

ISSN 2236-2088

Figura 5 Exemplo de cerâmicas produzidas em Icoaraci, Belém, PA. Fotografia de Diogo Melo.

Figura 6 Exemplo de cerâmicas produzidas em Icoaraci, Belém, PA. Fotografia de Diogo Melo.

Deste ponto apresentaremos brevemente algumas questões de escopo teórico já produzido a partir do pensar esse fenômeno “Marajoara” e suas relações com o Museu Paraense Emílio Goeldi. Também destacamos que um dos objetivos do projeto é passar este conhecimento levantado para a comunidade de Icoaraci e para professores, fato que esta sendo realizado por cursos de capacitação e produção de material didático.

O primeiro fundamento teórico do projeto foi apresentado por Melo *et al.* (2012), no qual foi entendido uma relação de empoderamento, baseada na relação antropofágica dos museus, descrita por diversos autores da museologia. Entendendo que no caso do Mestre Cardoso, assim como no caso do Museu Magüta dos índios Ticuna, este processo ocorreu de maneira contrária. Isso é, ao invés do museu devorar a cultura humana, diretamente da sociedade, a sociedade se empondera do conhecimento dos museus, processo denominado pelos autores de Museofagia.

ISSN 2236-2088

Depois deste trabalho, o projeto passou como já mencionado, a entender este fenômeno pela cidade e passou a fazer um levantamento, uma cartografia, sobre os locais onde o fenômeno "Marajoara" se fazia presente na cidade. Destes resultados, se destacaram museus, centro culturais, feiras de artesanatos, feiras livres, arquiteturas. Também se pode perceber uma influência mais ampla como nas características do *Art déco* e a "casa marajoara" de Theodoro Braga em São Paulo, assim como as influencias destas estéticas no carnaval de 2013 no Rio de Janeiro no desfile do Grêmio Recreativo Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense (MELO *et al*. 2013a; MELO & SALES, 2013).

Também foi realizado um breve olhar para as questões das representações dos corpos do passado a partir das cerâmicas das culturas Marajoara e Tapajônica e sua relevância para as artes, as estéticas a as ciências e a contemporaneidade de uma forma geral. Destes destacamos diversas tatuagens, com motivos e estéticas "Marajoaras", assim como adornos corpóreos, como alargadores de orelha, enfeites de penas e colares, que fazem a ligação entre estes corpos do passado com o presente, mesmo sem haver ligações culturais e genéticas diretas entre eles (MELO *et al.* 2013b).

Depois de ressaltar estes diversos pontos que convergem nos interesses do projeto de extensão, encerramos este breve ensaio, demonstrando que a temática da Semana de Museus está estreitamente ligada a esta proposta. Pois a apropriação da estética de culturas extintas do passado, foram desveladas pela arqueologia e a sua apropriação e a sua utilização superaram o propósito científico. Não apenas como meras reproduções de um ícone do passado, mas servindo de base estrutural para a construção de atos criativos no presente, inovações, que acabam por construir algo inteiramente novo ao contexto social local. Uma identidade, que se faz presente na cidade e no seu imaginário social. Pois a partir de um espaço museológico, o Museu Paraense Emílio Goeldi, a memória se soma a criatividade do povo, que constrói e reconstrói uma identidade, uma transformação/mudança social que firma essa cultura/identidade, que nominamos de "Marajoara" - "Museus (memória + criatividade) = mudança social".

Referências:

BARRETO, M.V. História da pesquisa arqueológica no Museu Paraense Emílio Goeldi. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, ser. Antropologia, 8(2), 1992, p.203-294.
DAGLISH, L. **Mestre Cardoso:** a arte da cerâmica amazônica. Belém: SEMEC, 1996, 20p.
GOMES, D.M.C. **Cerâmica Arqueológica da Amazônia:** vasilhas da coleção tapajônica MAE-USP. São Paulo: Edusp, 2002, 355p.
GOMES, D.M.C. O perspectivismo ameríndio e a idéia de uma estética americana. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, Ciências Humanas, 7(1), 2012, p.133-159.

ISSN 2236-2088

GUAPINDAIA, V. Sítios funerários em grutas na região do Rio Maracá, Amapá. *In*: FIGUEIREDO *et al*. **Turismo e gestão do patrimônio arqueológico**. Belém: IPHAN, 2012, p.127-139.
LOPES, M.M. **O Brasil descobre a pesquisa científica:** os museus e as ciências naturais no século XIX. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997, 369p.
MELO, D.J. Arqueologia Arte e Educação: experiências sensitivas da cerâmica de Icoaraci. **Tucunduba**, n.3, 2012, p.68-71.
MELO, D.J.; MONÇÃO, V.M.; AZULAI, L.C.O.A.; SANTOS, M.G. **Antropofagia e Museofagia:** desvelando relações interculturais. In: Encontro Anual do Subcomitê Regional de Museologia para América Latina e Caribe, 2012.
MELO,D.J.; MONÇÃO, V.M.; SANTOS, M.G.; AZULAI, L.C.O. **Descendentes dos Marajoaras:** empoderamento e identidade na cidade de Belém. Cadernos de Educação, UFPel, 2013a (*inprint*).
MELO, D.J.; AZULAI, L.C.O.; SANTOS, M.G.; SALES, T.S.N. **Corpos do passado e suas representações: um ensaio sobre a cultura Marajoara e Tapajônica e a Cidade de Belém, PA**. In: Anais do Fórum Bienal de Artes, Programa de pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, 2013b (*inprint*).
MELO, D.J. & SALES, T.S.N. **"Marajoaras" no carnaval: representações da arqueologia paraense no carnaval de 2013 do G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense**. In: Anais do Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2013 (*inprint*).
NEVES, E.G. **Arqueologia da Amazônia.** Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006, 86p.
SÃO PAULO. **Museu Paraense Emílio Goeldi**. São Paulo: Banco Safra, 1986, 287p.

ISSN 2236-2088

MUSEU – NOS ENTRECAMPOS E DESCAMINHOS DE UM INTELECTUAL COLETIVO

Prof. Dr. Luiz C. Borges[1]

1. O museu e a ordem sócio-política

> Museus são casas que guardam e apresentam sonhos, sentimentos, pensamentos e intuições que ganham corpo através de imagens, cores, sons e formas. Os museus são pontes, portas e janelas que ligam e desligam mundos, tempos, culturas e pessoas diferentes. Os museus são conceitos e práticas em metamorfose (Sistema Brasileiro de Museus, [2013]).

Há muitos e diversos modos de nos acercarmos da realidade que nos envolve, para determiná-la, enquadrá-la, nomeá-la, classificá-la, isto é, reduzi-la a uma matéria que, de sua indeterminidade e de sua falta de limites, de contornos, nos permita examiná-la, esmiuçá-la, racionalizá-la, modelá-la, enfim, compreendê-la, apossarmo-nos dela, estarmos no controle. Daí, de posse desse conhecimento, que satisfaz nosso desejo de tudo domar e tornar familiar, conhecido, domesticável, engrandecemo-nos ao fazer declarações universais sobre a existência e o modo de ser dessa realidade. E essa histórica, assim sintética, da longa cadeia de produção de saberes - uma experiência cognitiva de nunca acabar, de nunca auto-satisfazer-se, remonta ao um tempo e a condições que são, virtualmente, impossíveis de serem remontadas. Quando e como e a partir de que circunstâncias deixamos a animalidade e nos humanizamos? Quando começamos a colecionar ou a interrogar-nos sobre o isso e o aquilo? Quando começamos a produzir elementos que não se justificavam simplesmente pelo uso, pela necessidade? Quando, enfim, começamos a experimentar o mundo, a colocá-lo diante de nós - isto é o que etimologicamente teorizar significa - e a produzir sobre ele enunciados "explicativos"? Em algum momento ao longo dos nossos já 2 milhões de história.

Vistos em sua parcial totalidade, todos esses modos, modelos, enfoques produzem dados interessantes sobre o objeto-mundo e todos, igualmente, falham em seu objetivo fundamental. Não há ritual completo e acabado, todo ritual se realiza na falha, na falta. Assim também o conhecimento que, em sua diversidade, traz, junto com aquilo que anuncia, a incompletude, aquilo que escapa e escapa não por um defeito do aparelho cognitivo, mas porque constitutivamente a realidade resiste e, sendo elusiva, produz em nós a ilusão da apreensão e, portanto, o simulacro.

[1] Pesquisador Titular do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST/MCTI). Professor do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (MAST/UNIRIO). Membro do Grupo de Teoria do Discurso (GTDIS/UFF).

ISSN 2236-2088

O que mais insistentemente caracteriza nossa relação com a realidade é a busca incessante de tentar tamponar o que, em si mesmo, é intamponável e que Castoriadis (1987), chama de o abismo primordial que nos demarca o fato de sermos humanos, logo, simbólicos, simbolizantes e simbolizáveis. Portanto, todas as formas de aproximação com a realidade (mítica, religiosa, filosófica e/ou científica) apresenta pontos cegos, perguntas que ficam sem resposta, aspectos que não se deixam reduzir a fórmulas. Assim, esse abismo primordial aparece na forma de indecidibilidade. É uma falácia - ou parte do discurso automitificante da ciência - dizer que há ciências exatas, que se apresentam como aquelas das quais a ambiguidade encontra-se excluída, e que estão sempre prontas a dar certeza de suas verificabilidades. Mas, é isso realmente? É assim que, de fato, as coisas acontecem no campo da matemática ou da física teórica? O que na afirmativa dessas disciplinas é verificável, reprodutível experimentalmente, dado como efetivamente existente, isto é, existente fora da teoria? O que, na experiência cognitiva pertence ao sujeito cognoscente ou pertence ao objeto cognoscível? É possível determinar, separar, apresentar a dosagem correta? Uma teoria da comunicação (dados) afirma que no processo comunicacional há inúmeros elementos que não podem ser formalizados e, no entanto, as pessoas (bem ou mal) se comunicam.

Esclareço que este texto não é sobre a história ou a filosofia da ciência. Todavia, sendo a museologia um campo que se propõe científico (é essa ainda uma discussão no campo museal, ou estamos todos convencidos de que há uma ciência museológica? Aparentemente, isso ainda está sujeito a controvérsias (cf., por exemplo, Jesus, 2012a, 2012b), deve ficar claro que uma epistemologia museológica também contém as mesmas propriedades de qualquer outro campo e, por conseguinte, as mesmas qualidades e os mesmo defeitos, ainda que não iguais. De mais a mais, isso implica, pensando o campo científico na perspectiva de Pierre Bourdieu, tratar-se de um *locus* atravessado por demandas (muitas vezes não (co)respondidas), querelas, controvérsias, golpes acadêmicos visando a hegemonia, tentativas de silenciar ou desqualificar os diferentes, isto é, os que resistem a ser subsumidos pela corrente dominante, tendo escolhido outras veredas. O que vem a seguir, sem que eu me detenha aqui a justificar teórica, metodológica e filosoficamente a minha tomada de posição - e deve ficar claro que posição/situação ocupo no campo social-teórico-ideológico da museologia - , é minha intervenção e minhas reflexões acerca desse objeto fluido, o museu, pelas quais procuro dar conta e razão deste objeto, cuja complexidade é atestada, inclusive, pela multiplicidade de enunciados que o tentam definir e/ou caracterizar.

ISSN 2236-2088

Apenas para ficarmos em dois exemplos, compare-se a definição de museu encontrada no site do Sistema Brasileiro de Museus – citada acima – com algumas formulações e reformulações de Nilson Alves de Moraes, enquanto tentativas de da conta desse objeto, vis a vis à sua inserção em uma estrutura sociopolítica. Assim, se de um lado, temos uma definição atemporal, ahistórica e apolítica, segundo a qual os museu são "casas que guardam e apresentam sonhos, sentimentos, pensamentos e intuições" e que são "portas e janelas que ligam e desligam mundos, tempos, culturas e pessoas diferentes"; de outro, os museus são-nos apresentados como "uma intervenção racional, arbitrária, intencional e estratégica" (MORAES, p. 124) na realidade e na organização social. Sendo por meio dessa intervenção – educativo-cultural, mas igualmente política -, que o museu "organiza, hierarquiza, relaciona e significa os espaços e lugares da cultura e da sociedade [...]", como também o atesta Borges (2011). E desse modo, é possível, graças aos seus modos próprios de objetificar algumas das relações entre os sujeitos sociais e suas realidades, fazer com que, nos museus, "os locais, regionais, nacionais, globais encontram ou articulam nexos, hierarquias, prioridades. O museu produz um cronograma do tempo e objetivos perseguidos", e faz uso de uma cenografia que ajuda a "transformar o objeto numa realidade, dotá-lo de sentido" (MORAES, 2012, p. 124). Além do mais, "o museu, as instituições e ações de cultura, políticas setoriais, atores e projetos socioculturais são parte de uma estratégia e interesse específicos. O museu, portanto, é produto e construção histórica, uma condição conjuntural" (MORAES, p. 125).

O museu, enquanto objeto que se põe diante de nós e sobre o qual podemos refletir ou teorizar, expõe-se à nossa experiência cognitiva e, portanto, aos nossos gestos de interpretação. As ações, os gestos de interpretar e compreender operam a partir de inúmeros referenciais e perspectivas, qual seja, de recortes ou suportes que não são, a priori, nem definidos (definíveis), nem formalizáveis. Contudo, de uma perspectiva histórico-materialista, interpretação e compreensão, tal qual a intervenção no mundo, não se dissociam do modo de produção dominante – ou das condições materiais de existência – ao qual estão ligadas por meio de diversos e desiguais mecanismos de produção e reprodução social, isto é, para interpretar e compreender uma sociedade é preciso, antes, ser parte de uma sociedade (ou estar em sociedade) e dispor de instrumental teórico e crítico-analítico produzido e disponibilizado pela própria sociedade.

Neste sentido, todo modo de produção hegemônico é também um modo de formação/formatação de sujeitos (*paidéia*). Isso significa que, além de serem produtos historicossociais, interpretação e compreensão, assim como o interpretado e o compreendido,

ISSN 2236-2088

são também determinados por esse estar-em-sociedade e pelo modo particular de ser de cada sociedade. Por extensão, os aparatos sociais, culturais e políticos disponíveis em qualquer sociedade – e não há sociedade sem esses aparatos ou funções pelas quais as sociedades geram/formam seus sujeitos perfeitamente adequados (sejam os conformados, os inconformados ou os indiferentes) – são igualmente afetados e coextensivos à base material (quer dizer, historicossocial) de existência dominante em uma sociedade. Sendo esta uma outra maneira de dizer, de acordo com Marx (2004) que não é a consciência que precede e determina a existência, mas ao contrário, é a existência historicamente concreta que determina a consciência. Sendo essas as condições fundamentais que, por sua vez, constituem o ser social.

Em vista disso, quando penso na possibilidade de propor uma ontologia para o museu, o que se me afigura mais adequado é concebê-lo como um evento (Vattimo, 2007), isto é, como um acontecimento particular que irrompe em uma dada estrutura, ou processo sócio-histórico, e que, a partir de sua emergência, e enquanto produtor de discursos, gera novas cadeias de acontecimentos. Visto por essa perspectiva, o evento-museu pode ser compreendido como um ponto em um espaço-tempo historicamente configurado, isto é, um ponto em um sistema específico de coordenadas ou referenciais que, neste caso, só pode ser histórico-social**.** Desse ponto de vista**,** o museu ocupa uma posição/função em um campo social, de acordo como o que conceitua Pierre Bourdieu:

> [...] o campo social [é] como um espaço multidimensional de posições tal que qualquer posição actual pode ser definida em função de um sistema multidimensional de coordenadas cujos valores correspondem aos valores das diferentes variáveis (...): os agentes se distribuem (...), na primeira dimensão, segundo o volume total do capital que possuem e, na segunda dimensão, segundo a composição do seu capital (...) (Bourdieu, 2009, p. 135).

Constituindo-se em um campo, ainda de acordo com a definição de Bourdieu, o museu também é perpassado por perspectivas, modelos interpretativos e, naturalmente, por terminologias que são co-ocorrentes. Enfim, a inaugurabilidade do evento-museu não deixa de traduzir ou manifestar um determinado horizonte histórico ao qual encontra-se submetido, ou do qual é um sintoma e simultaneamente um reflexo e uma refração. Dito de outro modo, o museu, o todo do museu objetiviza-se como condição suficiente e necessária, entre (e enquanto tal) as forma ideológicas da sociedade. De uma parte, o museu é produtor de signos e, de outra, o museu é permanentemente atravessado pelos signos (inscreve-se na ordem simbólica e produz/acumula bens e capital simbólicos) que, como afirma Bakhtin (1979), constituem arenas sociais da luta ideológica.

ISSN 2236-2088

Nesta acepção, os aparatos socioculturais (sejam artísticos, científicos ou ritualísticos) são entendidos em sua forma de entes históricos, e também como aparatos de produção/reprodução social e, portanto, postos a serviço da organização e da autorrepresentação social. É justamente nessa condição e nesse espaço de significação que se encontra o museu, bem como o conjunto de elementos que lhe são constitutivos, de diferentes formações discursivas e imaginárias, mediante os quais intervém na sociedade.

Podemos, pois, considerar que todo museu se institui como uma proposta de ver, recortar, conhecer, classificar, compreender e representar uma dada realidade[2], em suma, o museu inscreve-se em uma visão de mundo, a partir de uma determinada posição de autoria e, desse modo, institui-se na interseção entre a história e a linguagem, na condição de fazer-se ator histórico e produtor de historicidades. Isto é, 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. Com isso, o discurso museológico mobiliza memórias, identidades e estabelece sentidos estabilizantes concernentes ao que é exposto. Ao inscrever-se nas redes simbólicas, o museu funciona como um lugar em que a realidade é transposta, deslocada para uma representação de segunda instância e, como tal, reordenada e ressignificada.

Por isso mesmo, o museu acontece como um lugar de disputa de/por memórias e sentidos. Debates e disputa que se estabelecem, em diversos níveis, entre museu e sociedade, o que caracteriza o espaço museal (espaço simbólico-imaginário como parte do tecido social) como uma arena permanente de negociação, de controvérsias e consenso/dissenso, logo, daquilo que é dito e do que interditado. As narrativas museais – melhor dizendo, os discursos produzidos/instituídos pelos museus –, em seus vários graus de tensão, põem a descoberto um jogo discursivo/arquivístico entre memória e contra-memória, levando-se em conta que há uma relação constitutiva entre museu e memória (Ponnau, 1997). Assim considerado, o museu, em sua função de ordenador/disciplinador de uma dada realidade, exerce um importante papel social e político de *nomothetes* ('legislador', aquele que estabelece/observa/distribui regras, normas, lei, o *nomos*).

[2] Afinal, comunicar, disseminar, divulgar, investigar, conservar, guardar, expor, educar, constituem, no todo ou em parte, função/missão de qualquer museu (cf. Desvallés, 2000). Neste sentido, o museu também se correlaciona ao arquivo: lugar de disputa e seleção do que guardar-catalogar-mostrar.

ISSN 2236-2088

O modo específico do museu ordenar a realidade, representando-a, e os sentidos consiste em produzir recortes, representações, narrativas museografadas dessa realidade. Não é, pois, de estranhar que o museu – ao lado das ciências, da tecnologia e dos modelos de administração e racionalização – seja um dispositivo (considerando-se a sua área específica de atuação, ou em termos stranskyanos, o seu específico modo de relacionar-se com a realidade) de uma tecnoestrutura que atua em escala planetária e cuja finalidade é produzir a racionalização sistêmica da realidade.

Visto em sua historicidade, "o museu (...) é um efeito direto da modernização e não um acontecimento à sua margem ou fora dela (...). Uma sociedade tradicional sem um conceito teleológico secular não precisa de um museu, mas a modernidade é impensável sem um projeto museico" (Huyssen, citado por Ferraz, 2008, p.104). Assim definido, o museu é igualmente um arquivo (Derrida, 2001). Na qualidade de arquivo, o museu funciona como um *arqueion*, ou seja, um lugar (social e simbólico) de ordenação do mundo segundo um imaginário instituinte, logo, de representação ordenada de uma dada realidade, e mediante a qual são produzidos sentidos a partir daquilo "'que resta': vestígio, memória, monumento"[3] (Vattimo, 2007, p. 71). Portanto, o objeto (como aquilo-que-resta) musealiza-se na condição de fazer-se signo, sendo esta uma das características do "objeto museal". Este fazer-se em signo é um dos elementos vitais do ser museu ou, dito de outro modo, um constituinte imediato do real do museu.

Assim sendo, os enunciados (a narrativa) museográficos se inserem numa rede comunicacional que, para além das implicações locais, remetem, igualmente, a constantes próprias do campo, ou universo discursivo, do museu. Atualmente, devemos contabilizar isso, em grande parte, à mundialização. O sistema-mundo, tal qual apresentado por Octavio Ianni (2000), mostra-se como um sistema global e multidimensional de alta complexidade e processa-se, atua e se reproduz por sobre-encaixamento, tanto vertical quanto horizontalmente; tanto sincrônica quanto diacronicamente, mais do que por simples ou mecânica aglutinação, justaposição ou subordinação. Nesse sistema, cada membro (igualmente complexo e com suas próprias redes de interação) mantém (e em diversos níveis e graus de tensão) com os demais membros e estratos sistêmicos relações de subordinação, coordenação ou disjunção e autonomia relativa, num jogo, igualmente sobre-encaixado, de hegemonias.

[3] Para Vattimo, "o monumento não é uma função da auto-referência do sujeito; ele é, antes de tudo, (...) feito para conservar o vestígio e a memória de alguém através do tempo, mas *para outros*"; "o monumento é feito, decerto, para durar, mas não como presença plena daquilo de que porta a recordação; ao contrário, ele permanece apenas como recordação" (Vattimo, 2007, p. 67, 82, grifos do autor).

ISSN 2236-2088

2. Museu como intelectual

O museu, assim como outros aparatos sociais, integra a estrutura ideológica da sociedade – na qual, de acordo com MARX (2004), também se encontram as artes, as ciências, o jurídico etc. - e tem por função criar e manter a "organização material voltada para manter, defender e desenvolver a 'frente' teórica e ideológica" (GRAMSCI, 2000, p. 78) que, via de regra, constitui o núcleo organizador e diretivo da sociedade. Neste sentido, a função educativa dos museus, a qual entendo que seja primária e primordial, é aquela que se refere a "elevação e educação da *pólis*, de direção intelectual, portanto, como função de hegemonia" (GRAMSCI, 2000, p. 162), afinal,

> [...] toda geração educa a nova geração, isto é, forma-a; e a educação é uma luta contra os instintos ligados às funções biológicas elementares, uma luta contra a natureza, a fim de dominá-la e criar o homem 'atual' à sua época. [...]. De resto, a 'escola' (isto é a atividade educativa direta) é somente uma fração da vida do aluno, o qual entra em contato tanto com a sociedade humana quanto com a *societas rerum*, fomando-se critérios a partir destas fontes 'extra-escolares' muito mais importantes do que habitualmente se crê (GRAMSCI, 2000, p. 62-63).

Enquanto parte integrante dos aparatos de organização, manutenção e direção (ética, política e interpretativa) da ordem social, e a partir da esfera tradicionalmente denominada de cultural, os museus exercem um papel importante na formação dos sujeitos, na condição de cidadãos local e globalmente adequados. Em vista disso, do ponto de vista gramsciano, qualquer museu pode ser identificado como um intelectual coletivo cuja função, na sociedade, é organizativa-educativa. Ainda seguindo o modelo gramsciano, o museu, na condição de intelectual coletivo, apresenta similaridades com o partido político, tal como Gramsci trata os jornais, as revistas, os sindicatos e outras instituições públicas e/ou privadas (por exemplo, os bancos ou as agências supranacionais e supragovernamentais, como a Organização das Nações Unidas (ONU), a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), o Banco Mundial, dentre outras.), nos quais deparamo-nos com:

> [...] método e problemas de método do trabalho intelectual e cultural, seja criativo ou divulgativo. Escola, academia, círculos de diferentes tipos, tais como instituições de elaboração colegiada da vida cultural. Revistas e jornais como meios de organizar e difundir determinados tipos de cultura (GRAMSCI, 2000, p. 32).

Ainda nas palavras de Gramsci, um partido poderá ter uma composição bem diversa de outro, pois o que interessa é que todos exercem a mesma função, qual seja, "diretiva e

ISSN 2236-2088

organizativa, isto é, educativa, isto é intelectual" (GRAMSCI, 2000, p. 25). Com se vê, para Gramsci há uma constitutiva e lógico-política relação entre intelectual, educação e direção-organização, quer atuando no conjunto, quer em áreas específicas da sociedade.

Daí ser possível estender-se esse enquadramento e essa função ao museu. Isto é, o museu configura-se socialmente como um intelectual coletivo, uma vez que opera colegiadamente para a ordenação, organização e direcionamento da vida cultural. Em consequência, isso nos leva a entender que a função diretiva-educativa do/no museu como instituinte, isto é, como dada desde sempre, enquanto marco característico e fundamental desse tipo de instituição; e não como essa função é usualmente pensada nos e pelos museus, isto é, como algo que a ele se agrega (em alguns casos, secundariamente) e que ele deve cumprir como missão ou compromisso social. Como tentativa de evitar criar ambivalências, chamarei a essa função educativa "secundária", de função didática (educação não formal, educação museal etc.), e àquela que tratamos acima, e que se refere ao papel do museu (teórico e prático) como formador (ao lado de outros agentes) de sujeitos adequados à sua sociedade, qual seja, a função educativa, estrito senso, ou imanente e constitutiva do museu. Para o exercício dessa importante função, não há, de fato, necessidade de existir ou ser criada uma unidade, na organização administrativa do museu, especificamente voltada para esse fim – o educativo -, uma vez que, com ou sem um educativo formalizado, os museu não podem, por sua própria constituição, deixar de ser um intelectual (coletivo) e que, portanto, educa. A própria ação dos museus - colecionar, guardar, preservar, classificar, analisar, divulgar, comunicar – configura, por si mesma, uma função organizativa-formativa-educativa, pois o museu, como qualquer partido político, opera como "agente da atividades gerais, de caráter nacional e internacional (GRAMSCI, 2000, p. 25), para além das conjunturas e contingências particulares (regionais, grupo local ou especificidades político-culturais) que levaram à sua criação e institucionalização. Obviamente, isso não implica dizer que os educativos (função didática) sejam desnecessários. Ao contrário disso, são bastante úteis, sendo uma das vertentes pelas quais o museu exerce seu papel educativo.

Consoante a perspectiva teórico-metodológica adotada e os argumentos expostos acima, não se confunde a função educativa primária dos museus com o que habitualmente denominamos de ação educativa dos/nos museus, à qual, em geral, se dá o nome de educação não-formal ou educação em espaço não formal, para distinguir, no que tange à essa função, museu e escola. Outra distinção entre esses dois espaços educativos da *pólis*, consiste no fato de que na escola, em geral, tem uma educação generalista, ao passo que nos museus o

ISSN 2236-2088

conteúdo educativo (aliado a formas de expressão, comunicação e divulgação específicas) tem caráter mais específico: museus de arte, museus de ciência, museus do cotidiano etc.

De outra parte, sendo um intelectual coletivo, qual tal o define Gramsci, o museu pode, ainda, ser tipificado em duas categorias de intelectual: 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[4], 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); isto é, aqueles nos quais, na acepção de Regina Abreu (2012, p. 296), "o falar sobre o 'outro' é substituído por uma narrativa que mescla a construção da alteridade com a auto-representação e a construção de si, o que chamo de 'um museus em primeira pessoa'" e que, portanto, produzem um discurso para o mesmo, visto que, prioritariamente nessas instituições sujeito-museu e sujeito-visitante proporcionalmente coincidem.

Deve ficar claro que, essa tipificação dos museus, enquanto intelectuais, com base em Gramsci, não coincide com a tradição dos estudos museológicos quanto à classificação ou taxionomia dos museus, visto que para além de suas características formais e funcionais, a definição gramsciana leva em conta as relações sociopolíticas e culturais, bem como a posição situação desses museus no campo sociopolítico e simbólico, tal como apresentado acima, para distinguir entre tradicional e orgânico.

Chamo a atenção para o seguinte fato: na atualidade, o museu, por suas características, insere-se concomitantemente na ordem do participável (porque necessariamente inclui o outro para quem se dirige, ou com quem conta), e na ordem do partilhável, uma vez que se

[4] A ironia aqui é que quanto mais se clamam autônomos, mais museus desse tipo relevam sua heteronomia constitutiva.

ISSN 2236-2088

pensarmos em uma exposição, relacionando-a, em termos mais amplos, à acessibilidade, constatamos que: a] existe a barreira da equipe curatorial; b] sua informação não é transparente, há níveis diferenciados e até hierarquizados de compreensão; e c] no que tange à sua organização e administração e, portanto, às decisões, verificamos que essa área é restrita ao corpo técnico-dirigente.

3. O museu e a cenarização da contemporaneidade

O museu atua como força produtora e reprodutora diretamente inserida na acumulação do capital (Chauí, 2006; Bourdieu, 2003). O museu discute e valoriza aquilo que constitui e consolida o 'espírito e modo de ver, viver e sentir de um grupo' (MORAES, 2012, p. 124) e, neste sentido,

> [...] o museu e o patrimônio encontram-se e dialogam com a História da mesma forma que se referem e fundamentam-se em outros contextos e campo do conhecimento. Expressam seus projetos e discursos como campos de lutas, discursos e símbolos que desenvolvem estratégias de afirmação e consolidação de instituições, políticas, práticas e saberes (MORAES, 2012, p. 121).

Atuação/função que resulta de uma ação social e que, por sua vez, (re)produz outras ações sociais. Por seu turno, o museu é também dotado de uma função apaziguadora e reprodutora, ao estar ligado aos processos de autoconservação dos padrões sócio-históricos hegemônicos em uma dada configuração histórica (veja-se, por exemplo, os inúmeros museus temáticos). Desse movimento e dessa dialética (poder público-agentes sociais-especialistas) resulta uma tessitura da realidade construída no e pelo museu – como efeito de sua prática discursiva justificada pela competência técnica e teórica, e pela qual se configura um ordenamento de sentidos - em que o **uno** (o estabelecido, o organizado, disciplinado, o que permanece, isto é, a forma imaginária instituída) se entremeia ao **fluido** (o devir, o ir-significando, o que falha e escapa, o inacabado, isto é, aquilo que pertence ao domínio do real). E é nesse movimento e nessa a urdidura do uno e do fluido que o real da história, através de intervenções e ordenamentos, de usos e contra-usos, de cenarizações e musealizações, de fluxos de memória e contra-memória, vai significando e sendo significado nas inscrições e nas escrituras das narrativas museísticas.

Assim, pode-se afirmar que o museu, na representação que produz a partir de e de uma dada realidade (etnográfica, científica, tecnológica, artística etc.) e, simultaneamente, levando-

ISSN 2236-2088

se em conta sua capacidade de produtor de espetáculos[5] (cenarização, museograficação, redramatização narrativa da realidade), inscreve-se discursivamente na ordem do simulacro[6], fazendo desse simulacro a evidência do real. Assim, o espetáculo discursivo do museu impõe-se como efeito de evidência, no sentido de que a realidade, tal como expograficamente representada, expõe-se ao exame do olhar e fixa uma imagem heurística dessa realidade. Por isso, a exposição deve entendida como um aparato conceitual, comunicacional e discursivo que permite ver completa e perfeitamente a coisa tal como ela se apresenta aos sentidos.

O museu encontra-se, por sua função educativa e normativa, investido de uma ideologia da competência. Na condição de *nomothetes*, vincula-se tanto à normatização, como à coerção, considerando-se que, em sua plena aplicação, também consiste em (de)limitar ou circunscrever a participação e a expressão dos não-competentes (Chauí, 1993). Com isso, o museu, como uma das formas ideológicas da sociedade, não pode deixar de, em suas políticas e ações, conduzir-se segundo a lógica mundializada. A partir da análise que Ianni (2000) faz do papel desempenhado pela mídia na tecnoestrutura mundializada, considerando-a como um intelectual orgânico da universalização, não será inadequado aplicar a mesma denominação ao museu – guardadas as proporções e as idiossincrasias que distinguem os dois.

Ainda segundo Ianni (2000), o museu, enquanto sujeito-autor de narrativas musealizantes, mostra seu domínio específico sobre as tecnologias da inteligência e da imaginação e, dessa forma, encontra-se perfeitamente integrado à tecnoestrutura planetária. Na condição de agente dos dispositivos ideológicos mundializados, o museu – mas igualmente os museólogos, dirigentes e técnicos de museus – encontra-se investido da função de intelectual orgânico dessa atual modelo de universalização político-cultural. Isso fica patente ao se considerar o museu como um *locus* de produção de conhecimento (mas também de políticas culturais e de memória), isto é, o museu configura-se, em várias de suas vertentes, como uma unidade de produção de imagens, representações (conceituais e museográficas) e, portanto, de verdades acerca de uma dada realidade. Daí o papel relevante do acervo que, de fato, não se faz, nem em si, nem para si, para guarda e preservação, mas para ser arquivo, isto é, para ser

[5] Espetáculo relaciona-se a dois verbos latinos: a) specio = ver-observar-olhar-perceber; b) Specto = ver-olhar-examinar-ver com reflexão-provar-ajuizar-acautelar-esperar. Daí, spectator: o quer vê, observa, examina, pondera diante do que vê, e spetaculum: festa pública, aquilo que é para ser visto por todos (Chauí, 2002, p. 508.).

[6] Simulacrum (de similis = semelhante, derivado do verbo latino simul ('fazer junto, 'competir, 'rivalizar'). Vem daí simulare com o sentido de representar exatamente-copiar-tomar a aparência de (Chauí, 2002, p. 508.). Isto é, representação, como cópia exata ou como fingimento, de um objeto ou evento. Imagem por representação, isto é, imagem de uma imagem. Quando, da percepção da imagem de uma coisa, passa-se à sua representação ou reprodução, como na pintura, na fotografia.

ISSN 2236-2088

investigado, analisado como matéria a partir da qual o conhecimento é produzido/disseminado.

O museu é, assim, um sujeito-intelectual coletivo "múltiplo, ubíquo e polifônico" (Ianni, 2000, p. 137) organicamente integrado, com suas especificidades, contradições e tensões, à rede multidimensional e hipertextual que se expande planetariamente. É nesta condição (agente tecno-ideológico, intelectual orgânico e coletivo, sujeito-autor, usuário e produtor de tecnologias da inteligência e, sobretudo, do imaginário – logo, da e sobre a memória social e discursivamente construída), que o museu se dissemina pelo e atua no mundo, integrando-se, dessa forma, à rede hegemonicamente mundializada da tecno-ideologia. Entendido como sujeito-intelectual orgânico e coletivo, o museu encontra-se comprometido, na condição de sujeito histórico e, portanto, enquanto parte inextricável dos processos histórico-ideológicos da sociedade, com as conjunturas econômicas, sociais e políticas que o instituem. E é justamente devido a essa condição que suas narrativas, bem como sua prática discursiva, encontram-se organicamente determinadas pela formação imaginária e histórico-ideológica hegemônica (com suas contradições, tensões e disputas).

Retomando, resumidamente, algumas das características do museu - o sujeito social, o intelectual orgânico e coletivo, o espelho narcísico, que implícita e/ou explicitamente atua como agente na hegemonização civilizatória do capitalismo -, devemos nos perguntar se o museu (e a museologia) pode também criar instrumentos teóricos, práticos e comunicativos que sejam contra-hegemônicos. Levando em conta que o museu é um espaço de negociação, de reprodução e disciplinarização de sentidos, mas igualmente de transformação, não é difícil perceber que é perfeitamente factível que ele possa desempenhar um protagonismo na desfetichização de seus próprios e espetacularizados aparatos tecno-comunicacionais, contribuindo, assim, para a formação de uma consciência crítica libertadora e, consequentemente, para a constituição de um sujeito social (individual ou coletivo) efetivamente autônomo? Não é isso o que acontece, ao menos em parte, nos museus de primeira pessoa, nos quais o musealizar é uma ação política com vistas a "garantir conquistas sociais, políticas e jurídicas, avançando cada vez mais nessa direção. Musealizar para fortalecer o sentido do todo, do coletivo" (Abreu, 2012, p. 296)?

Qualquer, entretanto, que seja a posição tomada por esse intelectual coletivo, seja conservadora, seja reformuladora, seja revolucionariamente – pois o museu tanto pode assumir-se garantidor de um status quo, como figura de vanguarda no que tange à proposição de mudanças sociais, como colocar-se como rebelde conformado ou como iconoclastra – há

ISSN 2236-2088

sempre uma tomada de posição, um filiar-se a redes de sentido, isto é, um ocupar uma posição/situação no campo histórico-sócio-cultural. Para Moraes (2012, p. 128), "o museu além de um espaço de produção de informações e sentidos é, também, um espaço de resistência social, cultural e simbólica". Ora, na América Latina e quiçá em outras regiões do mundo que lutam para se afirmarem histórica, política e culturalmente, essa tomada de ação conscientemente política do museu pode ser altamente relevante na uma autoconsciência e na afirmação e na valorização da identidade local.

4. De Prometeu a Sísifo: uma busca de nunca encontrar

Visto que apresentei o museu como um intelectual coletivo que atua em um espaço produtor/disseminador de conhecimento, e que mantém um necessário e inevitável relacionamento íntimo com a ciência, devo retomar, ainda que brevemente, algumas considerações sobre isso a que chamamos ciência. Para Gramsci (1999), nas nossas sociedades recebe a chancela de científico o método análogo ao das ciências naturais, as quais são consideradas ciências por excelência – é com base nessa definição ao mesmo tempo estreita e normativa que se dão todas as controvérsias entre diversas disciplinas, muitas das quais, não podendo enquadra-se nesse paradigma, são denominadas de não-ciências, ou quando muito, de ciências moles.

Daí porque, sem entrar em maiores discussões, devemos entender a ciência como uma atividade que se exerce no limite do observável, do pensável e, particularmente, do demonstrável e do verificável. Qual seja, o fazer ciência decorre de uma ação consciente e auto-dependente que visa dar conta e razão do existente. O que distingue a ciência de outras formas tradicionais de conhecimento (em especial o mito e a religião) é justamente o fato de ter de explicar as coisas pela inferência a partir das evidências disponíveis: "eu não digo A porque meu pai me ensinou ou porque está no Livro, mas porque dados a, b, c etc., infere-se claramente p, q, r... Eu respondo pelo que digo, faço-me forte da força de demonstrar que é assim" (Castoriadis, 2007, p. 44). Isso significa que cada sujeito-de-ciência responsabiliza-se pelo que enuncia, estando capacitado para não apenas argumentar, mas igualmente a demonstrar aquilo que enuncia.

De acordo com Freud (1996 [1938 [1940]]), o limite de toda ciência (isto é, de todo fazer científico – mas isso também é aplicável a toda forma de produção de conhecimento) é a natureza incognoscível da realidade. Essa mesma posição é compartilhada por em Castoriadis

ISSN 2236-2088

(1987, 1997, 2007). É evidente que podemos conhecer – como o pode demonstrar qualquer e simples observação empírica - e, efetivamente, conhecemos porções da realidade, mas esta, tomada em sua totalidade e completude, permanece além do alcance das formalizações e, por isso, algo sempre escapa de nós e exige ser apreendido e interpretado, qual seja, enquadrado em um esquema lógico e explicativo.

Vemos, pois, que, sendo a ciência o espaço inesgotável da incerteza e da indecidibilidade, que aqueles que se habilitam ou se aventuram a ingressar no campo científico, ficam marcados por uma dupla condenação: a de Prometeu e a de Sísifo. Dito de outro modo, o sujeito, enquanto ser consciente e cognoscente, encontra-se agonisticamente condenado à interpretação. Por outro lado, se nos ativermos aos fundamentos do fazer científico – que o distinguem da mitológica, da religiosa e do senso comum –, constatamos que é exatamente aqui, na indefinível e impredizível possibilidade de entrecruzamentos no/do labirinto do campo deste inexorável dar conta e razão científicos, que encontramos sentido para aquilo que, no campo científico, é chamado de objetividade, neutralidade. O saber científico é objetivo e neutro porque faz-se de acordo com esse dar conta e razão, que não admite recurso nem à tradição, nem à autoridade. O fazer ciência sustenta-se na capacidade, ou justeza, do método de, a partir do observável, demonstrar e deixar-se verificar com base nesse mesmo observável.

A instituição e funcionamento do campo científico produzem uma ideologia do cientificismo (Mészáros, 2004, 2009), de forma que é científico o que é apresentado na forma de dados quantificáveis ou reprodutíveis. Essa ideologia liga-se ao que Mészáros (2004) chama de crítica pura da razão (modelo, paradigma) científica, reivindicando-se um lugar supraideológico de conhecer/atuar no mundo. É interessante notar que, para além do campo científico, a autorreferencialidade ou autorreificação é, na contemporaneidade, valorizada como um empreendimento não apenas necessário – sob a ótica da formação/circulação de imagens, bem como dos códigos de relacionamento – mas igualmente como a forma saudável de exercer novos padrões de sociabilidade. O que ressalta dessa característica do sujeito do espetáculo é um efeito de compartilhamento por via da evasão de sua privacidade (Borges; Bastos, 2012; Chauí, 1997), mediante a qual decorre um deslocamento ideológico do sujeito político para o sujeito consumidor (de imagens, de sensações/emoções, de êxtase imagético e informacional.

E o museu, na sua condição de intelectual e de elemento formativo-educativo, tem alguma coisa a ver com isso? Minha resposta, enfática, é sim. Como vimos ao longo dessa exposição, não devemos esquecer que o museu – em sua atuação de ordenador, criador de

ISSN 2236-2088

realidades - é, simultaneamente, um *mythopoios* - criador de mitos -, um *eikonopoios* - criador de imagens - e, sobretudo, um *noematopoios* - criador-ordenador de sentidos e significações (Castoriadis, 2004). De mais a mais, se a atuação do museu se dá em um espaço em que se objetivizam algumas, dentre as múltiplas, relações que o homem mantém com a realidade, isso significa que ele também encontra-se imbuído da certeza original de que é possível dar conta e razão do homem, da realidade e das relações que aí se estabelecem. Mas, se isto não é efetivamente realizável, é, não obstante, a condição imaginária que dá origem, pulsão e sustenta tanto a ciência, em geral, quanto o museu como um ramo particular e específico desse fazer (*logos*, *techné* e *práxis)*, como, aliás, toda e qualquer possibilidade do pensável humano. Por mais contraditório que isso possa soar, é na contradição (nos entremeio e descaminhos) que o fazer humano se cria e recria, isto é, que acontece como autopoiesis (auto-criação), condição essencial de ser autônomo.

De certa e paradoxal forma, devo concluir que é justamente esse inacabamento instituinte, essa resistência e irredutibilidade da realidade a todas as tentativas de reduzi-la a fórmulas, leis, projetos expográficos que nos incita a essa tarefa simultaneamente gozosa e frustrante de Sísifos (Camus, 2010) de todos os tempos – figura mítica tomada aqui como uma boa metáfora do ser/fazer humano e do estar condenado a viver em sociedade e a produzir sociedades (isto quando, por alguma forma de razão esquizofrênica, não atribuímos nossa autocriação a alguma entidade fora e para além de nós e a ela transferimos nossa responsabilidade como demiurgos e renunciamos a autonomia em favor da heteronomia). Mais do que Sísifo, o que melhor representa o nosso fazer ser é a figura de uma criatura híbrida: corpo de Sísifo-Prometeu, cabeça de Janus. Esta figura bem poderia ser o símbolo ou o estigma da nossa experiência do saber que, insisto, é não apenas inencontrável, mas igualmente inacabável, uma espécie indefinível, e em constante mutação, de Eros e Thanatos civilizatórios. Lembrando, aqui, finalmente, Hanna Arendt (2002) e Agnes Heller (2000), posso considerar as imagens acima apresentadas como tentativas aproximativas de dar conta e razão daquilo que, escapando-nos, iludindo-nos, é, de fato, constituinte/instituinte do humano, daquilo que, sendo também irredutível a qualquer tentativa de enquadrá-lo em qualquer esquema redutor da racionalidade vigente – por exemplo, o estudo do cérebro em atividade, em tempo real, para descobrir como se forma e funciona a consciência, ou como razão e emoção se inter-

ISSN 2236-2088

relacionam para produzir e operar a memória[7] – é característico do terrível, do contraditório e do inexoravelmente humano.

Finalmente, cabe ressaltar que, em nossa sociedade altamente icônica, "o museu é estratégico na construção da realidade, da identidade cultural, do patrimônio local e das estratégias de veiculação da produção e modo de ser do homem" (MORAES, p. 129). Daí o fato do museu ser também uma arena de disputa ideológica, quanto ao imaginário fundante e às memórias celebradas. Isso me permite dizer, com Moraes, que o "museu possui e intervém na construção da História" (MORAES, p. 129), ou, ao menos, de fragmentos da história que, diferentemente do que declara Shakespeare[8], em Macbeth, produzem, têm e fazem sentido.

Referências:

ABREU, Regina. Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências Ticuna, Wajãpi, Karipuna, Galibi Marworno e Galibi Kali'na. In: FAULHABER, Priscila; DOMINGUES, Heloisa Bertol; BORGES, Luiz C. (Orgs.). **Ciência e fronteira**. Rio de Janeiro: Mast, 2012. p. 289-316.
ARENDT, Hanna. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1979.
BORGES, Luiz C. Museu como espaço de interpretação e de disciplinarização de sentidos. **Revista Museologia e Patrimônio**, v. 4, n.1, p. 37-62, 2011.
BORGES, Luiz C.; BASTOS, Ana Lucia. Nas malhas das redes sociais: discurso e sujeito narcísico. In: MARIANI, Bethania; MEDEIROS, Vanise. (Orgs.). **Discurso e...** Rio de Janeiro: 7Letras: Faperj, 2012. p. 131-149.
BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólica***s*. 5 ed. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2003.
BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
CASTORIADIS, Cornelius. **Sujeito e verdade no mundo social-histórico**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
CASTORIADIS, Cornelius. **Figuras do pensável.** As encruzilhadas do labirinto 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004
CASTORIADIS, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto 1**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
CASTORIADIS, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto 2**. São Paulo: Paz e Terra, 1987.
CHAUÍ, Marilena. **Simulacro e poder**. Uma análise da mídia. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2006.
CHAUI, Marilena. **Introdução à História da Filosofia**. Vol. 1: Dos pré-socráticos a Aristóteles. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
CHAUÍ, Marilena. Comentários. **Subjetividades contemporânea***s* – Instituto Sedes Sapientiae, ano 1, n. 1. 1997, p. 18-25.
CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia:** o discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez, 1993.

[7] Cf. a entrevista com a neurocientista, Suzana Herculano-Houzel, da UFRJ, que discorreu sobre um projeto patrocinado pelo governo dos Estados Unidos cujo objetivo é conhecer globalmente o funcionamento do cérebro. Segundo ela, "não sabemos a origem da consciência, da sensação do 'eu estou aqui agora'. Que áreas são fundamentais para isso?; "o grande objetivo é estudar a memória, entender como o cérebro reúne emoção e lógica, coisas que são fruto da ação coordenada de várias partes [do cérebro]" (Herculano-Houzel, 2013, p. 32).
[8] Alusão à ao trecho em que se diz que a história é um conto narrado por um idiota e que significa nada.

ISSN 2236-2088

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo:** uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
DESVALLÉS, André (Dir). **Terminologia museológica**. Proyecto permanente de investigación. ICOFOM, 2000.
FERRAZ, Joana D'Arc Fernandes. Movimentos sociais: dilemas e desafios das ações patrimoniais. In: DODEBEI, Vera; ABREU, Regina (Orgs.). **E o patrimônio?** Rio de Janeiro: Contra Capa/PPGMS-UNIRIO, 2008. p. 99-111.
FREUD, Sigmund. Algumas lições elementares de Psicanálise. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 297-306. (Vol. 23 [1938-1940]).
GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere 2.** Os intelectuais; o princípio educativo. Jornalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere 1**. Introdução ao estudo da filosofia. A filosofia de Benedeto Croce. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história.** São Paulo: Paz e Terra, 2000.
HERCULANO-HOUZEL, Suzana. A mulher que encolheu o cérebro humano. [Entrevista]. Entrevista concedida à Roberta Jansen. **O Globo**, ano LXXXVIII, n. 29.145, p. 32, 24.05.2013.
IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
JESUS, Alexandro Silva de. Políticas da cultura e espaços decoloniais: elementos para uma teoria do Museu Inclusivo. In: Encontro Anual do Subcomitê Regional de Museologia para América Latina e o Caribe – ICOFOM LAM. Termos e conceitos da museologia: museu inclusivo, interculturalidade e patrimônio integral, 21, 2012. Petrópolis. **Documentos de Trabalho**... Petrópolis: Unirio/Mast, 2012a. p. 1-8. (Organização: SCHEINER, Teresa; GRANATO, Marcus, REIS, Maria Amélia).
JESUS, Alexandro Silva de. **Da memória ao arquivo: proposições sobre o patrimônio genético**. (manuscrito, [2012b].
MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.
MÉSZÁROS, István. **O poder da ideologia**. São Paulo: Boitempo, 2004.
MÉSZÁROS, István. **Estrutura social e formas de consciência**. A determinação social do método. São Paulo: Boitempo, 2009.
MORAES, Nilson Alves de. Estado, cultura e patrimônio: museu entre ciência e sociedade. In: LEMOS, Maria Teresa Toríbio Brittes; DANTAS, Aléxis Toríbio. **Narrativas e história**. A construção do Estado latinoamericano. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 119-131.
PONNAU, Dominique. Muséologie et mémoire. In: DESVALLÉS, André (Coord.). **Symposium museology and memory**: colloque muséologie et mémoire. Basic Papers: memoires de base. Paris: International Committee for Museology, 1997. (ICOFOM Study Series, 28). p. 11-12.
SISTEMA BRASILEIRO DE MUSEUS. Disponível em: www.museus.gov.br/sbm/oqueemuseu_apresentação.htm. Acesso em 23.05.2013).
VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fonte, 2007. (ColeçãoTópicos).

ISSN 2236-2088

DA DOCUMENTAÇÃO À PESQUISA: AÇÕES DO MUSEU THÉO BRANDÃO DE ANTROPOLOGIA E FOLCLORE

Iuri Rocio Franco Rizzi[1]

Resumo

Expõe as ações e projetos de pesquisa e de tratamento da documentação do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, com foco nos acervos documental, fotográfico e sonoro. Trata-se de um relato de experiência sustentado por revisão bibliográfica. Apresenta uma breve discussão teórica acerca do conceito de museus e da importância da pesquisa e da documentação para o desenvolvimento destes, especialmente em museus universitários. Conclui apresentando os resultados das ações e projetos e ressaltando a necessidade de discutir os temas relacionados aos museus, patrimônio e memória sob a ótima da mudança social que estes podem impulsionar.

Abstract

This paper presents the actions and projects of researches and maintenance of the Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore's documentation, focusing the documental, photographic and sound collection. It is an experience report supported by a literature review. We present a short theoretical discussion about museums concepts and the relevance of research and documentation for their development, especially university museums. This paper finishes showing the results of actions and projects and emphasizing the need of the discussion about related themes to museums, heritage and memory under the great social change that they can drive forward.

[1] Bacharel em Biblioteconomia e Mestre em Ciência da Informação. Professor Assistente do curso de Biblioteconomia e aluno do curso de Especialização em Antropologia da Universidade Federal de Alagoas.

ISSN 2236-2088

Introdução

Este ano o tema da V Semana Nacional de Museus da Universidade Federal de Alfenas “Museus e Patrimônio (memória + criatividade) = mudança social” traz à tona elementos que possibilitam uma gama enorme de discussões e reflexões. No que se refere ao seu último elemento ‘mudança social’, por exemplo, interessa sobremaneira aos museus situados em contextos de vulnerabilidade social, como é o caso do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore (MTB), situado no Estado de Alagoas, nordeste brasileiro e que tem se mostrado um campo vasto de reflexão e atuação e desenvolvimento de ações e projetos nos últimos anos.

Ainda que o tema do evento seja expresso com elementos aritméticos e resultem em uma afirmativa, ela implica no seguinte questionamento: como podem os museus e o patrimônio cultural, atrelado à memória social e à criatividade, resultarem em mudanças sociais? Ainda que não seja possível responder a questão neste momento, ela se faz necessária e discutir sobre museus, patrimônio e memória, de fato, só faz sentido se colocadas em relação ao que podem trazer de mudança social e, obviamente, mudança que possibilite uma melhoria de vida para a sociedade como um todo.

Cumpre-nos ressaltar que em termos de sua natureza, este texto é menos uma discussão teórica, mas principalmente um relato de experiência. Entretanto, as atividades e ações relatadas estão amparadas, de uma forma ou de outra, por um corpo de elementos teóricos que sustentam e dialogam com a prática. Por isso, também, acreditamos na importância do esforço aqui pretendido neste relato, pois além de comunicar uma experiência que pode servir a outras instituições, ajuda-nos também a refletir sobre a nossa prática. A seguir (seção 2) serão apontados alguns elementos teóricos para amparar a discussão aqui pretendida. Na seção 3 tratamos de contextualizar o Museu Théo Brandão – nosso objeto de atenção neste trabalho –, para só então entrarmos no relato dos seus projetos e programas (seção 4). Por fim, buscamos aproximar a Documentação e Pesquisa, mostrando resultados das ações e projetos relatados.

1. Breve discussão teórica

Ao longo da segunda metade do século XX e até os dias atuais as instituições e pessoas ligadas aos museus têm pensado e redefinido o conceito de museus. Sem nos determos neste percurso histórico e indo diretamente ao conceito de museu atualmente, o ICOM (International Council of Museuns, 2007) sustenta que “o museu é uma instituição

ISSN 2236-2088

permanente, aberta ao público, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, que adquire, conserva, pesquisa, expõe e divulga o patrimônio material e imaterial da humanidade com a finalidade de promover o conhecimento, a educação e o lazer."

No Brasil o Instituo Brasileiro de Museus utiliza a definição do Departamento de Museus e Centros Culturais – IPHAN/MinC –, de outubro de 2005: "o museu é uma instituição com personalidade jurídica própria ou vinculada a outra instituição com personalidade jurídica, aberta ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento". Nesta perspectiva, deve ainda apresentar as seguintes características:

> I – o trabalho permanente com o patrimônio cultural, em suas diversas manifestações;
> II – a presença de acervos e exposições colocados a serviço da sociedade com o objetivo de propiciar a ampliação do campo de possibilidades de construção identitária, a percepção crítica da realidade, a produção de conhecimentos e oportunidades de lazer;
> III – a utilização do patrimônio cultural como recurso educacional, turístico e de inclusão social;
> IV – a vocação para a comunicação, a exposição, a documentação, a investigação, a interpretação e a preservação de bens culturais em suas diversas manifestações;
> V – a democratização do acesso, uso e produção de bens culturais para a promoção da dignidade da pessoa humana;
> VI – a constituição de espaços democráticos e diversificados de relação e mediação cultural, sejam eles físicos ou virtuais.

Além de outros pontos em comum, destacamos a convergência das definições recentes de museu para a definição de que os museus devem estar a serviço da sociedade. Mas uma vez que a sociedade não é igualitária ou homogenia é preciso questionar: os museus devem estar a serviço de qual parte da sociedade? Foi buscando responder a esta questão que a partir dos anos 1980 o campo da museologia passa a discutir sua atuação e novos termos surgem, em oposição ao conceito e ao modelo de museu vigente até então. Criam-se então termos como 'museu social', 'museologia social', 'ecomuseu' entre outros. Entretanto, o uso destes neologismos resultam em redundância, uma vez que todo museu é social (SOARES, 2012).

Para além das definições apresentada anteriormente, consideramos aqui as seguintes atividades e frentes de trabalho do museu, todas elas em torno de seus acervos e integradas: coleta, documentação, conservação, comunicação (ação educativa e exposição) e pesquisa. Estas frentes estão inteligadas e, em maior ou menor grau, dependem uma das outras. Por exemplo, seria difícil imaginar uma exposição de peças sem apresentar informações sobre as mesmas. De acordo com Cerávolo (2010, p. 53-54),

ISSN 2236-2088

> [...] o objeto de museu é simultaneamente história, etnografia, física, química, matemática, técnica, tecnologia, artesania e arte. É coisa, fato, evento, significado. Está em linha direta de parentesco com a memória social. No museu, essa linha se traduz por trabalho, num caminho nada simples para o fabrico de informações. [...] No âmbito do museu é a Documentação – uma das etapas da musealização – que deve dar conta, pelo menos idealmente, dos diferentes planos de informação.

Daí a importância da pesquisa e da documentação. Conforme apontam Cunha e Burnham (2003, p.92), "a disseminação da informação requer um processo metodológico que, no caso dos museus, implica inicialmente em pesquisa para identificação dos objetos e usa trajetória histórica, suas relações espaço-temporais". E estas são apenas algumas das possibilidades de pesquisas em museus. Portanto, trataremos da interligação destas duas frentes: a documentação e pesquisa e os desdobramentos e ações que tem sido feitas no MTB.

2. Contextualização

Considerado uma das principais equipamentos culturais do Estado de Alagoas, o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore foi criado em 20 de agosto de 1975 pelo médico, etnógrafo, folclorista e escritor alagoano Theotônio Vilela Brandão (1907-1982). Inicialmente chamado de Museu de Antropologia e Folclore, recebe posteriormente o nome de Théo. Foi criado para abrigar a coleção de objetos de seu patrono, coletados ao longo de muitos anos de estudo e dedicação à cultura popular do Estado de Alagoas e, num segundo momento, quando do falecimento deste, sua família faz uma doação de documentos e registros que passaram a compor os acervos do museu.

Quando foi criado, em 1975, estava situado em uma edificação do Campus Tamandaré, no bairro do Pontal da Barra e em 1977 passa a ocupar o prédio que o abriga atualmente, uma construção antiga e situada a beira-mar. Em 1988, devido às péssimas condições do edifício, o museu é fechado e seus acervos transferidos para outro local. Apenas em 2001 a restauração do prédio é concluída e o museu volta a funcionar no antigo palacete (UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS, 2013). Mas neste momento passa a ter um novo circuito de expositivo, representando em cada espaço elementos da cultura popular local, como a gente alagoana, o artesanato e esculturas, a culinária, a fé e as religiões, as festas e os folguedos, especialmente o reisado, que tem se configurado como símbolo representativo da cultura alagoana.

Após alguns anos, em 2011, uma nova gestão assume a direção do museu e se depara com uma situação inadequada de guarda e conservação de parte de seus acervos, o

ISSN 2236-2088

que colocava em risco a integridade física dos suportes e conseqüentemente o seu conteúdo informacional. A partir de então esforços passam a ser direcionados no sentido de preservação dos acervos, visando inclusive possibilitar ao museu (e ainda mais um museu universitário) cumprir com outra importante função, a pesquisa e a produção de conhecimento.

Gradativamente técnicos passaram a compor o quadro de funcionários e docentes foram se envolvendo por meio de projetos de extensão, além dos bolsistas que diariamente desempenham funções no circuito de exposição ou nos projetos. Desta forma, tem-se hoje uma equipe de profissionais com formações em diversas áreas, entre as quais: Administração, Antropologia, Biblioteconomia, Comunicação Social e Museologia. Sem deixar de desenvolver as atividades de comunicação, com exposições e eventos, a instituição passa por uma fase de cuidar e conhecer os seus acervos, ainda que parte deles ainda esteja inacessível.

Os acervos do MTB são de tipologias diversas: além dos objetos museológicos, há também documentos impressos e manuscritos, fotografias e negativos, registros sonoros e livros e folhetos de literatura de cordel. O tema principal são os folguedos populares, como por exemplo Reisados, Chegan̂ças, Guerreiros, Quilombos, Fandangos, Pastoris, Baianas, Cavalhadas, Taieiras e Rodas de Cocos, entre outros, fazendo do museu a principal referência da cultura popular alagoana.

Os registros sonoros foram coletados por Théo Brandão em diferentes suportes (discos de acetato, firas de rolo e cassetes) e contém uma variedade de materiais: canções, entrevistas, ritmos das mais variadas expressões da cultura popular alagoana, como Torés, Xangôs, Desafios de Viola, Emboladores, Cocos, Rodas Infantis, além dos folguedos citados anteriormente. Parte dos registros foram copiados por Théo e enviados ao Instituto Nacional de Folclore (INF), hoje Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP). Em termos de acessibilidade este é o acervo em situação mais delicada, pois os materiais sofreram um processo de degradação que impede a reprodução do seu conteúdo com equipamentos convencionais. Carecem, portanto, de uma recuperação que envolve conhecimentos e equipamentos especializados.

No que se refere ao acervo fotográfico

> [...] grande parte desse precioso acervo, especialmente os registros fotográficos (mais de 8.000 fotografias em diferentes suportes) não se encontra em condições adequadas de conservação e acomodação, o que inevitavelmente vem colocando em risco sua integridade física e conseqüentemente o conteúdo de suas informações. (RECHENBERG, 2011)

ISSN 2236-2088

O acervo documental trata das temáticas já mencionadas e de materiais sobre medicina popular, apontado por alguns como o tema que levou Dr. Théo Brandão a se enveredar pelo campo da cultura popular. É composto de uma variedade de materiais: estudos e anotações de campo; recortes de jornais alagoanos; partituras do final do século XIX. Esses documentos se encontravam armazenados de forma inadequada e impossibilitados de serem consultados. Por isso, estão primeiro sendo higienizados e melhor acondicionados, tarefas que se mostravam emergenciais. Com isso tem sido feito uma identificação preliminar dos itens, sendo possível já distinguir um acervo pessoal e outros institucionais, os quais compõem diferentes fundos: acervo pessoal de Théo Brandão; acervos institucionais do MTB; da Comissão Nacional de Folclore; e Comissão Alagoana de Folclore.

O museu abriga também outros conjuntos documentais, como um acervo de folhetos de cordel e a própria biblioteca, formada inicialmente pelas obras de seu patrono. A biblioteca está atualmente sendo reestrutura e por isso também fechada ao público. Feito uma caracterização dos acervos do museu, veremos a seguir as ações que tem sido desenvolvidas principalmente no âmbito do tratamento dos acervos sonoro, fotográfico e documental e que estão articulados com pesquisas realizadas a partir destes materiais.

3. Projetos e programas

Nos últimos anos o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore tem desenvolvido o Programa de Extensão denominado “Memória em Movimento”, buscando articular as ações de extensão desenvolvidas no próprio MTB. Em consonância com a missão do MTB, que é preservar, difundir e interpretar seus acervos, este programa de extensão abrange ações como debates e pesquisas, ensino e formação, difusão cultural e recuperação de acervos (CHAVES, 2013). Cabe destacar o projeto com atividade regular denominado “Munguzá cultural”, no qual mensalmente são realizadas apresentações seguidas de debate sobre temáticas as mais variadas, mas ligadas à temática do museu.

Os folhetos de cordéis tem sido foco de atenção em outro Programa de Extensão, com o título de “A Coleção de Cordel do Museu Théo Brandão: informação e memória social”. Considerando este tipo de material um importante patrimônio da cultura popular alagoana, o programa propõe implementar ações de conservação e preservação, tratamento técnico e uso do acervo de folhetos de cordéis do MTB, desenvolvendo ações de higienização e acondicionamento dos folhetos de cordel, uso do cordel em sala de aula de Ensino fundamental e médio, entre outras. Contudo, para que estas pessoas tenham acesso

ISSN 2236-2088

aos folhetos é preciso que tais documentos sejam tratados ponto de vista da preservação e da organização. Além da higienização, estes materiais estão sendo guardados em caixas de papel neutro, confeccionadas sob medida, uma solução encontrada para garantir um acondicionamento mais adequado do ponto de vista da preservação.

Em 2011 foi proposto o Programa MEC/Sesu "Folguedos populares em Alagoas: recuperação, disponibilização e pesquisa nos acervos sonoro, fotográfico e documental do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore". O programa contemplou três projetos com atividades variadas: o primeiro com atividades de higienização e tratamento inicial dos acervos mencionados; o segundo buscou estudar e mapear os folguedos com ocorrência no estado; e, finalmente, o terceiro realizou ciclos de debates com especialistas abertos a toda a comunidade local. Tem como objetivo avançar no acondicionamento correto dos documentos, bem como no tratamento técnico voltado para o uso e disseminação deste importante patrimônio cultural alagoano, possibilitando a apropriação desta documentação por parte de diferentes segmentos sociais. Este programa foi um marco de ações e recursos voltados para o cuidado com os acervos, mas infelizmente diversas dificuldades a que passou a universidade em 2012 fizeram com que parte das atividades e dos recursos fosse prejudicada. Apesar disso resultados positivos foram alcançados, conforme veremos mais a frente.

Para a execução dos trabalhos foram utilizadas as técnicas de higienização superficial dos documentos. Os procedimentos foram passados por meio de treinamento sobre Conservação, Preservação e Organização do Acervo Documental Permanente do museu, ministrado pela equipe do Arquivo Central da UFAL. A partir do treinamento foram desenvolvidos processos técnicos de conservação e conservação preventiva (higienização à seco ou superficial), que tomaram o maior tempo do projeto, uma vez que se fez necessário higienizar minuciosamente o material, retirando a sujeira superficial e objetos que causavam a deterioração dos mesmos. Formas de acondicionamento adequadas estão sendo estudadas e serão futuramente implantadas neste acervo, inclusive com auxílio das instituições parceiras ao programa, como a Fundação Nacional das de Artes (FUNARTE) e a Biblioteca Nacional (BN), as quais a equipe coordenadora fizeram visita técnica em busca de soluções técnicas que atendam as especificidades do projeto.

Entre os anos de 2011 e 2012 também foi desenvolvido um projeto no âmbito das ações afirmativas da UFAL, voltado para os alunos cotistas e desenvolvendo ações de pesquisa em acervo fotográfico e estímulo à documentação visual de Folguedos Populares em Alagoas. Outro Programa Pró-Extensão, este do Instituto de Ciências Sociais, denominado "Ciência na Prática: a extensão em diversidade" contempla projetos voltados ao

ISSN 2236-2088

MTB, entre eles o “II Festival Théo Brandão de Fotografias e Filmes Etnográficos” e o “Acervo fotográfico em campo: exercícios de antropologia visual compartilhada junto a mestres e brincantes dos folguedos alagoanos”. Estes projetos almejam envolver a comunidade local produzindo novos conhecimentos e materiais documentários sobre a cultura popular alagoana.

Buscando de alguma forma dar continuidade ao programa Folguedos Populares, do MEC/Sesu, em 2013 submetemos o Programa de Ações Interdisciplinares (PAINTER) “Memória e cultura popular em Alagoas: preservação, organização e uso dos acervos documentais do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore”. Este programa garantiu a presença de bolsistas, graduandos de Biblioteconomia, Ciências Sociais, História e Comunicação Social, para dar seqüência às ações estudo, higienização e inventário dos acervos, articulando ensino, pesquisa e extensão.

Considerações finais

O trabalho com os acervos sonoros, fotográficos e documentais do museu, embora ainda em fase inicial, tem possibilitado pesquisas e esse movimento tem apresentado resultados e até produtos. As fotografias já estão em fase final de higienização e inventário, com fichas individuais de diagnóstico para cada item. Parte dos documentos foi higienizada e inventariada, tendo recebido melhores condições de acondicionamento. Algumas pesquisas e trabalhos desenvolvidos até o momento foram apresentados este ano no I Congresso Acadêmico Integrado de Inovação e Tecnologia, realizado pela UFAL. Como produtos do programa Folguedos Populares tivemos a publicação de um calendário com imagens captadas no acervo fotográfico, um ciclo de debates e um livro com as apresentações, e a publicação de um boletim eletrônico, o Trupé. Importante ressaltar que os diferentes acervos se complementam e compõe um conjunto integrado de registros e informações sobre a cultura popular alagoana e brasileira.

Voltando ao início da nossa exposição, o elemento da criatividade, embora não mencionado aqui diretamente, está presente na medida em que ela precisa ser acionada não apenas para repensar as teorias e práticas que tornam possível ao museu exercer sua função, mas também para dar conta de uma série de problemas e dificuldades com que a equipe se depara cotidianamente.

Na medida em que os acervos recebem cuidados e passam a ter melhores condições de armazenamento, isto é, a função do Museu Théo Brandão de salvaguardar a memória cultural do estado passa a ser exercida de forma consistente, a própria população

ISSN 2236-2088

passa a reconhecer no museu uma instituição de guarda, passando a ter confiança inclusive para depositar seus acervos no museu, em forma de doação. Por isso, o trabalho é constante, pois os acervos aumentam com freqüência. E conforme o tratamento dos materiais avança, surgem novas perspectivas de pesquisa e estas longe de competir, dão suporte para as atividades comunicativas do museu, fechando assim um ciclo de construção de conhecimentos que podem favorecer a identidade cultural e cumprir um relevante papel na busca pela tão almejada mudança social.

Referências:

CERAVOLO, Suely Moraes. Memória, arquivos, bibliotecas e museus: algumas reflexões. In: MURGUIA, Eduardo Ismael (org.). **Memória**: um lugar de diálogo para arquivos, bibliotecas e museus. São Carlos, SP: Compacta, 2010. p. 45-58

CHAVES, Wagner N. D. **Memória em movimento**. 2013. 8 p. Formulário de programa de Extensão.

CUNHA, Marcelo N. B. da; BURNHAM, Teresinha F. As exposições museológicas como estratégia comunicacional: da informação ao conhecimento. In: JAMBEIRO, O.; GOMES, H. F.; LUBISCO, N. M. L. **Informação**: contextos e desafios. Salvador: ICI/UFBA, 2003. p. 85-100.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUNS. **Museum Definition**. 2007. Disponível em: <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>. Acesso em: 23 maio 2013.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Museu**. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/museu/>. Acesso em: 23 maio 2013.

MUSEU THÉO BRANDÃO UFAL. **Portfolio**: 2011-2012. 7 p. Documento em pdf.

_____. **Relatório das ações**: dezembro de 2011 – novembro de 2012. 17 p. Documento em pdf.

RECHENBERG, Fernanda. **Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore**: ações de pesquisa em acervo fotográfico e estímulo à documentação visual de Folguedos Populares em Alagoas. 9 p. Formulário de projeto de Extensão.

SOARES, Bruno Brulon. Museologia social, sociologia museal: por uma ciência humana dos museus. In: Semana Nacional de Museus da Universidade Federal de Alfenas, 5., 2012, **Anais**... Alfenas: UNIFAL, 2012. p. xxvii-xxxvi.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS. **Museu Théo Brandão**. Disponível em: < http://www.ufal.edu.br/extensao/equipamentos-culturais/museus/museu-theo-brandao>. Acesso em: 27 maio 2013.