

Anais da

VIII Semana Nacional de Museus na UNIFAL-MG

de 09 a 15 de maio de 2016

Museus

Patrimônios

e

Paisagens Culturais

ISSN 2236-2088

VIII Semana Nacional de Museus na UNIFAL-MG

Museus, Patrimônios e Paisagens Culturais

Universidade Federal de Alfenas
de 09 a 15 de maio de 2016.

REALIZAÇÃO



Museu da Memória e Patrimônio
da Universidade Federal de Alfenas

PROMOÇÃO



APOIO





ORGANIZAÇÃO

Coordenação:

Claudio Umpierre Carlan & Luciana Menezes de Carvalho

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

Aline Rocha de Souza Ferreira de Castro

Cláudio Umpierre Carlan

Diogo Jorge de Melo

Eurípedes Gomes da Cruz Júnior

Fernanda Magalhães Pinto

Pedro Paulo Abreu Funari

Silvilene de Barros Ribeiro Morais

Arte gráfica do CD-ROM:

Luciana Menezes de Carvalho

Maria Regina Fernandes da Silva

Diagramação:

Bárbara Pereira Mançanares

Luciana Menezes de Carvalho

Equipe:

Ademir Junior Monteiro

Agueda Bueno Almeida Novais
Bárbara Pereira Manganares
Carolina Prinholato Ricciopo
Evandro Cassimiro de Moraes
Gabriel Barreto Lopes
Gilmara Aparecida de Carvalho
Julieta Aparecida Moreira Rodrigues
Lárame Silva Carvalho
Leopoldo Graciano Silva Lima
Lilian Brito de Carvalho Moraes
Mariana Loureiro
Mauro da Silva
Nathany Guimarães Barbosa
Paulo Thiago Fernandes Amaral
Rafaela Neves Meireles
Sidnei Aparecido Guarda
Thiago Vitório Gava

Local (do evento):

Universidade Federal de Alfenas: Auditório Leão de Faria, salas R 101 e 102 e
Museu da Memória e Patrimônio.

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 / Praça Dr. Emílio da Silveira, 14.
Centro, Alfenas, MG, Brasil.



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 propósito mobilizar os museus brasileiros a partir de um esforço de concertação de suas programações em torno de um mesmo tema (IBRAM, 2016). Para o IBRAM, a "14ª Semana Nacional de Museus simboliza um convite para que o território seja compreendido ou ressignificado como espaço cultural vital das comunidades" (IBRAM, 2016).

A escolha do tema é feita pelo Conselho Internacional de Museus - ICOM para o Dia Internacional dos Museus, dia 18 de maio, para que suas instituições possam utilizá-lo com o objetivo de valorizar sua posição perante a sociedade. Segundo o ICOM, o tema para este ano, "Museus e Paisagens Culturais", pressupõe uma forma de responsabilidade dos museus com relação à paisagem do qual ele também é parte, assumindo portanto um papel de protagonista na preservação e promoção do espaço ao redor, por meio de contribuições de conhecimento e competências (ICOM, 2016).

Seguindo esse desafio, o Museu da Memória e Patrimônio organiza a **VIII Semana Nacional de Museus na UNIFAL-MG / "Museus, Patrimônios e Paisagens Culturais"**, entre os dias **09 e 15 de maio de 2016**. Este ano também abrimos espaços para apresentação de Comunicações. Os documentos de trabalho, além de textos dos nossos convidados, estão aqui publicados nos Anais da Semana, que possuem ISSN desde 2011.

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



PROGRAMAÇÃO

09 de maio

18h - Credenciamento

19h - Solenidade de Abertura

Apresentação - Peça: *Saudemos Oh! João Gostoso!* (adaptação de contos de Clóvis Pereira, autor alfenense)

20h - Conferência de Abertura "Museus, Patrimônios e Paisagens Culturais", com a Prof^a. Olga Nazor, Presidente do Subcomitê Regional de Museologia para a América Latina e Caribe - ICOFOM LAM.

21h30min - Lançamento e Congratamento

Catálogo "*Plantas Medicinais e Medicina Tradicional na Pérsia Antiga*"

Cartilha do Projeto "*Museu de Cada Um, Patrimônio de Todos Nós: brincando de construir ideias sobre Museus e Patrimônios no Sul de Minas Gerais*"

10 de maio

09h - Mesa Redonda: "**Museus, Patrimônios e Paisagens Culturais no Brasil**"

(Coordenação: Prof. Dr. Pedro Paulo Funari, UNICAMP):

- Prof. Diogo Jorge de Melo (UFPA);

- Dr^a. Aline Rocha de Souza Ferreira de Castro (Museu da Geodiversidade - UFRJ);

- Doutorando Clésio Barbosa Lemos Junior (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de Formiga).

10h40min - Mesa Redonda: "**Museus, Patrimônios e Paisagens Culturais no Sul de Minas Gerais**"

(Coordenação: Prof. Dr. Claudio Umpierre Carlan, UNIFAL-MG):

- Sônia Maria Sanches (Museu Histórico e Geográfico de Poços de Caldas);

- Gilmara Aparecida de Carvalho (Presidente do Conselho Municipal do Patrimônio Cultural)

de Paraguaçu);

- Representantes do Museu da Memória e Patrimônio da UNIFAL-MG.

12h - Intervalo.

14h - Apresentações dos documentos de trabalho enviados para os Anais da VIII Semana Nacional de Museus na UNIFAL-MG.

Coordenadora: Doutoranda Silvilene de Barros Ribeiro Morais (UNIRIO/MAST).

14h10min - *"OS OBJETOS, AS EDIFICAÇÕES E AS PAISAGENS NO MEMORIAL KIMURA, DISTRITO DE FLORIANO, MARINGÁ-PR"*, por Leilane Patricia de Lima.

14h30min - *"PRAÇA DA APOTEOSE: A PAISAGEM CULTURAL DO SAMBA"*, por Cindy Coutinho Diniz.

14h50min - *"MUSEUS, PATRIMÔNIOS E PAISAGENS CULTURAI: UM OLHAR PARA O MUSEU INDÍGENA JENIPAPO KANINDÉ"*, por Anna Martha Tuttmann Diegues.

15h10min - Momento para Perguntas

15h30min - Intervalo

15h50min - *"AS DIFERENTES E VARIADAS INTERPRETAÇÕES DA CULTURA MATERIAL"*, por Karla Maria Fredel.

16h10min - *"TOMBAMENTO E AÇÃO CIVIL PÚBLICA PREVENTIVA: MEIOS PARA EFETIVAÇÃO DAS GARANTIAS CONSTITUCIONAIS AO PATRIMÔNIO CULTURAL"*, por Caroline de Paula Fernandes de Lima e Fernanda Camargo Penteado.

16h30min - Momento para Perguntas

11 de maio

10h - Mesa Redonda: **"Patrimônio, Paisagens Culturais e Arqueologia"**

(Coordenação: Dr. Tobias Vilhena de Moraes, IPHAN / Pós-Doutorando - UNICAMP):

- Prof. Dr. André Teixeira (Universidade Nova de Lisboa);

- Dr. Maria Aparecida de Andrade Almeida (Pós-Doutoranda - UNICAMP);

- Doutorando Jefferson Ramalho (Doutorando em História - UNICAMP);

- Prof. Dr. Luciane Munhoz de Omena (UFG e Pós-Doutoranda - UNICAMP).

12h - Intervalo.

13h30min - Oficina de Conservação e Restauro, com Sandra Fosque, Diretora de Promoção e Extensão Cultural; e Carolina Concesso, Professora de Arte e Restauro, área de Papel (FAOP/UFOP) (Sala R 102).

12 de maio

09h às 17h - Oficina de Conservação e Restauro
(Museu da Memória e Patrimônio)

13 de maio

05h - Saída para Paraty

Após 14h - Chegada em Paraty

17h - Visita ao Centro Histórico de Paraty

14 de maio

09h - Visita guiada ao Museu de Arte Sacra de Paraty

12h - Almoço

14h - Visita guiada ao Forte Defensor Perpétuo

19h - Festa do Divino Espírito Santo - traslado das Bandeiras e Coroação do Imperador

15 de maio

10h - Visita ao SESC Paraty

12h - Almoço

13h - Retorno à Alfenas



CONVIDADOS

	P.
Clésio Barbosa Lemos Júnior & Arlêude Bortolozzi - <i>O USO DE SÍTIOS HISTÓRICOS NA TEATRALIZAÇÃO DA CIDADE CONTEMPORÂNEA: estudo sobre o "Circuito Cultural Praça da Liberdade" Belo Horizonte (MG)</i>	I
Diogo Jorge de Melo - <i>ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENSINO DE MUSEOLOGIA TEÓRICA NO BRASIL</i>	XVI
Sônia Maria Sanches - <i>GUIA DE VISITAÇÃO AO MUSEU: INSTRUMENTO DIDÁTICO NA VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO E DAS PAISAGENS CULTURAIS DE POÇOS DE CALDAS</i>	XXVIII
Maria Aparecida de Andrade Almeida - <i>BIBLIOTECA COPTA DE NAG HAMMADI E MANUSCRITOS DO MAR MORTO COMO FONTES ARQUEOLÓGICAS</i>	XLI
Jefferson Ramalho - <i>REPRESENTAÇÕES DO IMPERADOR CONSTANTINO NA ESTATUÁRIA ROMANA DO SÉCULO IV</i>	LIV



O USO DE SÍTIOS HISTÓRICOS NA TEATRALIZAÇÃO DA CIDADE CONTEMPORÂNEA: estudo sobre o "Circuito Cultural Praça da Liberdade" Belo Horizonte (MG).

Clésio Barbosa Lemos Júnior¹

Arlêude Bortolozzi²

RESUMO:

Na contemporaneidade, as relações sociais têm suas expressões estabelecidas, majoritariamente nos espaços urbanos. Essa realidade nos compele a interpretar as cidades contemporâneas como *locus* da diversidade e multiplicidade. Dado este fato, foi realizado um trabalho cujo objeto de estudo é o "Circuito Cultural Praça da Liberdade", uma política pública de Governo criada, a partir de 2010, em Belo Horizonte, capital do Estado de Minas Gerais. O trabalho é uma revisão de literatura baseada no patrimônio cultural e no território urbano contemporâneo, com ênfase nos processos de "gentrificação" e "dramatização".

PALAVRAS CHAVE:

Patrimônio Cultural. Cidade Contemporânea. Gentrificação. Teatralização. "Circuito Cultural Praça da Liberdade".

ABSTRACT:

In contemporary times, the social relationships have their established expressions, mostly in urban areas. This reality compels us to interpret the contemporary cities as *locus* of diversity and multiplicity. Given this fact, we conducted a work whose object of study was the "Circuito Cultural Praça da Liberdade", a public government policy created, from 2010, in Belo Horizonte, capital of the State of Minas Gerais. The work is a literature review based on cultural heritage and contemporary urban territory, with emphasis on the processes of gentrification and dramatization.

KEY-WORDS:

Cultural Heritage. Contemporary City, Gentrification. Dramatization. "Circuito Cultural Praça da Liberdade".

¹ Arquiteto e Urbanista; Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de Formiga – UNIFOR/MG. E-mail: clesio1804@gmail.com.

² Geógrafa; Professora do Instituto de Geociências e pesquisadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas Ambientais - NEPAM da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. E-mail: arleude@unicamp.br.



1. Introdução

Na contemporaneidade, as relações sociais têm suas expressões estabelecidas, majoritariamente, nos espaços urbanos. O Fundo de População das Nações Unidas através do relatório sobre a situação da população mundial informa que, até 2050, a população mundial chegará a 08 bilhões e 900 mil indivíduos dos quais, cerca de 60% viverão em áreas urbanizadas (UNFPA, 2011). Tal realidade nos compele a interpretar as cidades contemporâneas como *lócus* da diversidade e multiplicidade. Assim, acredita-se que a leitura da contemporaneidade caracteriza-se pelo confronto de visões e ideias diferentes sobre os mesmos fenômenos. Onde uns veem desvantagens outros veem oportunidades, quando para alguns o tempo parece terminado, para outros pode estar apenas começando.

Diante de tal realidade, foi realizado um estudo sobre o Patrimônio Cultural e o Território Urbano que foca sua atenção na tendência contemporânea de transformar os sítios históricos em produto de consumo. O "Circuito Cultural Praça da Liberdade", uma política pública de governo, criada a partir de 2010, em Belo Horizonte, capital do Estado de Minas Gerais, aparece como estudo de caso.

Refletir, de maneira crítica, sobre essa temática levanta questionamentos sobre o tratamento que temos dado ao legado cultural deixado pelos nossos antecessores e também nos faz pensar sobre a gestão das cidades, além de permitir reforçar o quadro de estudos interdisciplinares que envolvem o patrimônio cultural e o território urbano contemporâneo.

Este artigo é resultado do estudo de doutoramento em Geografia que está sendo realizado pelo autor e sua orientadora, no Programa de Pós-graduação do Instituto de Geociências da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Para a revisão de literatura neste caso, optou-se, primeiramente, por abordar a temática do patrimônio cultural a partir de apontamentos históricos, em seguida, tratou-se a cidade a partir de um breve relato, focando a atenção nos processos de "gentrificação" e "teatralização" das cidades que, acredita-se, sejam característicos das intervenções urbanas contemporâneas. Este estudo finaliza-se com a apresentação e com algumas considerações acerca do objeto de estudo citado.

Conscientes da complexidade e da necessidade de uma visão de conjunto com relação à problemática urbana pretendeu-se estabelecer um olhar e um diálogo diferenciado entre as temáticas abordadas, contudo, sem a pretensão de criar novas terminologias ou



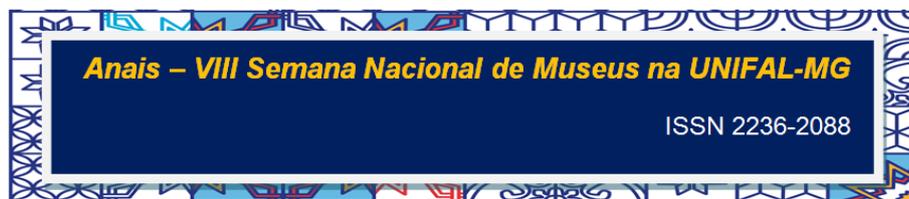
conceitos e longe de esgotar os assuntos aqui tratados. Pelo contrário, destaca-se a necessidade de que essas temáticas sejam, cada vez mais, abordadas de forma aprofundada e abrangente.

2. Revisão da Literatura

2.1. O patrimônio cultural a partir de apontamentos históricos

Historicamente, a discussão em torno do tema patrimônio surge na Europa Renascentista, mais especificamente no *Quattrocento*, quando se começa a reflexão sobre a concepção linear do tempo e passa-se a acreditar na ideia de progresso. Estabelecendo uma comparação entre os valores do seu tempo e da época clássica, os pensadores humanistas se conscientizaram da diferença entre os dois períodos e estabeleceram o distanciamento entre o passado e o presente, sendo este último entendido como uma continuidade do primeiro (FONSECA, 2008). Atribui-se a Francesco Petrarca (1304/1374), intelectual e poeta italiano, a concepção e formulação da ideia fundamental que elaborou a dimensão do tempo passado e presente na história. Os estudiosos humanistas começaram a escavar, a medir e a identificar os remanescentes materiais da civilização romana e assim, o passado ganhou uma identidade própria passando a ser analisado como um objeto e os monumentos ganharam valor documental, histórico e didático. As ideias políticas e filosóficas iluministas institucionalizaram a preservação do patrimônio cultural que se transformou numa arma política poderosa (CHOAY, 2006).

A Revolução Francesa aparece como exemplo, sendo que, num primeiro momento, seguindo os modelos agressivos das outras revoluções históricas destruiu os elementos que fossem representativos da ideologia anterior, então repudiada. As ações de vandalismo se tornaram uma prática constante até que surge uma corrente protetora dos bens associados ao antigo regime argumentando que apesar de simbolizarem ideias recusadas naquele tempo, os monumentos deveriam ser encarados como testemunhos históricos. Com tal iniciativa, preservando os importantes monumentos associados ao clero e aos aristocratas, os valores do novo sistema de governo - República Democrática - são reforçados e os monumentos passam a funcionar como fundamentação para a identidade da estrutura social vigente ganhando, com isso, um valor nacional (FONSECA, *op. cit.*).



Na transição do século XIX para o século XX a postura do Estado foi questionada, com relação às práticas de preservação até então adotadas, devido sua ineficiência diante dos interesses e influências mercadológicas. Desta forma, o século XX ficou caracterizado pelo valor econômico do patrimônio que se tornou o grande trunfo das políticas de preservação. Entretanto, conforme destaca Françoise Choay (*op. cit.*), durante os anos de 1930 ocorreram em Atenas duas conferências internacionais de interesse para a discussão do patrimônio cultural e da cidade. A primeira, datada de 1931, abordou, pela primeira vez em conferência internacional, a questão da preservação dos monumentos históricos e dos problemas das cidades antigas. A segunda, realizada em 1933, tratou da promoção do “novo”, tanto arquitetura quanto urbanismo fizeram “tábula rasa” do passado. O resultado desta postura é bastante conhecido, basta rever as várias intervenções urbanas realizadas sob estes princípios, em várias cidades ao redor do mundo, cujos resultados podem ser sintetizados pelo termo: “política do arrasa quarteirões”. Para a autora:

(as) duas conferências de Atenas oferecem o paradigma de uma ambivalência que tem caracterizado nossa época desde a Primeira e, sobretudo, da Segunda Guerra Mundial período durante o qual se tem destruído e conservado numa escala sem precedente. (CHOAY, *op. cit.*: p. 97).

A partir desse momento, o patrimônio vai conhecer novas teorizações e entendimentos onde o conceito de memória será cada vez mais associado ao assunto, assim como, diferentes definições vão surgir para além do hereditário e do genético, aparecem os conceitos cultural, histórico e natural. A evolução do conceito desenvolve nas sociedades, nas palavras de Michel Lacroix, um “poderoso movimento em favor da salvaguarda, que se esforça por contrariar as forças da destruição, da negligência e da modernização excessiva (...) num mundo cuja fragilidade é extrema” (LACROIX, 1997, p.12). O medo da fragilidade e da conseqüente perda leva à evolução dos critérios, de monumentos isolados passa-se ao entendimento do conjunto, de bens culturais a sítios e de uma dimensão material a uma dimensão imaterial.

Na atualidade, notam-se diferentes posturas acerca do patrimônio e assiste-se a discursos mais ou menos paternalistas. Assim, conclui-se que a noção de patrimônio na contemporaneidade é ampla, possui muitos significados e conforme salienta Choay (*op. cit.*: p. 11), a “transferência semântica sofrida pela palavra assinala a opacidade da coisa”. Ao utilizar-se do verbo concluir, não se propõe aqui definir patrimônio, pois, compreendendo a instabilidade da sociedade na qual se vive adotar uma postura definitiva seria ingênuo e obsoleto. O que se pretende é ficar consciente dos contornos do termo e das mudanças que

sofreu e, certamente, continuará sofrendo daqui para frente. Além disso, se torna importante dizer que na contemporaneidade, com o desenvolvimento de novas técnicas, com a introdução do conceito de sustentabilidade e com a democratização do saber também foi colocado em discussão o valor econômico do patrimônio cultural.

Sem dúvida, o patrimônio é um tema que está no cotidiano das pessoas, merece ser discutido e está longe de ser acomodado, muito pelo contrário, está em constante ampliação. Para Leonardo Castriota (2009), aos critérios estilísticos e históricos se juntam a preocupação com o entorno, ambiência e o significado que a comunidade confere ao bem patrimonial. De acordo com José Reginaldo Santos Gonçalves (1996, p.11-12) o “patrimônio cultural” no Brasil é uma modalidade discursiva de “narrativas nacionais” com o propósito de construir memória e identidade. Para Martins (2004) o patrimônio cultural é:

(...) uma das maiores (mas, ao mesmo tempo, mais tortuosas) invenções da contemporaneidade ocidental, sendo, provavelmente, uma das suas mais relevantes criações propagadas à escala mundial e de instrumentalização de propagação por todos os países do ideário de uma determinada ocidentalidade” (MARTINS, *op. cit.*: p.115).

Dessa forma, tornou-se num fenômeno de massas, de matriz democrática que tem sido visto como “culto”, segundo Choay (*op. cit.*) ou como uma “neurose contemporânea”, segundo Jorge (2004). Assim, ao se tomar o patrimônio cultural como objeto para este estudo o faz-se por acreditar que, de maneira geral, pensar e agir sobre o patrimônio cultural é, sem dúvida, um fazer científico na medida em que estudar, conservar, restaurar, preservar, tomba, patrimonializar, entre outras ações, dependem da atuação e do trabalho, na maioria das vezes, de distintas ciências. Além do que, conforme destaca Arlêude Bortolozzi (2008, s/p): “discutir patrimônio cultural pode significar uma abertura de caminhos e possibilidades de reconstrução das cidades através de políticas de reorganização do espaço urbano, que valorizem a cidadania”. Estudos sobre o patrimônio cultural e o território urbano demandam uma compreensão ampla e vislumbram a possibilidade de um diálogo que aproxime saberes provenientes de diferentes campos do conhecimento, em uma fala compreensível aos diversos interlocutores que tratam do tema.

2.2. A cidade a partir de um breve relato

A cidade é uma criação do homem, um produto histórico no espaço geográfico que se caracteriza pelo dinamismo e por ser um manancial de ideias, sabedorias, meditações, assim como, de contradições. Leonardo Benévolo, em sua obra “História da Cidade”,



considera que todos os cidadãos “deveriam aprender a compreender - sistemática e historicamente - o ambiente físico em que vivem: a ler e escrever o mundo dos objetos materiais, além do mundo dos discursos, de modo a poder discuti-lo, modificá-lo, e não apenas suportá-lo passivamente” (BENEVOLO, 2005, p. 09). Podemos encontrar reflexões e interpretações sobre a cidade desde os trabalhos acadêmicos, artigos, dissertações e teses, até as produções artísticas, poesia, cinema, música e literatura.

De maneira sucinta pode-se dizer que a linha do tempo que define a formação da cidade pode ser ilustrada por dois extremos. De um lado, encontram-se as primitivas civilizações, quando os humanos se dispuseram a viver em grupo e de outro, encontra-se uma prática social vinculada ao espaço transformado e “desnaturalizado” das cidades contemporâneas. No intervalo entre estes extremos tem-se desde a vida cooperativa nas aldeias, passando pela divisão do trabalho até chegar às conturbadas e complexas relações sociais vividas no território urbano contemporâneo. Em nossa trajetória histórica até a atualidade modificamos o espaço construído e objetivado da cidade até o ponto em que esta não pode mais ser considerada um território delimitado ou em expansão, mas um “sistema de serviços” cuja potencialidade é praticamente ilimitada conforme observou Giulio Carlo Argan (2005, p. 215).

Os registros arqueológicos mais remotos demonstram cidades datadas do Período Neolítico 3.000 anos a.C. De acordo com os estudos, tal estabelecimento se deu quando da evolução da agricultura foi possível produzir maior quantidade de alimento e, conseqüentemente, foi necessária a estocagem do excedente (BRAGA, 2008). No entanto, as primeiras cidades surgiram, inicialmente, como pequenas aldeias às margens dos rios. No território europeu as primeiras cidades apareceram onde se encontra a atual Grécia e os registros remontam a existência de “Cidades-Estados” desde os séculos VIII a.C. O caso de maior notoriedade de uma cidade na Antiguidade recai sobre Roma, capital do Império Romano que, a partir da instauração da República, se expandiu por todo território europeu e grande parte da Ásia, dominando econômica, militar e culturalmente essas regiões por séculos. Com o declínio deste império e a invasão dos povos bárbaros houve um abandono das cidades e as pessoas se viram obrigadas a instalarem-se nos campos, criando as comunidades de caráter rural conhecidas como feudos, característicos do Período Medieval. Durante a Idade Média pode-se dizer que houve a ruralização das civilizações europeias cuja consequência foi a descentralização política e a diminuição do comércio que havia. Porém, algumas cidades se mantiveram com características de destaque mesmo que em

outro continente, como é o caso de Constantinopla, então capital do Império Romano do Oriente, assim como, Tenochtitlán, considerada a capital do Império Azteca, localizada onde se encontra hoje a Cidade do México. No período do final da Idade Média com o ressurgimento do comércio, novamente se intensificou a concentração urbana no continente europeu e as cidades voltaram a se desenvolver como centros comerciais e culturais, além de se tornarem palco para o desenvolvimento do sistema econômico capitalista. Com a consolidação do capitalismo e o advento da Revolução Industrial é que se deu a formação da cidade tal como a conhecemos hoje.

A relação entre os processos de industrialização e urbanização é tão estreita que nos permite dizer que quanto mais as civilizações se industrializavam mais se urbanizavam, no entanto, tal afirmação cabe apenas para a realidade mostrada na Tabela 01 - Percentual de População Urbana, abaixo, que traz as primeiras e principais nações industrializadas do mundo, hoje, conhecidas como países desenvolvidos.

Tabela 01. Percentual de População Urbana

	INGLATERRA	EUA	JAPÃO
Ano de 1800	25%	08%	-
Ano de 1850	50%	18%	-
Ano de 1900	78%	40%	18%
Ano de 1950	81%	65%	38%

Fonte: Braga (2004) *apud* Davis (1977) - adaptado

Quando se trata dos atuais países em desenvolvimento sabe-se que seus processos de industrialização e de urbanização além de terem acontecidos tardiamente, não possuem relação direta, ou seja, em países como Brasil, Índia, China, etc; a urbanização aconteceu não necessariamente atrelada à industrialização. Com o desenvolvimento verificado a partir do fomento do capitalismo e, conseqüentemente, com o incremento da industrialização houve o incremento do processo de urbanização e durante os anos 2000 metade da população mundial vivia em cidades e a Organização das Nações Unidas (ONU) projeta, para o ano de 2050, a existência de dois terços da população mundial morando em cidades. A Tabela 02 – Maiores Aglomerações Urbanas do Mundo (2013), a seguir, retrata na ordem da maior para a menor, o elenco das dez maiores aglomerações urbanas do mundo na atualidade.

Tabela 02 - Maiores Aglomerações Urbanas do Mundo (2013)

	AGLOMERAÇÃO	PAÍS	POPULAÇÃO	OBSERVAÇÃO
01	Tóquio	Japão	36.669.000	-

02	Délhi	Índia	22.157.000	Toda a Índia tem uma população de 01 bilhão e 100 milhões de habitantes.
03	São Paulo	Brasil	20.261.000	-
04	Bombaim	Índia	20.041.000	-
05	Cidade do México	México	19.460.000	Este número de habitantes é o que tinha em toda República Mexicana em 1939.
06	Nova York	EUA	19.425.000	-
07	Shangai	China	16.575.000	Como país a China possui 01 bilhão e 300 milhões de habitantes a mesma população do mundo todo em 1939.
08	Calcutá	Índia	15.552.000	-
09	Dhâka	Bangladesh	14.648.000	-
10	Karachi	Paquistão	13.125.000	-

Fonte: UNFPA (2013) - adaptado

Acredita-se que os territórios urbanos devam ser percebidos como grandes estruturas dinâmicas constituídas por subestruturas distintas que interagem entre si de maneira não linear, gerando variáveis que estão em constante interação e mudança. Contudo, para o efeito que se pretende com este estudo, é preciso propor um olhar focado na relação território urbano e cultura, analisando a maneira como esta vem sendo utilizada nas intervenções urbanas contemporâneas. Para Otilia Arantes (1988), temos visto ser estabelecido em nossas cidades um “culturalismo de mercado”, reflexo da postura política neoliberal diante do processo de globalização mundial. Essa política de reforma urbana favorece o processo urbano da “gentrificação”, assim como, cria a chamada “teatralização” das cidades.

O termo gentrificação tem sua origem vinculada à palavra inglesa *gentrification* e, de forma sintética, pode ser entendido como o processo de requalificação pelo qual passa o território urbano, envolvendo necessariamente a troca de um grupo com condição financeira reduzida por outro com maior poder aquisitivo. Embora apoiado no suporte cultural, mais especificamente no discurso da memória e da tradição, tem seu foco no mercado e sua *práxis* na produção de espaços que não podem ser usufruídos por toda a população.

Do ponto de vista histórico, Ruth Glass, por volta de 1970, utilizou o termo “*gentrification*” ao se referir à transformação que vinham sofrendo os antigos bairros operários de Londres, de onde se via retirar-se a classe popular em detrimento de uma classe média assalariada. Para Neil Smith, este processo urbano evoluiu rapidamente e chega ao século XXI como uma dimensão marcante do urbanismo contemporâneo e como “o motor central da expansão econômica da cidade, um setor central da economia urbana” (SMITH, 2006, p. 76). Se, em seu início, os estudos definiam a gentrificação como um

fenômeno associado ao mercado e ao comportamento da iniciativa privada, atualmente, muitos autores o reconhecem como parte de uma política pública. Para Smith (*op. cit.*), são definidas como “políticas oficiais de gentrificação”. Independentemente de qual seja o origem do fenômeno, deve-se atentar para as suas consequências, segundo Smith (*op. cit.*), a utilização de termos como “regeneração” ou “renovação” acaba por neutralizar as críticas aos projetos dessa natureza e permite a vitória das visões neoliberais da cidade. Bortolozzi (*op. cit.*), por sua vez, sintetiza assinalando que esses processos contemporâneos de reconstrução de áreas degradadas em território urbanizado deveriam representar novas práticas socioespaciais que permitissem integrar cultura e gestão social, tanto quanto estética e ética.

Quanto à “espetacularização das cidades”, deve-se dizer inicialmente que este termo está associado ao processo de “revitalização urbana” pelo qual vêm passando muitas cidades, tendo em vista sua inserção na rede global de cidades culturais e turísticas. Este processo tem como foco principal a recuperação da economia e utiliza, na maioria das vezes, o patrimônio cultural edificado como instrumento de legitimação e muitos estudiosos o consideram como um reflexo da economia globalizada neoliberal. A espetacularização se dá por meio da mercantilização que, por sua vez, é fomentada pela publicidade e marketing, responsáveis por criarem novas imagens para as cidades a fim de fazê-las conquistar novos lugares geopolíticos na citada rede global. Esta tendência urbana contemporânea, baseada na lógica da imagem, utiliza a cidade como uma mercadoria e chega a forjar um produto, com características ideais, para ser consumido por um público internacional.

A “espetacularização das cidades” está associada, na maioria das vezes, à criação ou adaptação de estruturas arquitetônicas que se transformam em marcos referenciais para a cidade visando ao desenvolvimento de atividades culturais. David Harvey (1996), ao se referir às cidades ajustadas à ordem econômica contemporânea, também as denominou por mercadorias, além de atribuir o termo “empresariamento urbano” às iniciativas tratadas aqui como “espetacularização”. A “cidade espetáculo” contemporânea está estreitamente ligada ao patrimônio cultural, sobretudo ao arquitetônico, utilizando-o para sua promoção e propaganda em escala mundial e visando tornar-se um marco referencial.



3. “Circuito Cultural Praça da Liberdade” - Belo Horizonte (MG)

3.1. Apresentação

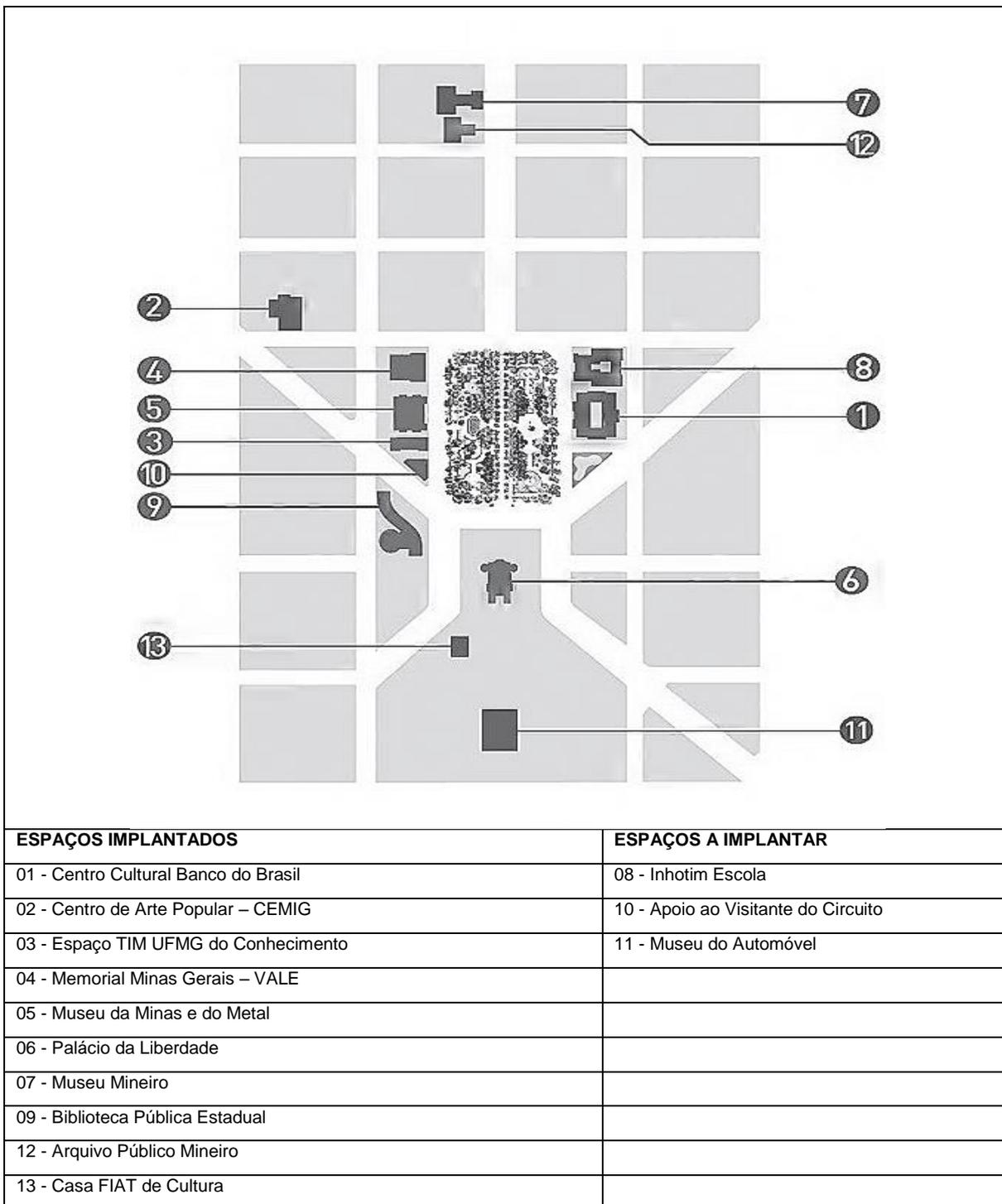
A Praça da Liberdade, um complexo paisagístico e arquitetônico que sintetiza a história de Belo Horizonte, capital do Estado de Minas Gerais, localiza-se entre as atuais avenidas João Pinheiro e Cristóvão Colombo e as ruas Gonçalves Dias, Santa Rita Durão e Alvarenga Peixoto, foi construída na cota mais alta do perímetro urbano, possui uma área de 35.000 m² com terreno plano e sem desníveis, seu entorno é caracterizado por edifícios com grande variedade estilística, com destaque para os ecléticos da virada dos séculos XIX/XX, que abrigavam as Secretarias de Estado. O prolongamento da Avenida João Pinheiro divide a praça, longitudinalmente, em duas partes ladeadas por palmeiras imperiais; transversalmente, possui duas alamedas que lhe dão a configuração de cruz. No centro, encontra-se em destaque o coreto em estrutura metálica e, espalhados por toda sua extensão, pode-se encontrar monumentos, bustos e fontes. Atribui-se ao arquiteto paisagista Paul Villon o desenho original dos jardins que possuíam características aos moldes dos jardins ingleses. Em 1920, por ocasião da visita da família real belga, a linha original inglesa foi substituída pelo traçado de inspiração francesa que permanece ainda hoje. Em 1969, visando atender à reestruturação do sistema viário, foi realizada uma nova reforma cuja característica maior foi a supressão do tráfego na alameda central. Em 02 de junho de 1977 o conjunto arquitetônico e paisagístico da Praça da Liberdade foi tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG), sendo formado pelos seguintes bens: Edifício Niemeyer, Secretaria de Estado de Defesa Social, Secretaria de Estado de Transportes e Obras Públicas, Edifício Mape, Edifício Sede do Instituto de Previdência dos Servidores do Estado de Minas Gerais (IPSEMG), Secretaria de Estado da Fazenda, Secretaria de Estado de Educação, Reitoria da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), “Rainha da Sucata”, Biblioteca Pública Luiz de Bessa, Palácio dos Despachos, Palácio Arquiepiscopal, Palacete Dantas, Solar Narbona e “Casa Amarela”. No início da década de 1990, atendendo às comemorações do 94º aniversário de Belo Horizonte (1991), a praça foi restaurada, retomando-se o traçado de 1920. A partir de 2010, com a transferência da sede do Governo do Estado para a “Cidade Administrativa”, no bairro Serra Verde - região de Venda Nova - a maioria dos edifícios do entorno da praça passou a compor o “Circuito Cultural Praça da Liberdade”.



Inaugurado no ano de 2010, segundo Maciel (2013), o circuito foi criado “com o objetivo de explorar a diversidade cultural” em uma área da cidade com “enorme valor simbólico, histórico e arquitetônico” e é apresentado pelo Governo e pela imprensa como: “o maior complexo cultural do país e o único do mundo fruto de parceria público/privada”. A proposta do circuito tem como objetivo reunir, na Praça da Liberdade e vizinhança, “[...] 13 espaços culturais entre museus históricos, artísticos e temáticos, centros culturais, bibliotecas e espaços para oficinas, cursos, ateliês e cafés” (CIRCUITO, 2013).

A Figura 01 – Roteiro do Circuito Cultural Praça da Liberdade, a seguir, mostra cada uma deles. Atualmente, encontram-se abertos à visitação: Espaço TIM UFMG do Conhecimento, o Museu das Minas e do Metal, o Memorial Minas Gerais – Vale, o Centro de Arte Popular-Cemig, a Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, o Arquivo Público Mineiro, o Museu Mineiro, o Centro Cultural Banco do Brasil, o Palácio da Liberdade e a Casa Fiat de Cultura. Além dos referidos espaços, estão em processo de implantação: o Inhotim Escola, o Museu do Automóvel e Centro de Informação ao Visitante:

Figura 01 – Roteiro do “Circuito Cultural Praça da Liberdade”



Fonte: O Circuito - adaptado



4. Considerações finais

Iniciativas que focam a preservação e conservação de edificações históricas, utilizando o discurso do “novo uso”, são uma realidade e um sucesso há décadas, basta lembrarmos os exemplos do *Opera House* (França/1993); da Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo/1998); do *Reichstag* (Alemanha/1999); da *Tate Modern* (Inglaterra/2000); entre outros. No entanto, muitas dessas ações vêm acompanhadas de processos segregacionistas danosos à sociedade. A Revista Veja BH, publicada em 28 de agosto de 2013, trouxe a seguinte manchete em sua capa: “UM ESPETÁCULO - com a inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil, na terça (27), a Praça da Liberdade firma-se como o principal pólo de entretenimento da cidade” (CARVALHO, 2013). Apesar das mais de quatro páginas destinadas ao assunto, infelizmente, a reportagem não abordou um simples posicionamento crítico, tal como: esse entretenimento é para todos?

Analisando de maneira acurada a política pública do “Circuito Cultural Praça da Liberdade” percebe-se que ela está ancorada na então citada tendência contemporânea da mercantilização urbana. Tal posicionamento exige de nós, que nos dedicamos às análises e estudos sobre o território urbano, reforçar o alerta de estudiosos como David Harvey, para quem o “empresariamento das cidades” é uma política pública que tende a mascarar a realidade, desviando a atenção das pessoas dos problemas relacionados ao desenvolvimento e complexidade urbana. Da mesma forma, a “espetacularização”, como transformadora, em mercadoria, de uma realidade diversa, complexa e contraditória, desperta o interesse de empreendedores privados que dão apoio às iniciativas de recuperação de imóveis históricos e equipamentos, muitas vezes, visando apenas ao interesse econômico.

Não há dúvida de que incrementar e enaltecer os aspectos culturais de uma sociedade são ações de extrema relevância, da mesma forma que a participação popular ainda é a melhor maneira e a mais democrática para melhorar as condições de vida de todos. Mas, para que se tenha resultados que atendam satisfatoriamente à maior parte da população, é necessário que esta mesma população esteja capacitada para opinar, coerentemente, sobre as ações a serem implantadas. Considerando as características da sociedade brasileira, seria conveniente, concomitante à implantação de políticas públicas culturais, realizar forte incremento nas políticas públicas de educação para que a sociedade, de maneira geral, possa verdadeiramente compreender e beneficiar-se de sua cultura.



Referências:

- ARANTES, O. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENÉVOLO, L. *História da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BORTOLOZZI, A. *Patrimônio cultural em território urbanizado e a reconstrução das cidades contemporâneas: caminhos e possibilidades da educação patrimonial*. Diez años de cambios en el Mundo, en la Geografía y en las Ciencias Sociales, 1999-2008. Actas del X Coloquio Internacional de Geocrítica, Universidad de Barcelona, 26-30 de mayo de 2008. Disponível em: <http://www.ub.es/geocrit/-xcol/157.htm>
- BRAGA, R. *Cidade: espaço da cidadania*. In: GIOMETTI, A. B. R. e BRAGA, R. (org.). *Pedagogia Cidadã: Cadernos de Formação: Ensino de Geografia*. São Paulo: UNESP-PROPP, 2008.
- CARVALHO, P. Em cartaz, o nosso CCBB. *Veja BH*, Belo Horizonte, ano 2, n. 35, p. 28-35, 28 ago. 2013.
- CASTRIOTA, L. B. *Patrimônio cultural: conceitos, políticas, instrumentos*. São Paulo: Annablume, Belo Horizonte: IEDS, 2009.
- CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade; UNESP, 2006.
- CIRCUITO Cultural Praça da Liberdade passa por processo de expansão. *De Fato Online*, Belo Horizonte, 26 ago. 2013. Disponível em: <http://www.defatoonline.com.br/noticias/ultimas/26-08-2013/circuito-cultural-praca-da-liberdade-passa-por-processode-expansao>. Acesso em: 14 out. 2014.
- FONSECA, M. J. B. *Historicidade do Tecido Urbano: o homem contemporâneo e a sua competência de edificar*. 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Instituto Superior Técnico, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2008.
- GONÇALVES, J. R. S. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.
- HARVEY, D. *Do gerenciamento ao empresariamento: a transformação da administração urbana no capitalismo tardio*. Espaço e Debates, nº 39, p. 48-64, 1996.
- JORGE, V. O. *Patrimônio: neurose contemporânea? Alguns apontamentos sobre o papel da memória coletiva na idade da fragmentação*. In: *Conservar pra que? 8ª Mesa Redonda de Primavera realizada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto nos dias 26 e 27 de mar. 2004*. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10039.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2015.
- LACROIX, M. *O princípio de Noé ou a ética da salvaguarda*. Instituto Piaget, 1997.
- LEMONS JUNIOR, C. B. & BORTOLOZZI, A. *Patrimônio cultural em território urbano contemporâneo: o caso do Circuito Cultural Praça da Liberdade – Belo Horizonte (MG)*. In: *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*. V.16, N.2, p.97-115, novembro 2014.
- MACIEL, D. *Circuito da Praça da Liberdade já é uma referência nacional*. Diário do Comércio, Belo Horizonte, 14 dez. 2013. Caderno DC Turismo. Disponível em: http://diariodocomercio.com.br/noticia.php?tit=circuito_da_praca_da_liberdade_ja_e_referencia_nacional&id=127516. Acesso em: 30 out. 2014.
- MARTINS, A. C. *A memória da ruína, ou a ruína da memória*. In: *Conservar pra que? 8ª Mesa Redonda de Primavera realizada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto nos dias 26 e 27 de mar. de 2004*. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10048.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2015.
- MINAS GERAIS. Secretaria do Estado de Cultura. *Praça da Liberdade: circuito cultural, arte e conhecimento*. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura, Governo do Estado de Minas Gerais,



2012.

em: <http://www.cultura.mg.gov.br/files/Termo_de_parceria/1%20TA%20CCPL%20assinado.pdf>.

Disponível

SMITH, N. *A gentrificação generalizada: de uma anomalia local à “regeneração” urbana como estratégia urbana global*. In: Bidou-Zachariasen, C. (ed.), *De volta à cidade. Dos processos de gentrificação às políticas de «revitalização» dos centros urbanos*. São Paulo: Annablume, 2006.

UNFPA – Fundo de População das Nações Unidas. *Relatório sobre a situação da população mundial 2011*. Brasília: UNFPA-Brasil, 2011. Disponível em: <<http://www.un.org/files/PT-SWOP11-WEB.pdf>>.



ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENSINO DE MUSEOLOGIA TEÓRICA NO BRASIL

Diogo Jorge de Melo¹

RESUMO:

Este trabalho apresenta três principais linhas de pensamento que estruturam a Museologia teórica no Brasil: a perspectiva introduzida por Waldisa Rússio, que preconiza o objeto da Museologia como o “fato museológico”; a via introduzida por Tereza Scheiner, que propõe pensar o “Museu” como “fenômeno”; e a vertente teórico-política que se denomina de “Museologia Social”. Consideramos, portanto: a hipótese de que essas três vias teóricas constituem-se nas três principais bases conceituais para o ensino de Museologia Teórica no contexto acadêmico brasileiro; e que o Brasil vem atravessando uma forte expansão do ensino de Museologia, com o surgimento de novos cursos de graduação e pós-graduação que se constituíram a partir de vertentes distintas, inclusive com influência de outras áreas do conhecimento. Sabemos que não existem consensos sobre o conteúdo de base que deve ser ensinado. Entretanto, as vias teóricas apontadas têm em comum o fato de terem sido influenciadas por pensadores do ICOFOM.

PALAVRAS CHAVE: Ensino. Teoria Museológica. Museologia

ABSTRACT:

This paper presents three main lines of thought that structure the Museology thinking in Brazil: the perspective introduced by Waldisa Rússio, which calls the object of Museology as the "museum fact"; the way introduced by Tereza Scheiner, proposing to think "Museum" as "phenomenon"; and theoretical-political front which is called "Social Museology." We consider the hypothesis that these three theoretical ways constitute the three main conceptual basis for the Museology thinking teaching in the Brazilian academic context; and that Brazil is going through a strong expansion of Museology teaching, with the emergence of new undergraduate and postgraduate courses that formed from separate currents, including the influence of other areas of knowledge. We know that there is no consensus on the basis of content that should be taught. However, the pointed theoretical pathways have in common the fact that they were influenced by ICOFOM thinkers.

KEY WORDS: Teaching. Museology Theory. Museology.

¹ Professor do Curso de Museologia da Universidade Federal do Pará – Belém, Brazil.



1. Introdução

Discutir o Ensino de Museologia Teórica é uma questão que deve ser evidenciada, pois se entendemos a Museologia como um campo do conhecimento, que se constitui em uma disciplina acadêmica, devemos refletir sobre o mesmo, principalmente no âmbito constitutivo de sua formação. Desta maneira percebendo quais teorias e autores acabam por se evidenciar nesse processo, principalmente por sabermos que existem diversas percepções e concepções sobre Museologia. Logo evidenciar aspectos globais e regionais nos ajuda a perceber esses diversos processos. Deste modo o objetivo deste trabalho é elucidar questões referentes ao ensino de Museologia Teórica no Brasil.

A Museologia como campo do conhecimento no Brasil vem sofrendo uma grande estruturação nos últimos anos. Fato que ocorreu principalmente em decorrência de uma estruturação das universidades públicas do país, pois o governo federal incentivou a criação de novos cursos de graduação, denominado **Programa de Apoio a Planos de Restruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI)**.

Este programa, criado em 2003, teve como objetivo principal a ampliação ao acesso a permanência na educação superior. Adotando diversas medidas para o crescimento do ensino superior público, proporcionando condições de promoção para expansão física, acadêmica e pedagógica. Conseqüentemente, possibilitou a contratação de professores e incentivou a criação de novos cursos de graduação². Deste processo, ocorreu uma ampliação considerável dos cursos de graduação em Museologia no Brasil, transformação de realidade totalmente distinta da existente anteriormente. Que pode se considerar basicamente a existências de dois cursos de graduação no país.

O primeiro curso foi o da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), criado em 1932, no Rio de Janeiro, como Curso de Museus. Este era vinculado ao Museu Histórico Nacional e passou a ser considerado curso superior em 1943³. Se tornou um curso universitário em 1977, quando foi transferido para a Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro, atualmente Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Já o segundo curso de Museologia, foi criado em 1969 e implantado em

² <http://reuni.mec.gov.br/>

³ No processo de nº 81.831-43, o Ministério de Educação e Saúde determinou que os diplomas ou certificados expedidos pelo Curso de Museus fossem registrados na Diretoria do Ensino Superior do Ministério. No entanto foi em 1951 que foi assinado o termo de acordo com a Universidade do Brasil e o Museu Histórico Nacional outorgando o mandato universitário do Curso de Museus (Cruz, 2007).



1970, por Valentin Calderón na Universidade Federal da Bahia (Cerávolo, 2004; Cruz, 2007; Melo, 2011) (Tabela 1).

Esta realidade de basicamente dois cursos manteve-se constante em todo o século XX e início do século XXI, a não ser pela presença do já extinto Curso de Graduação de Museologia da Universidade Estácio de Sá (inicialmente pertencente à Faculdade de Arqueologia e Museologia “Marechal Rondon”, FAMARO, mantido pelo Instituto Superior de Estudos Humanos e em 1978 vai para a universidade citada), de caráter privado. Também cabe destaque o curso de Especialização em Museologia da Universidade de São Paulo (USP), criado em 1978 existentes até o fim do século XX. No entanto, no Brasil a Museologia é uma profissão regulamentada por lei e são apenas reconhecidos como museólogos apenas pessoas portadoras de diploma de graduação e pós-graduação *stricto sensu* na área, logo este é considerado um curso de capacitação e não de formação de profissionais. Conforme a lei federal do país de número 7.287, de 18 de dezembro de 1984, que dispõe sobre a regulamentação da profissão de museólogo (Tabela 1).

Atualmente essa sensível ampliação de cursos de graduação e de pós-graduação gerou uma realidade totalmente diferente, pois atualmente temos quase duas dezenas de cursos de graduação e quatro programas de pós-graduação *stricto sensu*, tendo quatro mestrados e um doutorado. Até o momento a única universidade que possui curso de Doutorado é a UNIRIO, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, sendo interinstitucional com o Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST)⁴ (Tabela 1).

Os outros programas de pós-graduação são o da Universidade de São Paulo (USP), que é realizado interunidades, o da Universidade Federal da Bahia, ambos em Museologia. Cabe destacar dois mestrados profissionalizantes, o da Universidade Federal do Piauí, denominado Artes, Patrimônio e Museologia e o do Museu de Astronomia e Ciências Afins, que apesar de ser em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia, está classificado segundo a CAPES⁵, como pertencente à área de Museologia⁶ (Tabela 1).

⁴ <http://ppg-pmus.mast.br/inicio.htm>

⁵ Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior, órgão do Ministério da Educação responsável pela avaliação dos programas de pós-graduação no Brasil, mestrado, doutorado e mestrado profissionalizante.

⁶ <http://www.capes.gov.br/cursos-recomendados>

Tabela 1 Cursos de graduação e pós-graduação stricto sensu no Brasil. A maioria dos dados foram retirados dos sites <http://emec.mec.gov.br/> e <http://corem2r.wordpress.com>. * Extinto.

Graduação Bacharelado em Museologia	Estado		Ano de Criação
1 Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro	RJ	Federal	1932
2 Universidade Federal da Bahia	BA	Federal	1970
3 FAMARO/Universidade Estácio de Sá*	RJ	Privada	1975 e 1978
4 Centro Universitário Barriga Verde	SC	Privada	2004
5 Universidade Federal do Recôncavo Baiano	BA	Federal	2006
6 Universidade Federal de Pelotas	RS	Federal	2006
7 Universidade Federal de Sergipe	SE	Federal	2007
8 Universidade Federal do Rio Grande do Sul	RS	Federal	2008
9 Universidade Federal de Ouro Preto	MG	Federal	2008
10 Universidade Nacional de Brasília	DF	Federal	2009
11 Universidade Federal de Pernambuco	PE	Federal	2009
12 Universidade Federal do Pará	PA	Federal	2009
13 Universidade Federal de Minas Gerais	MG	Federal	2010
14 Universidade Federal de Santa Catarina	SC	Federal	2010
15 Universidade Federal de Goiás	GO	Federal	2010
16 Universidade Camilo Castelo Branco	SP	Privada	2014
17 Faculdade de Educação Ciências e Arte Dom Bosco de Monte Aprazível	SP	Privada	-
18 Universidade Federal da Amazônia	AM	Federal	Implementação
Programa de Pós-Graduação em Museologia			
Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio <ul style="list-style-type: none"> • Mestrado e Doutorado • Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Museu de Astronomia e Ciências Afins 	RJ	Federal	2006 Master 2011 PhD
Programa de Pós-Graduação em Museologia <ul style="list-style-type: none"> • Mestrado 	SP	Estadual	2013

<ul style="list-style-type: none">• Universidade de São Paulo			
Programa de Pós-Graduação em Museologia <ul style="list-style-type: none">• Universidade Federal da Bahia• Mestrado	BA	Federal	2014
Programa de Pós-Graduação em Artes, Patrimônio e Museologia <ul style="list-style-type: none">• Universidade Federal do Piauí• Mestrado Profissionalizante	PI	Federal	2015
Programa de Pós-Graduação em Preservação de Acervos em Ciência e Tecnologia <ul style="list-style-type: none">• Museu de Astronomia e Ciências Afins• Mestrado Profissionalizante	RJ	Federal	2015

Cabe destacar que, ao longo do tempo, o ensino de Museologia no Brasil deixou de possuir um currículo prático/aplicável, com apenas disciplinas de conservação e museografias, direcionadas às diversas tipologias de acervos, se transmutando para um corpo mais teórico, onde a Museologia em parte passa a ser entendida como uma disciplina acadêmica. Contudo a parte prática de maneira nenhuma desapareceu de seus currículos, que cada vez mais vem valorizando áreas como documentação e conservação.

Nesse sentido, que no final do século XX se introduziu nos currículos as questões relacionadas à Museologia Teórica. Realidade que ocorreu proporcionalmente com a inserção e atuação de profissionais brasileiros ao ICOFOM, dos quais cabe destacar Waldisa Rússio e Teresa Cristina M. Scheiner, que podemos considerar duas pioneiras nas questões da Museologia Teórica no país e que atuaram na formação de profissionais no Brasil.

A partir desse entendimento histórico, o presente trabalho pretende defender a ideia de que a ensino de Teoria Museológica, principalmente nos cursos da graduação, se apoiam direta e indiretamente na produção do ICOFOM. No entanto, não se pode desconsiderar que ocorreram leituras e releituras sobre essas teorias no país, pois existem uma ampla produção museológica no Brasil, que pode ser considerada, dependendo do ponto de vista, como sendo ou não produções de cunho teórico. No entanto, de fato, muitas ideias do ICOFOM acabaram por se tornar concepções produzidas e reproduzidas no país e



foram difundidas por diversos autores brasileiros, destacando que ainda são relativamente poucas as traduções das obras de autores do ICOFOM para o português.

Nesse sentido, conseguimos visualizar três vias teóricas principais que entendemos ser atualmente as três principais bases conceituais para o Ensino de Museologia Teórica no contexto acadêmica brasileiro. Logo o objetivo deste trabalho é apresentar estas três correntes identificadas, que o autor considera atualmente como a base para o Ensino de Museologia Teórica no Brasil. No entanto, dentre todos estes novos cursos, percebem-se vertentes distintas para o Ensino de Museologia Teórica, não existindo inclusive consenso sobre o conteúdo de base que deve ser ensinado.

Fato demonstrado indiretamente por Julião e Tanus (2014), que realizaram estudos bibliométricos, para entender o ensino de Teoria Museológica no Brasil. As autoras, em seu estudo, concluíram uma forte aproximação das disciplinas de Teoria Museológica à literatura francesa e identificaram alguns autores que produzem no ICOFOM. Destacam que, dentre as obras e autores mais citados nas ementas curriculares, se tem Georges Henry Riviere, André Devallées e Zbynek Z. Stranský. Nesse contexto aparece alguns autores brasileiros que também produzem no ICOFOM, como Maria Cristina Oliveira Bruno e Marília Xavier Cury.

No entanto, fazendo uma análise primeira do trabalho de Julião e Tanos (2014), percebe-se que apesar de existir uma francofonia nas disciplinas de Teoria Museológica no Brasil, também se percebe uma distorção no ensino dessa disciplina, com muitos autores não específicos do campo, voltados para questões de patrimônio e memória, revelando também que as produções do ICOFOM ainda são pouco utilizadas. No entanto, como decorrente nesse trabalho, essas obras são referenciadas indiretamente, via autores brasileiros, que se apoiam em teóricos do ICOFOM.

Destaca-se que, no processo de ampliação dos cursos de Museologia pelo país, ocorreu em consequência da própria ampliação do Campo Museológico no Brasil. Processo que se deparou com a falta de profissionais qualificados no âmbito da Museologia Teórica, uma vez que não existiam suficientemente doutores com formação em Teoria Museológica e pouco profissionais voltados para essa perspectiva de pesquisa acadêmica. Destacando a ausência de programas de pós-graduação em Museologia no período, existindo apenas o mestrado em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro em conjunto com o Museu de Astronomia e Ciências Afins, implantado em 2006.



Como consequência, as disciplinas ligadas à Teoria Museológica em muito dos casos passaram a ser lecionada por distintos profissionais, e que em muitas das vezes não tiveram formação específica na área e tiveram que se capacitar e, inclusive, acabaram por hibridizar os conteúdos da disciplina com outras áreas do conhecimento como: Ciência da Informação, Antropologia, História, Ciências Sociais, Biblioteconomia e Arte. Fato que por um lado contribui positivamente para natureza multidisciplinar da Museologia, mas que, por outro lado, acabou por comprometer o entendimento da construção epistêmica do campo museológico, não respeitando a tradição histórica do desenvolvimento do mesmo em âmbito internacional. Produção esta que não se constituiu de forma isolada e não acadêmica, constando inclusive a contribuição de diversos brasileiros.

Outro fator que contribuiu para a confusa realidade do Ensino de Teoria Museológica foi o fato de termos no Brasil distintos currículos, tanto nas graduações, como nas pós-graduações, sem diretrizes específicas para área de Museologia. Destacando novamente, que em muitas das vezes os cursos e disciplinas de Teoria Museológica se consolidaram a partir de outras áreas do conhecimento.

Também deve se destacar a dificuldade da inserção e difusão da produção teórica do ICOFOM no Brasil, fato que decorre principalmente pelas dificuldades de acesso às línguas destas produções, destacando que ainda são poucos os textos traduzidos para o português. Também devemos apontar problemas como a realidade econômica do país em que os profissionais de Museologia ainda não são bem remunerados. Fato que impede o vínculo ao ICOM e a participação dos eventos internacionais do ICOM, do ICOFOM e até do ICOFOM LAM.

No entanto, mesmo assim destacamos que o Brasil teve grande impacto das produções do ICOFOM, principalmente através dos brasileiros que atuam no âmbito internacional do ICOM/ICOFOM. Logo, nossa crítica comunicacional passa pela possibilidade de intensificação do acompanhamento das novas discussões do ICOFOM e consequentemente a elaboração de estratégias de difusão desses conhecimentos para uma amplitude de profissionais de museus e do ensino de Museologia.

Desse ponto, destaca-se a importância dos profissionais brasileiros que atuam no ICOFOM, que foram e devem continuar sendo agentes difusores desse conhecimento. Como no caso da Waldisa Rússio Guarnieri e Teresa Cristina M. Scheiner, que proferiram os conhecimentos produzidos pelo ICOFOM, principalmente quando atuaram como formadoras de profissionais de Museologia. Assim como feito por Maria Cristina Oliveira



Bruno e Marília Xavier Cury, dentre outros profissionais, incluindo teóricos brasileiros, que vem se destacando no comitê nos últimos anos, como no caso de Bruno Brulon Soares, atual vice-presidente do ICOFOM e Luciana de Menezes Carvalho, membro do board do ICOFOM LAM.

2. Correntes do Ensino de Museologia Teórica

Um das correntes presentes no ensino de Museologia Teórica, e até hoje a mais popular no Brasil, foi difundida em nosso território a partir das ações de Waldisa Rússio Guarnieri. Ela foi a primeira brasileira a participar do ICOFOM e vivenciou na década de 1980 discussões sobre a identificação de um objeto de estudo para Museologia, corrente impulsionada principalmente pelos teóricos do Leste Europeu. Aspecto iniciado por Zbyněk Z. Stránský, que proferiu que o objeto de estudo da museologia não era o objeto de museu, que encaminhou ao entendimento do reconhecimento da existência de uma relação específica entre homem e o real, dito por Anna Gregorová. Justamente neste contexto que Waldisa Rússio defende a ideia de que o objeto da Museologia é o “fato museal”, se apropriando do conceito das Ciências Sociais de “fato social total” e juntando com as ideias do Leste Europeu, entendendo o Museu como “a relação profunda entre o homem, o sujeito cognoscente, e o objeto” (MUWOP, 1980, 1981; Mensch, 1994; Bruno, 2010a).

Consequentemente, esse conceito foi amplamente difundido no Brasil por Waldisa Rússio, por meio de conferências, escritos e principalmente, pela especialização em Museologia em São Paulo, onde lecionou. Consequentemente, as ideias de Stránský e Gregorová acabaram por ‘pegar carona’ e serem referenciados indiretamente em terras brasileiras. Consequentemente, até hoje, comumente encontramos citações diretas e indiretas nos textos brasileiros sobre o “fato museal” e comumente encontramos alunos e profissionais de museus proferindo o termo, e o identificando como o objeto de estudo da Museologia.

No entanto, este conceito nem sempre é assimilado de maneira crítica, epistêmica e com sua devida contextualização histórica, dando a falsa ideia de que a Museologia esta conceitualmente resolvida e estabelecida. Este fato também acaba por menosprezar ou, simplesmente, reduzir outras produções teóricas realizadas depois. Destacando também que o “fato museal” responde algumas questões, mas deixa muitas outras em aberto, como a própria definição conceitual de Museu ou se realmente a Museologia tem um objeto de estudo.

Esse fato nos leva a percepção de nossa segunda corrente do Ensino de Teoria Museológica, que foi construída em território brasileiro também com a interlocução das produções do ICOFOM: são as produções da teórica Teresa Cristina M. Scheiner, da qual destaca-se principalmente sua dissertação de mestrado, que apesar de não ter sido publicada, suas ideias foram aos poucos apresentadas nos encontros do ICOFOM. Nesse trabalho, conforme a tradição já estabelecida no ICOFOM, a teórica se debruçou na filosofia, principalmente em aspectos ontológicos, para a compreensão da Museologia, e construiu uma percepção singular, onde passou a entender o Museu com um Fenômeno Social, no sentido de uma análise fenomenológica. Não buscando a compreensão superficial de que todos os museus se estabelecem no espaço social, mas o entendendo como um processo dinâmico e complexo, que atua de distintas formas em nossa sociedade, mas que de alguma forma são entendidos como Museu. Ela em sua obra, busca a compreensão de que o Museu é um processo estruturante e agregador de percepções, que surgiu no mundo ocidental como uma autorreflexão social. Vide os conceitos da autora sobre Museu Interior e Museu como Espelho (Scheiner, 1998, 1999, 2005a).

Nesse contexto, se remete a um mito de criação dos museus na Grécia Antiga, buscando além da percepção do *Mouseion*, caracterizado pela percepção do museu templo, por ser o local de culto às musas. Se remete ao *Mousàion*, uma festividade popular realizada nas ruas. Com esse conceito, Teresa Scheiner consegue trazer a percepção de uma Museologia ampla, capaz de se estruturar em diversos espaços físicos ou simbólicos, tangíveis e intangíveis. Seu pensamento sem dúvida é fruto de uma percepção estruturante de diversas tipologias de museus que vinham surgindo no planeta, da qual destacamos os Museus de Território, Museus Ateliês, Ecomuseus e Museus de Vizinhança (Scheiner, 1998, 2005b).

Essa nova realidade museológica nos leva a nossa terceira perspectiva de ensino da Museologia Teórica no Brasil, que se estrutura a partir de uma percepção que se remete primordialmente ao pensamento da Nova Museologia e conseqüentemente na estruturação do Movimento Internacional da Nova Museologia (MINON) (Bruno, 2010b), que acabaram por estruturar, principalmente nos países de língua portuguesa, o que vem sendo denominando de Sociomuseologia ou Museologia Social. Corrente que se estrutura no entendimento de ações ligadas aos museus comunitário, estando vinculada à busca de pensar uma museologia engajada e voltada para ações de transformação social. Portanto, tal corrente, atualmente no Brasil, está focada principalmente em museus comunitários e pontos de memória dos quais se destacam museus indígenas e museus de favela.



Destacam-se como autores mais difundidos dessa vertente os brasileiros Mario de Sousa Chagas e Judite Santos Primo, e o português Mario Moutinho (Primo & Moutinho, 2002; Moutinho, 2007; Chagas, 2014). Mas sem dúvidas essa corrente se remete a autores que atuaram no ICOFOM, como Hugues de Varine (2012) e até a brasileira Odalice M. Priosti (1996; 1999).

3. Considerações Finais

Entendendo que a formação em Museologia nas graduações e pós-graduações no Brasil se intensificaram, conseqüentemente suas disciplinas específicas precisaram se estruturar e se articular com melhores estratégias curriculares de ensino. Assim como promover análises e discussões para melhor entendimento de seus conteúdos de base. Conseqüentemente o Ensino de Teoria Museológica se encontra nessa perspectiva, logo traçar bases e identificar fragilidades nesse processo é de suma relevância. Assim como promover a aproximação dessa realidade para a prática de ensino. Lembrando que a formação em nível de pós-graduação *stricto sensu* qualifica pessoas de diversas áreas do conhecimento em Museologia.

Nesse sentido, acredita-se que essas três principais vertentes museológicas apresentadas, se consagram como uma base para o Ensino de Teoria Museológica no Brasil. Não que elas sejam unanimidade pelos colegas que ministram essas disciplinas no país, mas por entender sua importância, principalmente pela estruturação do pensamento no país. Mas sem dúvida não acreditamos que apenas as três vertentes sejam capazes de abranger todo o quadro teórico da Museologia, principalmente pelo fato de termos reduzido fortemente diversas percepções do campo museológico em nossa análise, deixando diversos teóricos de fora de nossa análise e construindo uma visão muito pontual e fechada sobre a percepção da Teoria Museológica.

Desse ponto entendemos que a grande barreira do ensino de Museologia Teórica no Brasil é a conquista da aproximação dos profissionais que ministram essas disciplinas à produção do ICOFOM, assim como capacitar os alunos para se tornarem agentes produtivos desse comitê. Pois os estudantes devem estar capacitados para a absorção de distintos pensamentos críticos, afinal de contas a Museologia Teórica, como outras áreas do conhecimento, sempre está em constante construção e transformação. Logo não devemos formar alunos com pensamento engessados, dogmatizados, mas sim capazes de construir a



sua própria percepção sobre o campo museológico e para que possam se tornar futuros agentes de construção da Museologia Teórica.

Também concluímos que existe uma forte influência da produção teórica do ICOFOM no Brasil. Considerando que apesar da expressiva diversidade de correntes de pensamento característica do campo museológico brasileiro, é possível apontar que todas as vias teóricas aqui apresentadas têm em comum o fato de terem sido influenciadas por pensadores que publicaram no ICOFOM e tiveram suas ideias difundidas internacionalmente por este comitê de maneira direta e indireta. Mesmo assim, considera-se que ainda existe uma carência de traduções, livros acadêmicos e didáticos sobre o tema, principalmente em português, assim como deve existir ações de divulgação e difusão destes conhecimentos, bem como ações do próprio comitê através de cursos sobre suas produções teóricas e sua história.

Referências:

- BRUNO, M. C. O. (coord.). (2010b). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri – textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, vol. 1.
- BRUNO, M. C. O. (coord.). (2010b). *O ICOM-Brasil e o pensamento museológico brasileiro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, vol. 2.
- CHAGAS, M. S. (2014). *Reflexões sobre conceitos-chave da museologia social no contexto internacional*. In: IV Teia de Memória, Belém: IBRAM.
- CERÁVOLO, S. M. (2004). Delineamentos para uma teoria da Museologia. *Anais do Museu Paulista*, 12, 237-268.
- CRUZ, H. V. (2007). *“Do horizonte do passado ao horizonte do futuro”: 75 anos da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1932-2007)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Museologia.
- JULIÃO, L.; TANUS, G. F. (2014). *Ensino da Museologia no Brasil: teoria e interdisciplinariedade*. In: Anais do 1º Seminário Brasileiro de Museologia, Belo Horizonte, 74-85.
- MELO, D. J. (2011) *A Importância de Disciplinas das Áreas de Geologia e Paleontologia no Curso de Museologia: Partindo de uma Experiência da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)*. In: Anais do II Seminário Internacional Ciência e Museologia: universo imaginário, Belo Horizonte.
- VAN MENSCH, P. (1994). *O objeto de estudo da museologia*. Rio de Janeiro, Brasil: UNI-RIO/Universidade Gama Filho.
- MOUTINHO, M. C. (2007). *Definição evolutiva de Sociomuseologia*. In: XIII Atelier Internacional do Minon, Lisboa Setúbal.
- MUWOP: Museological Working Papers/DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie. *Museology – Science or just practical museum work?* Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM; Museum of National Antiquities, v. 1, 1980.



MUWOP: Museological Working Papers/DOTRAM: *Documents de Travail en Muséologie. Interdisciplinarity in Museology*. Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM/Museum of National Antiquities, v. 2, 1981.

PRIMO, J. S., Moutinho, M. C. (2002) O Ecomuseu de Murtosa. *Patrimónios*, AEDPNCRA, 23, 2.

PRIOSTI, O. M. (1996) O embrião iconográfico na gênese do museu social. *ICOFOM Study Series* *ICOFOM Study Series*, 26, 245–250.

PRIOSTI, O. M. (1997). De la terre de Piracema à l'Ecomusée du Quarteirao. *ICOFOM Study Series*, 27, 134–142.

SCHEINER, T. C. (1998). *Apolo e Dionísio no templo das musas. Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental*. 1998. Master dissertation. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ECO, Rio de Janeiro.

SCHEINER, T. C. (1999). The ontological bases of the museum and of museology. *ICOFOM Study Series*, 31, 127–173.

SCHEINER, T. C. (2005a). Museums and museology: on the other side of the mirror. *ICOFOM Study Series*, 35, 97–101.

SCHEINER, T.C. (2005b). Museologia e Pesquisa: perspectiva na atualidade. *Mast Colloquia*, 7, 85-100.

VARINE, H. (2012). *As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local*. Porto Alegre: Ed. Medianiz.



GUIA DE VISITAÇÃO AO MUSEU: INSTRUMENTO DIDÁTICO NA VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO E DAS PAISAGENS CULTURAIS DE POÇOS DE CALDAS

Sônia Maria Sanches¹

RESUMO:

O presente artigo faz parte das pesquisas e investigações pertinentes à minha dissertação de mestrado (FAE-UFMG) intitulada Ação Educativa nos Museus do Sul de Minas Gerais: Uma prática direcionada aos educandos e/ ou necessária para docentes? O enfoque aqui abordado é o produto final intitulado Guia Prático para Visitação ao Museu Histórico e Geográfico de Poços de Caldas – para educadores e educadoras e sua utilização didática de acordo com a temática da 14ª Semana Nacional de Museus, proposta pelo ICOM – Museus e Paisagens Culturais que reforça o papel sociocultural das instituições museais. Sob a perspectiva do museu como espaço não formal do conhecimento, o Guia traz a ampliação de informações numa rede de colaboração e interação entre a Escola e o Museu.

PALAVRAS-CHAVE: Museu. Escola. Valorização das Culturas.

ABSTRACT:

This article is part of the research and investigations pertaining to my master's dissertation (FAE-UFMG) entitled Educational Action in the museums of the South of Minas Gerais: a practice directed to students and/or necessary for teachers. The focus here is the final product entitled Practical Guide for Visiting the Historical and Geographical Museum of Poços de Caldas – for educators and its didactic use in accordance with the theme of the 14th national week of Museums, proposed by ICOM-Museums and cultural landscapes that reinforces the socio-cultural role of museological institutions. From the perspective of the Museum as non formal space of knowledge, the guide brings the expansion of information in a network of collaboration and interaction between the school and the Museum.

KEY-WORDS: Museum. School. Appreciation of Cultures

¹ Mestre em Educação e Docência pela FaE –UFMG. Linha de Pesquisa: Educação em Museus e Centros de Ciências. Pedagoga do Museu Histórico e Geográfico de Poços de Caldas. Membro Titular do CONDEPHACT – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Cultural e Turístico de Poços de Caldas.

1. Introdução

O objetivo da pesquisa **AÇÃO EDUCATIVA NOS MUSEUS DO SUL DE MINAS GERAIS: Uma prática direcionada aos estudantes e/ou necessária aos docentes?** voltou-se para a necessidade de entender a seguinte questão: as ações educativas realizadas nos museus da região sul do Estado estão direcionadas aos estudantes ou envolvem também os educadores para que estes possam explorar melhor o potencial pedagógico dos museus?

Para esclarecer esse tema tão extenso focamos a investigação na observação das práticas do Museu Histórico e Geográfico de Poços de Caldas, do Museu Regional do Sul de Minas, da cidade de Campanha e do Museu Nacional do Cavalo Mangalarga Marchador, da cidade de Cruzília nos anos de 2014 e 2015.



Imagem 1 – Mapa atual do Estado de MG com a localização dos museus envolvidos na pesquisa. 2014.

Autoria: Sônia Sanches



O percurso da pesquisa se desenvolveu da seguinte maneira: a) Quem são os responsáveis pela ação educativa do museu? b) Qual é sua formação? c) Existe um planejamento para as ações educativas acontecerem? d) As ações educativas são destinadas também aos educadores?

Houve um mapeamento a respeito das ações educativas praticadas por servidores, cargos de confiança, voluntários, entre outros, responsáveis pelas mediações culturais nos referidos museus.

Foram sistematizados os elementos que compõem a trajetória histórica e desenvolvimento institucional, assim como as intenções que caracterizam as práticas educativas.

2. Desdobramento da pesquisa

Observou-se que em todos os museus da amostragem não existe um setor educativo específico, o que reflete a necessidade de contratação de profissionais da área nessas instituições.

	Museólogo	Pedagogo	Outros: arquiteto, administrador, turismólogo, professor
Campanha	Não possui	Não possui	Um professor com cargo comissionado.*
Cruzília	Apenas consultoria na elaboração do Plano Diretor.	Apenas consultoria na elaboração do Plano Diretor.	Uma administradora como gerente.*
Poços de Caldas	Não possui	Uma pedagoga com cargo efetivo com função de Aux. Administrativo.	Um arquiteto com cargo comissionado.* Um administrador efetivo com função de Aux. Administrativo.

*Gestores das instituições

Imagem 2 - Dados informativos

Elaborada por Sônia M. Sanches



De acordo com o resultado da investigação verificou-se que os três museus não deixam de atender o público escolar, estando ou não, preparados para isso.

Tais considerações auxiliam a compreender o porquê da pesquisa ter se voltado para a bibliografia atual sobre o tema em questão podendo-se observar pontos de relevância para a análise como: as discussões sobre a criação de museus, as políticas públicas para o patrimônio, para a identidade das comunidades, da cultura popular e principalmente dos museus como espaços de conflito entre a tradição e a contradição.

Evidenciou-se também que os museus são polifônicos com múltiplas vozes e diferentes pontos de vista. Os exemplos dessa diversidade iniciam-se na sua própria arquitetura, na imponência de seus prédios e na apropriação desses por uma pequena parcela da população em contraponto às propostas da Nova Museologia e da Sociomuseologia.

Abordamos temas atuais como: nacional e popular, tradição e tecnologia, preservação e “desconstrução”, memória e esquecimento entre tantos outros que se verificou nos espaços museais observados.

As considerações a respeito do surgimento do sul do Estado de Minas Gerais, os casamentos endogâmicos, o poder dos donos das terras e da igreja católica que foram deixados como legados aos museus revelam essa dicotomia entre o particular e o coletivo evidenciando os desafios que os três museus pesquisados enfrentam diante das exigências políticas e sociais, uma provocação aos mediadores no cruzamento da antropologia da cultura, da sociologia do trabalho e/ou das organizações, além da história dos objetos.

Tais considerações auxiliam a compreensão da necessidade de uma apreciação mais detalhada sobre a educação não formal e a relação entre o museu e a escola.

Apanhamos como referência de estudo a tese da professora Soraia Dutra: A Educação na Fronteira entre Museus e Escolas: um estudo sobre as visitas escolares ao Museu Histórico Abílio Barreto. E o artigo da professora Sylvania Nascimento, A relação Museu e Escola: um duplo olhar sobre a ação educativa em seis museus de Minas Gerais.

Através dessas menções observamos pontos importantes e semelhantes aos museus pesquisados como a observação de que os mediadores atuam muito mais por



esforço pessoal do que em condições razoáveis de trabalho. Quase não há oferecimento de uma formação mínima exigida ou oferecida para os profissionais desse campo de atuação e por isso se tornam tão expressivos os projetos educativos voltados para os museus e as escolas.

Observamos a falta de proximidade dos educadores (as) com o universo dos museus sul-mineiros. Muitos nunca visitaram e poucos frequentam os museus envolvidos. Talvez exista uma falta de clareza na divulgação desses espaços, por serem as três cidades turísticas, percebemos que a divulgação se volta mais para esse vértice, valorizando as edificações imponentes como atrativo e não para a prática educativa em concordância com a museologia do século XXI.

As novas tendências museológicas apontam para a diversidade das práticas sociais e em geral, se afastam das formas consagradas de edifícios majestosos e reluzentes e se aproximam de uma arquitetura ousada e integrada ao contexto do visitante. Os museus pensados para o século XXI buscam abordar os temas a partir da contemporaneidade e simultaneidade da sociedade e conciliam questões que, até então, eram consideradas separadas: a ciência, a técnica, a arte e o homem. (NASCIMENTO, 2013 pág. 181).

Notamos também que existe um distanciamento entre as novas diretrizes museológicas e o acompanhamento das mesmas pelos museus pequenos que recebem orçamentos diminutos sendo que para a ampliação das ações educativas necessitam de estrutura, pessoal e capacitação para a integralização com a escola. Constatamos que a escola também passa pelas mesmas dificuldades, assim entendemos que há a necessidade de uma coparticipação entre ambas às instituições.

Embora parte dos estudos tenha apontado uma imprecisão no planejamento da ação educativa nos museus envolvidos, muito já se avançou no reconhecimento que essa prática é base para a compreensão que museu é lugar de atuação, de vida, lugar de interesse comum.

É importante considerar também que os métodos da Nova Museologia coincidem com os pensamentos de Paulo Freire e Jean Piaget, educadores que romperam com o discurso comum e contribuíram para novas práticas pedagógicas na escola e fora dela.

Além disso, é importante citarmos que estamos numa era digital e que os mediadores se deparam com um público cada dia mais exigente em aparatos tecnológicos.



Aproveitamos o pensamento dos autores Oliveira, Campos, Reis e Lommez e suas experiências de trabalho no museu Espaço do Conhecimento UFMG colocando em “cheque” as vantagens esperadas diante do uso abusivo das novas tecnologias nos projetos expográficos.

E novamente atentamos para a importância do papel do mediador, aquele que é capaz de transmitir e receber ao mesmo tempo, de consolidar o museu como um espaço de interação e descoberta onde é possível trabalhar a tradição e a inovação, não apenas nos aparatos, mas também na forma de comunicação com o público.

Nesse sentido, e considerando que este estudo integra considerações maiores, revelamos a importância do Turismo Pedagógico contido na publicação Museus e Turismo – IBRAM – 2015 indicando a potencialidade dos museus para a realização de cursos, oficinas, palestras, entre outras práticas, indicando a enorme necessidade de preparo de educadores para a área.

Procuramos destacar a importância do PNEM – Programa Nacional de Educação em Museus - contextualizando esse processo ainda em construção.

3. A elaboração do guia

O percurso da pesquisa nos pôs em contato com informações suficientes para pensarmos na elaboração de um produto que contribuísse para a prática educativa nos museus, dessa forma foi lançado o **Guia Prático para visitação ao Museu Histórico e Geográfico de Poços de Caldas para educadores e educadoras**.



IMAGEM 3 – Capa do Guia

A proposta metodológica para a produção do guia teve como objetivo específico orientar os profissionais da educação no acesso ao conhecimento dos bens e espaços culturais da cidade, especialmente o Museu Histórico e Geográfico de Poços de Caldas. Consideramos que o material seja um referencial para as outras instituições museais

investigadas provocando a implementação de uma mudança significativa nas práticas educativas realizadas por elas.

Podemos constatar que ao pensarmos nas ações educativas enveredamos por caminhos mais complexos como: o museu que estimula a descoberta, que não se aprisiona apenas à memória e à preservação dos acervos, mas também com seus bens culturais e com as pessoas vivas que lhe dão sentido.

Concluimos que a ação educativa nos museus é um processo contínuo e infinito e que se renova constantemente na construção e valorização das identidades coletivas.

4. As paisagens culturais sul-mineiras

Tendo em vista a capacidade pedagógica na construção do reconhecimento e valorização das diferentes comunidades, as propostas contidas no Guia expressam uma maneira atual de criar, divulgar e legitimar a memória pelo próprio sujeito (educando e educador) que visita o museu.

Apresentamos aqui, de maneira exemplificada, algumas entre as dezenas de possibilidades de utilização do Guia como instrumental para o docente mediar a reflexão sobre as diversas formas de comunidade.

Possibilidades para dinâmicas em sala de aula – Pág. 15 do Guia

A Casa do Caboclo – Mostra da Cultura Mineira



Imagem 4 - Projeto Museu Vivo - Julhofest- 2014

Mestres da Cultura Popular

O Prêmio Culturas Populares foi instituído pela Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID/MinC) como forma de reconhecer e fortalecer a atuação de Mestres, Grupos e Comunidades praticantes de expressões da cultura popular brasileira. Na edição *100 Anos de Mazzaropi* foram premiados em 2013 dois Mestres de Poços de Caldas.



Imagem 5 - Foto: Jesuane Salvador

Dona Orlanda da Conceição Silva - Mãe Orlanda Capitã do Terno de Congadas de São Jerônimo e Santa Barbára.



Imagem 6 - Foto: Sônia Sanches

**“Seu” Amadeu Francisco – Amadeu Catireiro
Coordenador de Grupo de Catira Poços-caldense e Folia de Reis Brasil Esperança.**

Sugestões Didáticas

- Explore o acervo brincando!
- Imprima o caça-palavras!
- Fale sobre a Casa do Caboclo: valorize o homem do campo, suas crenças, seus conhecimentos e seus hábitos.
- Pergunte se as crianças têm objetos como esses do caça-palavras em casa.
- Após o preenchimento da atividade proponha a visita ao Museu.

Caça-palavras

Encontre os objetos que fazem parte da exposição

Mostra da Cultura Mineira – acervo da antiga Casa do Caboclo.

A	B	S	F	N	U	F	P	A	N	E	L	A	D	E	F	E	R	R	O	M	N	B	Y	T	Õ	Ã	B	Y	Y	T
Q	E	R	T	U	I	O	N	Ç	W	Q	Z	V	B	S	Ç	N	H	R	L	Ç	Q	S	A	C	H	P	P	G	J	L

G	U	C	U	L	T	V	F	U	R	R	I	R	L	R	B	H	G	F	G	F	R	I	O	O	L	P	O	I	B	R
L	D	A	D	L	D	X	Ã	O	U	B	J	R	K	U	K	J	B	K	B	I	Ç	J	M	A	F	S	I	S	F	O
G	V	B	X	V	H	F	E	R	R	O	D	E	B	R	A	S	A	I	R	T	D	R	I	D	B	J	R	F	D	U
Q	U	A	X	U	L	V	S	U	R	I	D	I	A	Q	F	A	H	A	L	R	B	R	F	O	U	Y	T	R	J	P
A	X	Ç	S	G	V	Z	F	B	R	D	C	U	L	T	U	R	A	P	O	P	U	L	A	R	S	A	S	S	I	A
L	E	A	R	D	R	D	A	F	L	R	R	U	G	F	K	B	G	J	F	Q	R	U	R	D	Q	B	T	R	F	D
A	H	R	D	H	I	F	A	R	F	Ç	A	M	A	S	S	A	D	E	I	R	A	G	I	E	R	T	R	Q	D	E
L	G	F	D	A	P	I	L	Ã	O	T	I	R	A	R	Ç	H	B	T	G	Ç	F	G	Ç	P	T	I	T	B	I	C
F	H	S	S	F	H	X	A	B	L	T	H	G	U	Ç	G	R	T	G	R	I	L	J	T	A	F	I	B	T	R	O
F	X	S	G	L	D	G	D	H	X	G	D	U	X	I	I	L	D	G	Ç	A	R	B	G	N	I	G	G	R	S	N
V	E	S	T	I	M	E	N	T	A	D	E	C	A	I	A	P	Ó	U	D	I	J	L	J	O	X	I	L	M	G	G
I	L	T	V	B	O	P	T	R	B	B	R	U	U	G	L	S	R	L	D	G	D	T	L	B	S	G	S	B	L	O
O	P	J	H	B	W	Q	R	U	T	F	Q	C	A	N	E	C	A	D	E	Á	G	A	T	A	G	J	Z	C	P	Ç

Imagem 7

1 - FERRO DE BRASA

2 - CULTURA POPULAR

3 - VESTIMENTA DE CAIAPÓ

4 - COADOR DE PANO

6 - ROUPA DE CONGO

7 - CANECA DE ÁGATA

8 - AMASSADEIRA

9 - PANELA DE FERRO

Um passeio através da arte. Pág. 22 do Guia.

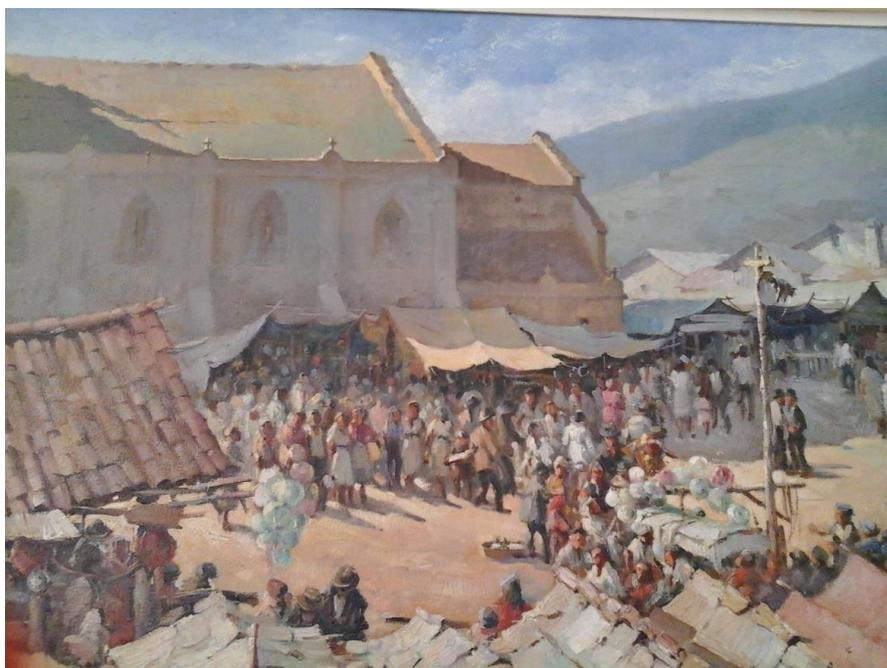


Imagem 8- Foto de Rodrigo Rossi Falconi

Quadro a óleo de Bruno Filizberti - Festa de São Benedito, 1949

Sugestões Didáticas

- Imprima a página a seguir.
- Distribua aos estudantes.
- Comente os aspectos religiosos e culturais da Festa de São Benedito.
- Explore os Ternos de Congos e Caiapós.
- Fale sobre a importância desse Bem Imaterial para a nossa cidade.

Refleta:

Quem são as pessoas que vão à Festa?

Vocês já viram um Congo? Como ele se veste?



Imagem 9- Foto de Rodrigo Rossi Falconi

Quadro a óleo de Bruno Filizberti - Mercado Antigo, 1956.

Sugestões Didáticas

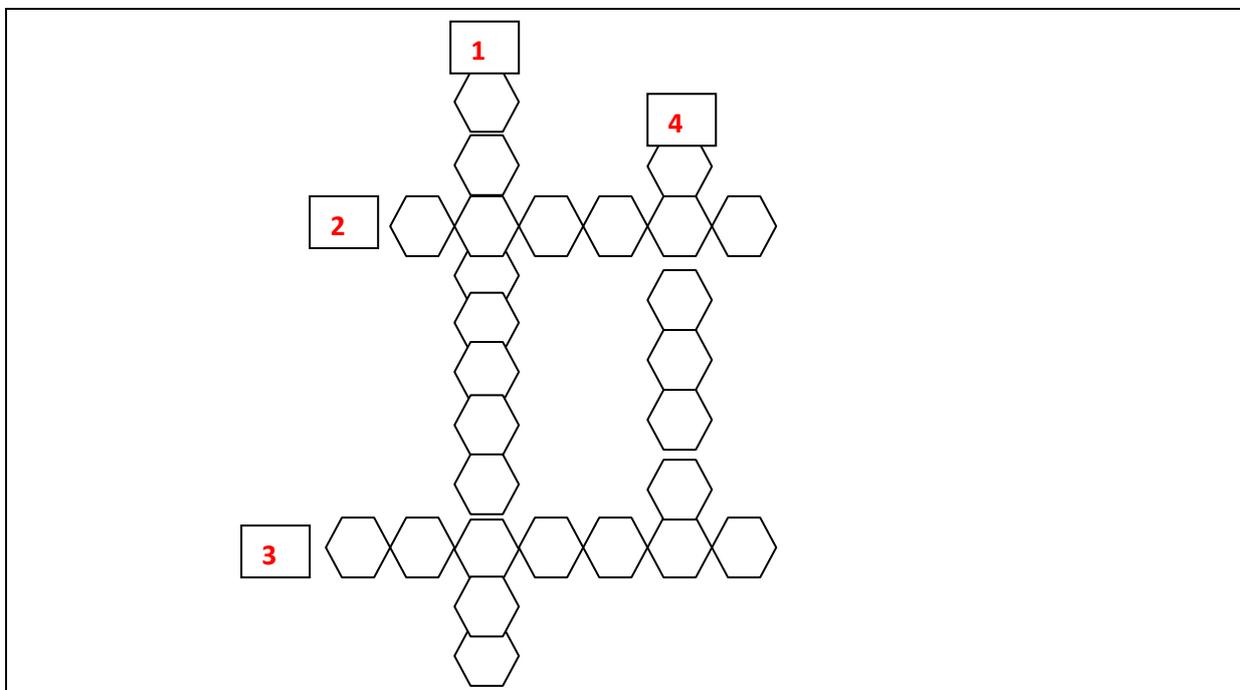
- Onde se localiza?
- Qual é o comércio atual?
- Existem mudanças na fachada? Quais?
- Onde é o Mercado hoje?
- Qual é a importância do Mercado para as pessoas?

Pergunte:

Você já esteve nesse lugar? O que você foi fazer lá?

Provoque uma discussão, leve o estudante para este local.

Cruzadinha



- 1 - Festa de considerada uma tradição centenária em Poços de Caldas.
- 2 - Usam roupas enfeitadas com fitas coloridas.
- 3 - Representam os índios.
- 4 - Doce típico da festa.

5. Conclusão

Considerando que os museus se inserem na educação não formal que possibilita uma exploração interdisciplinar, o Guia Prático de Visitação se constitui em um material de aprendizagem criativo ampliando o desenvolvimento de práticas museológicas que asseguram o trabalho permanente com o patrimônio cultural valorizando as diferenças individuais, os contextos, saberes e tradições locais.

Onde encontrar

O Guia está disponível no sítio eletrônico: www.pocosdecaldas.mg.gov.br

Busque: Secretaria de Cultura – Museu Histórico e Geográfico – Guia on line.

Para outras informações: museuvilla@gmail.com



Referências:

- ANDRADE, Antônio Ricardo de, (org). *Guia de visitação ao Museu Nacional: reflexões, roteiros e acessibilidade*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2013. 32 p.
- BARBOSA, Ana-Mae. *Arte-educação em um museu de arte*. Revista USP, São Paulo, jun-ago de 1989, p. 125-132 www.usp.br/revistausp/02/18-anamae.pdf. Acesso em: 15/10/2015.
- BARRETO. *Álbum MHAB: Museu Histórico Abílio Barreto 1999-2008*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2008.
- BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. *Album MHAB: Museu Histórico Abílio Barreto 1999*. 1. ed. [Belo Horizonte]: PBH, 1998.
- BRULON SOARES, B. C. *Caminhos da Museologia: transformações de uma ciência do museu*. Senatus (Senado Federal) , v. 7, p. 32-41, 2009.
- CANDIDO, Manuelina Maria Duarte. *Gestão de Museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento*. Porto Alegre: Medianiz, 2013. 240p.
- CHAGAS, Mário de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó: Argos, 2006.
- Conceitos-chave de Museologia*. André Desvallées; François Mairesse, (Ed.). São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. 100 p.
- CONRADO, Luciana Martins et al. *Formação de públicos de museus e centros culturais*. São Paulo: Percebe, 2013.
- CURY, Marília Xavier. O Sujeito em Museu. *MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia*, n. 4, 2009.
- DUTRA, Soraia Freitas. *A educação na fronteira entre museus e escolas: um estudo sobre as visitas escolares ao Museu Histórico Abílio Barreto*. 2012. 295f. Tese (Doutorado) Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Guia do Educador. *Museu de Artes e Ofícios*. Disponível em: <http://www.mao.org.br/acao-educativa/>. Acesso em: 26 de fev. 2015.
- MARANDINO, M. Interfaces na relação museu-escola. *Cad. Cat. Ens. Fís.*, v. 18, n. 1, p. 85-100, abr., 2001a.
- MARTINS, Luciana Conrado et al. *Que público é esse? Formação de museus e centros culturais*. 1. ed. São Paulo: Percebe, 2013.
- NASCIMENTO, S. S.. A relação Museu e Escola: um duplo olhar sobre a ação educativa em seis museus de Minas Gerais. *Ensino Em Re-Vista*, v.20, n.1, p.179-192, jan./jun. 2013.
- OLIVEIRA, Bernardo Jefferson, et al. O fetiche da interatividade em dispositivos museais. *Revista Museologia e Patrimônio*.v.7, p.2-3, 2014. *On-line version*.
- POULOT, Dominique. *Museu e Museologia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p.129.160p.
- VARINE, Hugues de. *As Raízes do Futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local*. Porto Alegre: Medianiz, 2012 p18 . 256p.



BIBLIOTECA COPTA DE NAG HAMMADI E MANUSCRITOS DO MAR MORTO COMO FONTES ARQUEOLÓGICAS

Maria Aparecida de Andrade Almeida¹

RESUMO:

Alguns achados arqueológicos têm despertado interesse dos estudiosos em vários campos da ciência. É o caso de duas descobertas que aconteceram no século XX e que tem trazido grande contribuição para a arqueologia, a história e o estudo do cristianismo de maneira geral: a *Biblioteca Copta de Nag Hammadi* e os *Manuscritos do Mar Morto*. Sabendo-se que as investigações arqueológicas têm por objetivo fornecer através de fontes materiais dados para a reconstrução do passado humano, este artigo tem por objetivo analisar estas duas descobertas e suas evidências como importantes fontes arqueológicas para o conhecimento do tema. Também, pretende analisar alguns dos processos de musealização do referido acervo e a exposição dos Manuscritos do Mar Morto pelo mundo.

PALAVRAS CHAVE: Arqueologia. Manuscritos antigos. Nag Hammadi. Manuscritos do Mar Morto. Fontes Arqueológicas.

ABSTRACT:

Some archaeological findings have aroused the interest of scholars in various fields of science. This is the case of two discoveries that happened in the twentieth century and that have brought great contribution to the archeology, history and the study of Christianity in general: Nag Hammadi Coptic Library and the Dead Sea Scrolls. Knowing that the archaeological investigations are intended to provide through material sources, data for the reconstruction of the human past, this article aims to analyze these two findings and their evidences as important archaeological sources for the knowledge of the subject. It also aims to analyze some aspects of the musealization process of these documental archives and the exhibition of the Dead Sea Scrolls around the world.

KEY-WORDS: Archaeology. Ancient Manuscripts. Nag Hammadi. the Dead Sea Scrolls. Archaeological sources.

¹ Pós-Doutorado em História e Arqueologia pela Universidade Estadual de Campinas (2014/Atual); Doutora e Mestre em Ciências da Religião/ Literatura e Religião no Mundo Bíblico pela Universidade Metodista de São Paulo (2006/20012); Bacharel em Teologia pela Faculdade Dehoniana de Taubaté (2002/2005); Tem experiência nas áreas Teológica e Bíblica, atuando nos campos Educacional e Pastoral; Integrante do Grupo de Pesquisa Arqueologia da Repressão e da Resistência; Bolsista FAPESP; Email: mcidalmeida@hotmail.com.



1. Introdução

Em 1945 e 1948 foram feitas duas descobertas de manuscritos antigos que revolucionaram o mundo da pesquisa: a *Biblioteca Copta Nag Hammadi* e os *Manuscritos do Mar Morto*. A primeira aconteceu no sul do Egito, próximo à cidade moderna de Nag Hammadi no ano de 1945 e é considerada “tão fascinante quanto o conteúdo dos textos” (MARKSCHIES, 2003, p.48). Porém, o mundo estava interessado nos momentos finais da Segunda Guerra e em conseqüências, não foi dada muita importância à descoberta. No entanto, nos anos decorrentes os especialistas começaram a tomar contato com os textos, apesar da relativa demora na publicação. Como previra J. Doresse: “as descobertas da Biblioteca Copta de Nag Hammadi em 1945 deram início a uma nova era na pesquisa” (DORESSE, 1958, p.142-145). E a segunda aconteceu nas cavernas de Qumran, na Palestina, próximo ao Mar Morto em 1948. Tratava-se de milhares de fragmentos de textos bíblicos e também textos sectários, escritos em aramaico, grego e hebraico. Pode-se dizer que é o maior e mais antigo “corpus” de livros do antigo testamento, apócrifos, poemas e hinos, além de compêndios mais práticos, como a Regra da Comunidade, ou um Manual de Guerra, horóscopos e mesmo a listagem de um tesouro. Mas afinal, essas duas descobertas podem ser consideradas como fontes arqueológicas?

O conhecimento sobre o passado depende de duas grandes variáveis: as fontes e os métodos ou pressupostos sobre como as sociedades e o mundo funcionam e se transformam. Esses dois aspectos são, além disso, relacionados, pois a própria definição dos documentos ou fontes depende do ponto de vista teórico e metodológico do estudioso. As perspectivas, por sua parte, variam segundo a época, as circunstâncias e as escolas de interpretação do próprio historiador e com as quais ele interage, dialoga ou mesmo às quais questiona. Do nosso ponto de vista, o estudo sobre a Biblioteca Copta de Nag Hammadi e os Manuscritos do Mar Morto não devem ser desvinculados das disputas modernas, que se referem a questões de identidades religiosas, políticas, nacionais e culturais, entre outras (FUNARI e SILVA, 2008, p.23).

A Arqueologia é uma palavra grega *Arché* que significa princípio, início, começo, origem, mais a palavra *lógos* que significa palavra, verbo, discurso, linguagem,



declaração, proclamação *conhecimento de algo* (RUSCONI, 2003, p.79;288). Portanto, *Arqueologia* é uma disciplina científica que estuda as culturas e os modos de vida do passado a partir da análise de vestígios e artefatos materiais. Estuda sociedades já extintas, através de seus restos materiais já desaparecidos, sejam estes restos móveis ou imóveis incluindo as intervenções feitas pelo ser humano no meio em que ele vive. Envolve trabalhos de prospecção, escavação e eventualmente análises em laboratório de informações recolhidas para saber mais sobre o passado humano. Na maioria das vezes, a arqueologia depende de trabalhos de investigações inter e multidisciplinares. A arqueologia baseia-se também em conceitos em torno de variadas áreas de conhecimento e ciências como a antropologia, história, história de arte, geografia, geologia, linguística, semiologia, física, ciências da informação, química, paleontologia, entre outras (FUNARI, 1988, p.9-11). Daí tem-se que admitir o fato de que, embora, a Arqueologia venha sofrendo algumas transformações nos últimos anos, ela continua interdependente.

Nesse sentido pode se dizer que o século XX testemunhou duas grandes descobertas arqueológicas de fontes originais que despertaram o interesse dos estudiosos, sobretudo no que diz respeito ao judaísmo, ao cristianismo e outras crenças ligadas direta ou indiretamente a estas, como o gnosticismo e o maniqueísmo e isto tem impulsionado e intensificado as pesquisas na área histórica e arqueológica.

2. A Biblioteca Copta de Nag Hammadi

Em dezembro de 1945, próximo à cidade de Nag Hammadi, à margem leste do Nilo, no alto Egito, uma coleção de manuscritos em língua copta foi encontrada por dois camponeses egípcios. Eles estavam procurando um tipo de fertilizante natural e começaram a cavar em torno de uma pedra. Sem querer, encontraram um jarro de barro selado na parte superior. Um dos camponeses, chamado Muhammad'Ali al-Sammān quebrou o jarro com uma picareta, na esperança de encontrar algo valioso, talvez um tesouro. Deve ter ficado um tanto quanto decepcionado ao ver que, em vez de ouro, no jarro só havia fragmentos de papiros. Sem se dar conta havia descoberto uma coleção contendo treze códices feitos de papiro e cobertos com



couro, que recebeu o nome de *Biblioteca Copta de Nag Hammad*² (ROBINSON, 2006, p.30-40).

Essa biblioteca descoberta por acaso em 1945 pode ter pertencido ao monastério de São Pachomius e inclui materiais baseados em outras tradições religiosas, além das heranças cristão-judaica, traz à tona o conteúdo de muitas obras gregas perdidas e que foram preservadas em tradição copta. Há também textos herméticos baseados na erudição egípcia. Além das diferenças materiais na fabricação dos códices, (diferentes encadernações, caligrafias, papiros e coberturas de couro) é preciso citar que os textos foram copiados por vários e diferentes escribas. Tais diferenças demonstram que os subgrupos de códices foram copiados e fabricados em ambientes diferentes. Assim sendo, não se pode falar de uma origem única para os códices de Nag Hammadi, muito menos de um destinatário único (ROBINSON, 2014, p.30; CHAVES, 2015, p.).

O destino final desses códices pode ter sido a carta Festiva escrita por Atanásio de Alexandria em 367 d.C após o Concílio de Nicéia em 325 d.C. condenando o uso não crítico de versões não canônicas dos testamentos. Isso fez com que os monges reunissem esses códices colocando-os em vasos de barro e enterrando-os no penhasco nas proximidades da antiga região de Chenoboskion. É obviamente impossível saber com quanta antecedência os códices foram reunidos antes de serem selados no jarro e enterrados. Não se sabe se eles passaram algum tempo juntos em alguma biblioteca qualquer, por exemplo, ou se foram reunidos somente para serem enterrados. E no penhasco permaneceram até 1945 quando foram descobertos pelos beduínos (LEWIS, BLOUNT, 2014, p.400). Porém, Mesmo as versões mais antigas dessa história revelam inconsistências perturbadoras e há muitas especulações em torno da descoberta destes manuscritos, até mesmo pelo fato de Mohamed Ali alSamman só narrar o acontecido trinta anos depois e não ter havido escavações no local na tentativa de descobrir ruínas ou outros objetos que comprovassem sua veracidade (GOODACRE; 2013:304; PAGELS, 2006, p.xiii).

A BCNH trouxe à luz muitas contribuições e uma diversidade até então não conhecida e hoje é de importância incalculável para a história dos livros, para a língua copta, para a história da filosofia antiga e para o estudo de manifestações marginais do cristianismo primitivo,

² Daqui para frente usaremos a sigla BCNH para Biblioteca Copta de Nag Hammadi.



pois com esta biblioteca abre-se uma nova janela sobre o período formativo do cristianismo por fornecerem: Tratados de teologia sistemática, obras exegéticas, epístolas, apocalipses, biografias e diários de viagem, relatos da paixão de Jesus apócrifos e códigos morais de várias fontes e inspirações. Certamente, eles apresentam ou trazem indícios de doutrinas e especulações que podem ser mais ou menos identificadas com as doutrinas e heresias eclesiásticas de escritores do II, III e IV séculos, estigmatizados como gnósticos (ALMEIDA, 2016, p.137-138).

Porém, a interpretação destes textos é particularmente difícil, porque se sabe pouco sobre seus autores ou sobre os locais, datas e circunstâncias em que foram escritos em grego, em seguida, traduzidos para o copta, a língua vernácula do Egito na antiguidade tardia. Esforços de pesquisa elaborada têm permitido estudiosos situá-los em seu contexto e extrair deles uma grande quantidade de informações. A tradução e compreensão dos textos são dificultadas pelo estado fragmentado e precário do material que contém lacunas e trechos não legíveis. Entretanto, os especialistas tentaram reconstruir boa parte do texto perdido através da comparação com outros trechos de padrão e características semelhantes, tendo em vista as constantes repetições de frases e expressões (PAINCHAUD, 2005, p.9-10).

Além de grande importância arqueológica, por ser material com quase dois mil anos de existência, os textos da BCNH mostram que desde o início do cristianismo existiam muitas maneiras de vivenciar a fé e uma realidade de conflitos que resultaram no processo canônico da Bíblia, onde se impediu que certos ensinamentos e ideias fossem considerados parte da tradição cristã das primitivas comunidades. Muitos dos escritos encontrados nestes manuscritos apresentam um universo de fronteiras permeáveis. As identidades se forjam em negociações proporcionadas tanto pelo trânsito, sem fim, de mercadorias, pessoas e ideias quanto, pelos próprios manuscritos.

Hoje, este achado arqueológico está guardado e preservado no Museu Copta, localizado na parte copta da cidade do Cairo, no Egito, onde aloja a maior coleção de artefatos cristãos Egípcios do mundo. Este museu foi fundado por Marcus Simaika Paşa em 1910 com objetivo de alojar antiguidades Coptas. O prédio foi erguido num terreno de 8.000m² oferecido pela Igreja Ortodoxa Copta de Alexandria sob a guarda do Patriarca Cirilo V. Este museu fica aberto apenas para pesquisadores especializados e o acervo nunca foi exposto ao público geral (KAMIL, 1993, p.3).



3. Os Manuscritos do Mar Morto

Na Palestina, nas cavernas próximas a Khirbet Qumran às margens do Mar Morto, no verão de 1947, um jovem pastor beduíno chamado Muhammad Edh-Dhib, à procura de uma ovelha perdida no deserto da Judéia, entrou em uma caverna e descobriu, então, uma gruta com pedaços de barro partidos e jarros ou ânforas antigas intactas, dentro de uma acharam três rolos de couro. Nenhum tesouro aparente! O que Muhammad Edh-Dhib encontrou foram alguns pergaminhos originais antigos. Contudo, estes viriam a ser nos anos subsequentes uma fonte arqueológica incalculável, por ser material muito antigo, com mais de dois mil anos de existência e também por trazer novos elementos até então desconhecidos da antiguidade. Esta descoberta viria a ser o maior achado arqueológico do século vinte (MACHADO, FUNARI, 2012, p.31-32).

Antes de sua descoberta o conhecimento do universo religioso da Judéia do século I era bastante limitado. Foram encontrados milhares de fragmentos de textos hebraicos, aramaicos e gregos. Na verdade, mais de 800 inumeráveis e complicados fragmentos, constituindo uma verdadeira biblioteca. Os documentos de Qumran ficaram conhecidos pelos nomes de “Manuscritos do Mar Morto”³ ou ainda: “Rolos do Deserto de Judá” e propiciaram uma grande quantidade de fontes para o estudo do judaísmo antigo e para o entendimento de textos cristãos com motivação e *background* judaicos (MARTINEZ, 1994, p.15-21).

A notícia da descoberta divulgou-se e outros beduínos começaram a fazer pesquisas por conta própria, de tal modo que em dezembro de 1947, a Universidade Hebraica de Jerusalém, por meio do arqueólogo judeu Eliezer Lipa Sukenik, que tinha intuído a antiguidade dos documentos e a sua ligação aos essênios, comprou um maço de três manuscritos, que hoje se conservam através de réplicas no Santuário do Livro em Jerusalém. Entretanto, em fevereiro de 1948, Mar Atanásio mostrou os quatro rolos da 1Q à ASOR (American School of Oriental Research) para ver se os seus técnicos podiam decifrar aquela estranha escrita. Contudo, o

³ Daqui para frente usaremos a sigla MMM para Manuscrito do Mar Morto.



início da guerra pela independência de Israel, obrigou-o a emigrar para os Estados Unidos, levando consigo os manuscritos, que foram comprados mais tarde pelo novo Estado de Israel por 250 mil dólares. Em julho de 1948, com a divisão da Palestina entre Israel e a Jordânia, a parte oriental da Palestina, chamada Cisjordânia, ficou integrada no Reino Hashemita da Jordânia e, logo no começo de 1949, o Departamento de Antiguidades da Jordânia, em colaboração com a École Biblique et Archéologique Française e outras instituições científicas de Jerusalém oriental, empreendeu escavações na região de Qumran, cujas descobertas arqueológicas foram mais tarde estudadas e publicadas (MARTINEZ, 1994, p.22-23).

De 1951 a 1962, novas escavações foram dirigidas pelo dominicano Roland De Vaux e L. Harding nas ruínas conhecidas como sítio arqueológico de Khirbet Qumran, com o objetivo de buscar alguma relação entre o que pareciam ser restos de uma fortaleza do período romano e os manuscritos encontrados na gruta I. Neste local foram realizados cinco sucessivas temporadas de escavações na tentativa de elaborar uma hipótese que ligasse os manuscritos encontrados nas cavernas com o sítio. Desde a primeira escavação procurou-se estabelecer uma evidente relação entre as ruínas e as grutas onde foram achados os manuscritos. Porém, há muita especulação a respeito. Existe mesmo uma relação entre as grutas e os MMM? Os estudiosos concordam que parte dessa literatura foi consumida por um determinado grupo e por grandes segmentos da população judaica, enquanto outras obras refletem as crenças de sub-grupos específicos. Há discordância, entretanto, sobre muitos outros aspectos destes textos, incluindo quais as comunidades estão representadas e como essas comunidades podem ter interagido com outras.

Nestas escavações acabaram por descobrir as 11 grutas de Qumran, sendo as mais importantes a 1 Q descoberta em 1947, a 4 Q em 1952, a 11 Q em 1956. Depois de algumas hesitações e divergências, é ao R. De Vaux que se deve o sistema em vigor das siglas para a citação dos documentos de Qumran, apontando o número da gruta e a inicial de cada documento (1 QS = *Serek HaYahad*; 1 QM = *Milhamah*; 1Q P = *Pesher de Habacuc*; 1 QH = *Hodayot*; f indica fragmento: 1 Q 35f7) ou antepondo a este o M (grutas de Murabba`at), ou pospondo o P (Papiro) (VANDERKAM, 1993, p. 13ss). A maioria dos manuscritos encontrados em Qumran foi escrita em pergaminhos, o couro da pele de um animal preparado para a escrita. O tipo de pergaminho utilizado em Qumran era de pele grossa, presumivelmente de animais



pequenos como cabras e ovelhas, diferentemente dos rolos de Torá modernos, feitos a partir de pele de vaca.

Os conhecimentos arqueológicos e os testes com Carbono 14 foram bem precisos para todo aquele acervo encontrado e apontaram a existência de documentos em Qumran elaborados entre os anos 388-353 a.C. e o mais próximo 21 a.C-61 d.C. (DAVIES e CALLAWAY, 2005, p.74). Em termos de manuscritos hebraicos da Bíblia, dava-se um enorme salto qualitativo que permitia passar do século X da nossa era cristã para o século II antes de Cristo. Por seu lado, a descoberta de moedas, sobretudo na zona do Hirbet Qumran, sem que nenhuma se descobrisse nas grutas, permitiu uma datação muito aproximada dos fatos (ALLEGRO, 1958, p.58-60).

Em 1955 Israel passou a ter, então, os sete grandes manuscritos da caverna 1, e, no início dos anos 1960, construiu o Santuário do Livro, junto ao Museu de Israel em Jerusalém, local onde esses originais estão até hoje. Mas somente vinte anos após o início das descobertas, em 1967 Israel ficou com o controle de tudo, depois de anos de competição velada entre os pesquisadores de Roland de Vaux e os beduínos (MACHADO, FUNARI, 2012, p.46-47).

3.1. O Manuscrito do Mar Morto pelo mundo⁴

Diferente da BCNH que nunca foi posta em exposição, alguns dos manuscritos e artefatos do Mar Morto visitaram algumas capitais do mundo em renomadas instituições de vários continentes, como a Biblioteca do Congresso Norte-Americano, em Washington (1993); o Field Museum, em Chicago e o Museu do Vaticano (1994); Museu de Fine Arts, San Francisco (1995); National Gallery of Victoria, Melbourne, (2000); Japan Bible Society, Tokyo, (2000); durante as Olimpíadas de Sidney (2000); Museu Público de Grand Rapids, Michigan (2003) e Montreal, Canadá (2003/2004)

⁴ As informações deste tópico foram tiradas nos sites: <http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-e-605.htm> e http://www.marmorto.com.br/web/fotos_rj.htm



Com patrocínio do Grupo VR, CSC Brasil, TAM e Banco Daycoval, entre agosto de 2004 e fevereiro de 2005, a Calina Projetos Culturais e Sociais, em conjunto com o Instituto de Antiguidades de Israel, apresentou a Exposição de artefatos arqueológicos: “Pergaminhos do Mar Morto: Um Legado Para a Humanidade”, no Rio de Janeiro no Museu Histórico Nacional e em São Paulo na Estação Pinacoteca. A Exposição trouxe pela primeira vez à América Latina fragmentos originais dos Pergaminhos do Mar Morto e diversos artefatos arqueológicos do mesmo período, como vasos, potes e utensílios em pedra e cerâmica, moedas, objetos em couro, tecidos, entre outros descobertos nas cavernas ou nas escavações de Qumran. Em exposição, também, outros itens adicionais que contribuiriam para aumentar o entendimento do visitante sobre a época e o local, incluindo filmes, mapas, painéis e elementos interativos. Também foram apresentadas Bíblias do Velho Testamento novas e antigas, mostrando que os textos lidos atualmente são os mesmos de mais de dois mil anos. Entre as escrituras, destacam-se os mais antigos documentos bíblicos do Velho Testamento já encontrados e vários textos sobre a vida comunitária dos Essênios, uma seita que se isolou nas proximidades do Mar Morto e cujas práticas foram absorvidas pelo nascente Cristianismo.

Os MMM foram novamente para o Canadá em 2009/2010. Foi oficialmente inaugurada no Museu Royal Ontário de Toronto por Dalton McGuinty pelo primeiro-ministro da província de Ontário. Com o tema: “Os Pergaminhos do Mar Morto: palavras que mudaram o mundo”, ofereceu dezessete manuscritos autênticos do Mar Morto e mostrou alguns dos textos mais famosos da história e mais antigos que se tinha conhecimento desde a Bíblia hebraica, quatro dos quais foram expostos ao público pela primeira vez. Muitos biblistas e conferencistas internacionais de todo o mundo visitaram o Museu Royal para uma série de conferências em que se falou sobre os pergaminhos e sua importância para o diálogo inter-religioso em nossos dias. Além da exibição dos dezessete pergaminhos fragmentados, a exposição do Museu Royal ofereceu também mais de 200 artefatos que foram encontrados com os manuscritos. Esta exposição dos Manuscritos do Mar Morto esteve aberta ao público até janeiro de 2010.

3.2. Pergaminhos do Mar Morto: Um Legado Para a Humanidade



Calina projetos - “Pergaminhos do Mar Morto” – foto de divulgação - 2004

<http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-e-605.htm>



Exposição dos MMM no Rio de Janeiro – 2005

Foto de Luiz Calina

http://www.marmorto.com.br/web/fotos_rj.htm



Exposição dos MMM no Rio de Janeiro – 2005

Foto de Luiz Calina

http://www.marmorto.com.br/web/fotos_rj.htm

4. Conclusão

Ao fim deste artigo, podemos concluir que mesmo o local ou as proximidades onde foram encontrados os manuscritos da Biblioteca Copta de Nag Hammadi não passaram pelo mesmo processo de escavações como aconteceu com os Manuscritos do Mar Morto, ambas são fontes arqueológicas de valor inestimável, um patrimônio incalculável para a humanidade, pode-se dizer um rico acervo, primeiro, pelo valor histórico por si só, por serem manuscritos antiguíssimos, com mais de dois mil anos de existência. Além do mais, essas descobertas causaram uma revolução nos estudos do cristianismo, do judaísmo e de outras correntes existentes na antiguidade. Servem como uma janela para um período turbulento e crítico na história do Judaísmo e do cristianismo, contribuindo para o aumento do conhecimento sobre como pensavam e escreviam alguns grupos no início da Era Cristã, de uma maneira bem



diferente do que alguns escritores da Igreja escreveram sobre eles. E ainda, trouxeram à tona alguns tópicos e uma lição de ensinamento para a prática de vida cristã.

Agradecimentos

Agradeço, aos professores Pedro Paulo Abreu Funari, Júlio César Dias Chaves, Cláudio Umpierre Carlan e Rita Juliana Poloni. Mencionamos, ainda, o apoio institucional da FAPESP, da UNIFAL e do IFCH - UNICAMP. A responsabilidade pelas ideias restringe-se à autora.

Referências:

ALMEIDA, Maria Aparecida de Andrade. *Profeta e Luz: Categorias intercambiáveis para consolidar a identidade de Jesus na literatura joanina*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2013. Tese de Doutorado. Programa de pós-graduação em Literatura e Religião no Mundo Bíblico, Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2013.

ALMEIDA, Maria Aparecida de Andrade. *Bíblia e Arqueologia: A contribuição da Biblioteca Copta de Nag Hammadi para o Estudo do Cristianismo*. In: *Rev. Arqueologia Pública*. v.9 n.11, 2016, p.43-57.

ALLEGRO, John Marco. *Os manuscritos do Mar Morto*. Lisboa: Europa América, 1958.

BLUMMEL, Lincoln H. *Lettered Christians: Christians, Letters and Late Antique Oxyrhynchus*. Leiden/Boston: E.J. Brill, 2012.

CHAVES, Julio César Dias. *A Gnose em Questão: Ensaio sobre Gnose e Apocalíptica na Antiguidade e a Biblioteca Copta de Nag Hammadi*. Curitiba: Prismas, 2015.

CHAVES, Julio César Dias. *A Recepção dos Códices de Nag Hammadi: Gnose e Cristianismo no Egito Romano da Antiguidade Tardia*. In: *Antíteses*. v.8, n.16, 2015, p.89-110.

DAVIES, P., BROOKE, G. and CALLAWAY, P. *The Complete World of the Dead Sea Scrolls*. London, Thames and Hudson, 2005.

DORESSE, Jean. *Les livres secrets des gnostiques d'Égypte. I. Introduction aux écrits gnostiques coptes découverts à Khénoboskion*. Paris: Plon, 1958.

FUNARI, P. P. A., SILVA, Maria A. de O. (orgs.). *Política e Identidades no Mundo Antigo*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2009.

FUNARI, Pedro P. A. e SILVA, Glaydson J. da. *Teoria da História*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

GOODACRE, Mark. *How Reliable is the Story of the Nag Hammadi Discovery?* In: *Journal for the Study of the New Testament*. v.34, n.4, 2013, p.304-322.

MACHADO, Jonas; FUNARI, Pedro Paulo A. *Os manuscritos do Mar Morto: uma introdução atualizada*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2012.



LEWIS, Nicola Denzey; BLOUNT, Justine Ariel. Rethinking the Origins of the Nag Hammadi Codices. In: JBL. v.133, n.2, 2014, p.399–419.

MARTINEZ, Florentino García. *Textos de Qumran: edição fiel e completa dos documentos do Mar Morto*. Petrópolis: Vozes, 1994

KAMIL, Jill (1990). *Coptic Egypt: History and a Guide*. 2 ed. Cairo: American University in Cairo), 1993.

POIRIER, Paul-Hubert; MAHÈ, Jean-Pierre (orgs.). *Ecrits gnostiques: La bibliothèque de Nag Hammad*. Paris: Gallimard, 2007.

ROBINSON, James M. (ed.). *The Nag Hammadi Library in English*. Nova York: Brill, 1996.

_____. *A Biblioteca de Nag Hammadi*. São Paulo: Masdras, 2006.

ROBINSON, James M. From Cliff to Cairo. The Story of the Discoverers and the Middlemen of the Nag Hammadi Codices. In: *Bernard Barc* (ed.). *Colloque international sur les textes Nag Hammadi*. Québec: Université Laval, 1986. p.21-58.

VANDERKAM, James C.. *Os manuscritos do Mar Morto hoje*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

VANDERKAM, James C.. Os manuscritos do mar morto e o cristianismo. In: Hershel SHANKS: *Para Compreender os Manuscritos do Mar Morto*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

Fontes eletrônicas

http://www.marmorto.com.br/web/fotos_rj.htm

<http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-e-605.htm>



REPRESENTAÇÕES DO IMPERADOR CONSTANTINO NA ESTATUÁRIA ROMANA DO SÉCULO IV

Jefferson Ramalho¹

RESUMO:

O presente artigo tem como objetivo, além de mostrar que o imperador romano Constantino foi uma figura determinante na Antiguidade Tardia, o foi também para épocas posteriores, haja vista os efeitos provocados pela política por ele implementada. Concentrando-se na estatuária que o representou, esse artigo trata de duas estátuas colossais provenientes da cidade de Roma que, em certa medida, contrapõem a visão tradicional de que os símbolos cristãos se fizeram presentes em todos os veículos de propaganda de seu governo, tanto escritos como materiais.

PALAVRAS-CHAVE: Constantino. Cultura material. Estatuária romana. Poder. Propaganda.

1. Introdução

Na Antiguidade, o povo romano colecionava, estudava e reproduzia estátuas da época grega clássica e helenística, além de criarem suas próprias estátuas. Eles o faziam a partir de diferentes suportes, tais como pedra e metal. No entanto, as que chegaram até nós em sua maioria foram, pela melhor preservação, em lítico. Ainda assim a pintura e o acabamento se dissiparam. As estátuas sem pintura serviram, séculos depois, de inspiração para os artistas do Renascimento, ficando, em certo sentido, como modelo pelos séculos posteriores. Foi o antiquariato que representou tal busca do antigo que resultaria no desenvolvimento da História da Arte e da Arqueologia, preocupadas com estilos artísticos (Funari; Ramalho 2016).

2. A estatuária romana

Desde o início da Modernidade, quando a influência artística antiga se consolidou entre os artistas renascentistas, até mesmo a busca por formas de penteado para datar

¹ Doutorando em História Cultural (UNICAMP), mestre em Ciências da Religião (PUC-SP), licenciado em História (UNIFAI) e bacharel em Teologia (MACKENZIE).

E-mail: cafeacademico@yahoo.com.br



estátuas, além de outras técnicas que caracterizariam uma abordagem fundada numa espécie de exegese material, se harmonizava com o surgimento da exegese *stricto sensu* aplicada em exercícios interpretativos de textos. O estudo das estátuas, portanto, chegou ao início da Arqueologia, desde meados do século XVIII e início do XIX, com sólida tradição e as escavações arqueológicas multiplicaram de maneira exponencial e o número de estátuas publicadas e estudadas, de todas as regiões do império e de todas as épocas, chegou aos milhares. Hoje, séculos depois, o estudo da estatuária antiga, e romana em particular, adquire contornos muito sólidos (Funari; Ramalho 2016).

Sobre a estatuária da Antiguidade Tardia, que é a que aqui nos interessa, em pouco se atentava às proporções e à simetria. Ao contrário, eram estátuas gigantescas, com maior apelo popular. Até mesmo Nero, um imperador muito bem quisto pelos mais pobres, já ordenara entre 64 e 68 d.C., cerca de cento e cinquenta anos antes de Constantino, a construção de uma estátua que o representasse nesses moldes, conhecida como colosso de Nero, com mais de trinta metros de altura (Funari; Ramalho 2016).

Portanto, do mesmo modo que os escritores construíam seus discursos, como forma de propaganda imperial, tal como fizeram os intelectuais cristãos Lactâncio (240-320) e Eusébio (263-339) em honra a Constantino no início do século IV, tornando-os instrumentos de propagação de uma opinião que pretendiam apresentar como verdadeira, tanto de caráter político como religioso, por meio da tradição literária, também o fazia um escultor. Por mais que tenham caído no anonimato, os artistas responsáveis pela construção dessas estátuas que visavam, entre outras coisas, legitimar o poder dos soberanos, exerciam o mesmo papel que os escritores que os elogiavam publicamente por meio de seus discursos orais e escritos. As fontes materiais, portanto, tinham suas funções ideológicas. “As estátuas dos imperadores romanos, por exemplo, nos induzem a aceitar a importância desses personagens para a história. Esses artefatos reforçam uma ideologia dominante” (Funari 2014: 34). Assim os objetos arqueológicos que se encontram em museus, como é o caso das estátuas de Constantino que observaremos, há uma conotação ideológica até mesmo na forma como são expostas.

3. Duas estátuas colossais de Constantino

É de suma importância destacar o aspecto subjetivo que há na essência dessas representações de um imperador romano. Da mesma forma que há autores por trás das produções literárias que o descreveram, cada qual ao seu modo, como são os casos dos já



mencionados, o bispo e escritor Eusébio e do retórico cristão Lactâncio, por trás das representações artísticas também existem pessoas que tinham como objetivo primordial expressarem seus sentimentos, opiniões e ideologias (Funari 2003: 22).

Optamos por tratar aqui apenas acerca de duas estátuas de Constantino que estão expostas em Roma e que são datadas do próprio século IV. Não que consideremos tais fontes como sendo mais importantes do que outras que também representaram Constantino em seu próprio tempo. Nossa escolha tem a ver, sobretudo, com os problemas e particularidades que essas estátuas apresentam quando comparadas com as informações predominantes na tradição literária da própria Antiguidade Tardia.

Dialogando com historiadores e arqueólogos que já trataram de investigar com cuidado tanto essas como outras fontes materiais, perceberemos que, mesmo após 312, ano citado com frequência como o da adesão à religião dos cristãos por parte de Constantino, tais estátuas não fizeram a mínima menção à nova crença religiosa do imperador. O curioso dessas estátuas tem a ver tanto com a ausência de referências diretas ao cristianismo como com certa utilização de expressões que seriam aceitas tanto por pagãos como por adeptos dessa religião ainda em processo de legalização.

As duas estátuas que chamaram nossa atenção para a presente abordagem são as que se encontram expostas nos conhecidos *Musei Capitolini*, em Roma. O curioso, a princípio, é que ambas são estátuas colossais do mesmo imperador e que não estão completas, mas fragmentadas. No caso dos fragmentos da estátua de mármore exposta no pátio do *Museo del Palazzo dei Conservatori* é possível elucidar mais hipóteses e conclusões, pois além de possuir maior número de fragmentos, essa estátua, mesmo incompleta, já foi analisada e interpretada por diferentes estudiosos que chegaram até mesmo a sugerir e ilustrar uma reconstituição de sua forma original. Quanto à estátua em bronze exposta em outro espaço conhecido como *Esedra di Marco Aurelio* há poucos fragmentos, possibilitando assim poucas conclusões. Porém, já é possível, a partir da observação dessas peças e, sobretudo, de um diálogo com estudiosos que já as analisaram, pensar nos problemas e particularidades que tal estátua apresenta.

Para pensarmos acerca da estátua colossal de mármore, dialogaremos com os estudiosos Jonathan Bardill (2012) e Hartwin Brandt (2007). Ambos trataram das especificidades dos seus fragmentos, desde as dimensões à materialidade, explorando os significados possíveis de sua construção no século IV e comparando-a com aquela mencionada por Eusébio, em suas obras *História Eclesiástica* e *De Vita Constantini*.

A primeira questão importante a ser considerada tem a ver com o fato de que a estátua colossal feita em mármore ficava na Basílica de Maxêncio, em Roma, segurando em sua mão direita algum símbolo imperial correspondente à vitória de Constantino e seu exército na Batalha da Ponte Milvia, em outubro de 312. Ao todo, são dez fragmentos feitos de mármore branco proveniente de Carrara, na Toscana, e da ilha grega de Paros (Bardill 2012: 203). A hipótese de que ela foi mantida por longo tempo na Basílica de Maxêncio tem a ver com fato de que foi ali, em 1486, que alguns desses fragmentos começaram a ser encontrados e encaminhados de imediato ao *Palazzo dei Conservatori* por ordem do papa Inocêncio VIII (Pohlsander 2004: 86). A basílica era um edifício com finalidades políticas e comerciais. Apesar das dúvidas apresentadas por Brandt acerca dessas datas (2007: 45), afirma-se que ela foi construída no Fórum Romano a partir de 306, por Maxêncio, que após ser derrotado em 312, perdera o poder da capital para Constantino, que concluiria a construção do edifício em 313.

Entre as dez partes da estátua, destaca-se a cabeça com 1,74m do queixo à coroa, mas com 2,60m ao todo, do tronco à coroa. Essas dimensões possibilitam-nos estimar que toda a estátua em seu tamanho original pudesse medir cerca de sete a oito vezes a mais que a estatura natural de uma pessoa (Pohlsander 2004: 86). Diante disso, é considerável a possibilidade de que a estátua tenha sido construída para ficar sentada abaixo de uma das abóbadas da basílica e sustentada por uma grande plataforma de aproximadamente 6m de largura que lhe servia de base. Se assim for, a altura total da estátua sobre a base mediria cerca de 15m, já que a mão direita segurava um objeto, talvez um cetro, medindo cerca de 3m a mais que a própria estátua (Bardill 2012: 203).

Um detalhe curioso encontra-se na parte de trás da cabeça. Ela não é completa, mas concluída de maneira abrupta logo após as orelhas, dando a ideia de que ela se encontrava apoiada na parede da basílica. Com isso, essa imagem de Constantino diferencia-se, por exemplo, da sua cabeça completa, em mármore, também colossal, exposta no *The Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque, medindo 0,95m. Apesar da semelhança, a cabeça da estátua de Roma é nitidamente uma parte de uma grande estátua enquanto que a cabeça colossal que se encontra em Nova Iorque, também datada do século IV, ao que tudo indica fora feita originalmente para ser um grande busto.

A posição da estátua e, em particular, das pernas, que conquanto não tenham sido encontradas por inteiro entre os fragmentos, pode ser deduzida a partir dos pés que permanecem intactos. O pé direito posicionado de forma fixa ao chão e o pé esquerdo com

o calcanhar levantado como que se atraindo para trás dão a impressão de que a estátua fora feita sentada sobre um trono, possibilitando, a partir de todos os fragmentos que resistiram ao tempo, que ela seja reconstituída por inteiro.

Algumas características dessa representação de Constantino, tais como o rosto barbeado, o queixo com covas e o nariz aquilino e afiado, são próprias das estátuas desde Constâncio Cloro, seu pai. O propósito, por exemplo, do nariz e do queixo pontudos era o de legitimar a sua dinastia. Os olhos também são bem característicos, pois foram esculpidos em formato grande e profundo, dando a impressão de que o imperador está olhando para o céu. Este olhar fixo para o alto poderá simbolizar a ideia de inspiração divina; contudo, o mais provável é que represente a noção de divindade do próprio imperador, tal como já ocorria em algumas moedas, nas quais ele é representado usando um diadema e com a cabeça inclinada olhando para o alto (Bardill 2012: 204).

Entre os dez fragmentos, portanto, estão: a cabeça colossal, os dois pés, os dois joelhos, o antebraço direito com o cotovelo, a canela esquerda, o pedaço de uma coluna e, por fim, duas mãos direitas (Pohlsander 2004: 85-89). Eis um problema que a estátua traz, consigo: por que duas mãos direitas? As duas mãos fizeram parte da estátua? Qual delas é a original? Por que houve uma troca? Uma das mãos tem 1,61m de altura, terminando no início do polegar e contém um furo para possível fixação ou encaixe de alguma peça que não resistiu ao tempo. É provável que neste furo passasse um longo cetro que a estátua segurava. O antebraço direito com cotovelo que resistiu ao tempo demonstra que na estátua ele encontrava-se levantado projetando-se de maneira horizontal a partir do ombro (Bardill 2012: 206). Da mesma forma que a cabeça, a parte de trás do antebraço direito encontra-se cortada para que pudesse ficar encostada na absida da basílica.

A outra mão direita chega a ser quase idêntica, pois é similar em tamanho, estilo e técnica (Brandt 2007: 45). Também compõe os fragmentos da estátua colossal de Constantino, todavia é um pouco maior que a primeira, medindo 1,66m de altura. Descoberta próximo ao Capitólio em 1744, essa mão terá sido a original da estátua ou então será aquela que terá substituído a primeira. Ambas possuem datação aproximada e, de qualquer maneira, uma delas terá sido substituída pela outra. Outra hipótese acerca dessa segunda mão direita prefere entendê-la como sendo parte de outra estátua, já que a espessura do seu punho é incompatível ao antebraço direito encontrado na basílica, a menos que na ocasião da substituição, outro braço ainda não encontrado também tenha sido feito para ser adicionado à estátua (Bardill 2012: 209).

A troca da mão direita ou mesmo de todo o braço pode ser pensada a partir de um paralelismo com a citação de Eusébio acerca de uma estátua já existente de Constantino que teria recebido um sinal cristão – possivelmente a cruz – logo após sua vitória sobre Maxêncio na Batalha da Ponte Mílvia. Outra perspectiva preferirá situar essa substituição da mão direita no mesmo período em que os olhos foram refeitos com o intuito de representar o imperador olhando para o céu e o diadema foi adicionado para celebrar a sua vitória sobre Licínio, em 324 (Brandt 2007: 46). Parece indiscutível que essa estátua passara por modificações, mas também parece incerto que tais mudanças tenham obrigatoriamente a ver com a adesão de Constantino à religião dos cristãos.

Outra estátua colossal de Constantino acerca da qual queremos abordar é aquela feita em bronze dourado e que também está exibida nos *Musei Capitolini*, em Roma. Embora também esteja exposta em fragmentos, diferencia-se da anterior por haver apenas quatro peças, as quais, inclusive, podem não pertencer à mesma estátua. Este é o primeiro problema em torno dessa fonte.

Provenientes de área próxima à Basílica de São João de Latrão, os fragmentos foram removidos para a região do Capitólio por ordem do papa Sisto IV, no ano 1471. Os fragmentos existentes dessa estátua em bronze são: uma cabeça, um pé direito com os dedos quebrados, exceto o polegar, e a mão esquerda com o dedo indicador e o dedo médio quebrados, além de um globo adicionado a uma ponta de ferro que, ao que tudo indica, era segurada por essa mão esquerda. Vale ressaltar que essa peça que representa a mão esquerda chega a ter ainda todo o pulso com pequenas danificações, medindo ao todo 150cm, segundo informam-nos os *Musei Capitolini*.

Embora não possamos ter certeza absoluta de que são fragmentos de uma mesma estátua, Gian Luca Gregori tem argumentado que a proveniência do mesmo contexto e a compatibilidade das dimensões são informações que fortalecem a hipótese de que sejam peças de uma mesma estátua colossal de um imperador em pé, medindo entre 10 e 12m de altura, sem excluir a possibilidade de que a cabeça faça parte de outra estátua em posição sentada (Gregori 2013: 86).

De acordo com os *Musei Capitolini* só a cabeça mede 1,77m e a datação possível situa-se entre 330 e 337. Representando Constantino com um rosto barbeado, expressivo e carnudo, a estátua destaca os longos cabelos penteados de forma ordenada sobre a nuca e, na frente, forma uma franja em cachos de orelha a orelha. Detalhes da expressão do rosto levam-nos a pensar que se trata de uma representação de um Constantino já maduro, pois

há rugas em volta dos grandes olhos e nas laterais da boca e do nariz aquilino, semelhante nesse aspecto ao nariz da estátua colossal em mármore. As sobrancelhas grossas também parecem evidenciar a maturidade física do imperador.

Outro problema que existe em torno dessa estátua tem a ver com o fato de que por algum tempo houve diferentes interpretações acerca de quem ela estaria representando. Como não se sabe em que local essa estátua foi originalmente exposta (Bardill 2012: 35), a hipótese de que ela tenha representa Constantino nem sempre foi unânime. Já se defendeu que essa estátua fosse uma imagem de Nero, de Domiciano, do pai de Constantino chamado Constâncio I, ou até do filho de Constantino chamado Constâncio II. Porém, é a semelhança tanto com a estátua colossal de mármore comentada acima como com os aversos de moedas cunhadas entre 330 e 337, que faz pesar o argumento mais favorável da opinião de que essa estátua colossal de bronze esteja mesmo representando Constantino (Gregori 2013: 86).

Outra representação imagética paralela a essa de bronze exposta nos *Musei Capitolini* é uma estátua de Constantino também feita em bronze, encimada por uma coroa radiada, segurando um globo com a mão esquerda e um cetro com a mão direita, que se encontrava exposta sobre a Coluna de Constantino, construída e consagrada no ano 330 no Fórum de Constantino, em Constantinopla, com uma altura original maior que 35m, que é a medida atual (Odahl 2004: 214). Para Bardill, os fragmentos colossais de bronze que estão em Roma, representando Constantino após 330 ou então o seu filho Constâncio II, podem dar uma impressão da aparência da estátua que estava sobre a coluna de pórfiro, em Constantinopla (Bardill 2012: 34).

De qualquer maneira, sugeriu-se que a estátua em bronze dourado que se encontra em Roma tenha sido, em certo momento, adornada não com um diadema de jóias, como nas imagens de Constantino em moedas dos anos 330, mas com raios angulares que saíam de sua cabeça. Se na cabeça dessa estátua havia originalmente tais raios e se de fato sua mão esquerda segurava um globo, ela não só tinha aparência semelhante à estátua perdida que ficava sobre a coluna de pórfiro em Constantinopla (Barnes 2014: 23-26), como também, com a mesma finalidade, associava o imperador Constantino ao deus *Sol Invictus* (Lenski 2011: 77), cerca de vinte anos após a sua adesão à religião dos cristãos.

4. Conclusão

Percebemos que, para a literatura cristã, a partir de Eusébio, o imperador Constantino foi movido pela providência divina e isso desde o seu contato místico com a revelação cristã na visão que antecedeu a Batalha da Ponte Mílvia, em 312. Por outro lado, as estátuas mostram um quadro complexo por vezes omitido nas fontes literárias. Se pensarmos, por exemplo, no reduzido percentual de cristãos que havia no início do século IV, constataremos que a hipótese racionalista defendida no século XIX pelo suíço Jacob Burckhardt () de que Constantino pretendia obter vantagens ao se aproximar dos cristãos, começa a se enfraquecer (Veyne 2010: 11). Como a História se faz na interface entre os modelos interpretativos e as evidências disponíveis (Funari; Ramalho 2016), há que serem observadas de maneira crítica todas as fontes possíveis e, com isso, serem postas em evidências as diversas leituras que foram construídas acerca de uma mesma personagem, no caso, Constantino.

Diante dessas questões, percebemos que tanto a predominância do discurso cristão imposto desde então que via no imperador um herói, salvador e escolhido por Deus, como esse olhar moderno que o considera um imperador desonesto, calculista e usurpador, devem ser semelhantemente problematizados. Por consequência, veremos que o crescimento do movimento cristão, agora institucionalizado, não foi tão acelerado como se afirmou desde Eusébio e isso pode ser percebido, por exemplo, a partir da observação de documentos materiais, tais como as estátuas que aqui comentamos.

Agradecimentos

Agradecemos a Pedro Paulo Abreu Funari, Darío Sánchez Vendramini e José Geraldo Costa Grillo. Mencionamos o apoio institucional da CAPES, da Unicamp e da Unifal. A responsabilidade pelas ideias restringe-se ao autor.

Referências

- BARDILL, J. *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- BARNES, T. *Constantine: Dynasty, Religion and Power in the Later Roman Empire*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.
- BRANDT, H. *Constantino*. Barcelona: Herder Editorial, 2007.
- EUSEBIO DI CESAREA. *Vita di Costantino*. Milano: BUR rizzoli, 2009.
- EUSEBIO DE CESAREA. *Historia Eclesiástica*. Madrid: BAC, 2008.



EUSEBIO DI CESAREA. *Elogio di Costantino*. Milano: Paoline, 2005.

FUNARI, P. P. A. *Arqueologia*. 3ed. São Paulo: Contexto, 2014.

FUNARI, P. P. A. *Antiguidade Clássica: a História e a Cultura a partir dos documentos*. 2ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

GREGORI, Gian Luca. "Costantino nell'epigrafia di Roma". In: Barbera, Mariarosaria (org.) *Costantino 313 d.C.* Milano: Electa, 2013.

LENSKI, N. E. *The Cambridge Companion to the Age of Constantine*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

ODAHL, C. M. *Constantine and the Christian Empire*. London: Routledge, 2004.

POHLSANDER, H. A. *The Emperor Constantine*. 2. ed. London: Routledge, 2004.

VEYNE, Paul. *Quando nosso mundo se tornou cristão – 312-394*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.



DOCUMENTOS DE TRABALHO

	P.
Claudia Maria Alves Vilhena & Cátia Rodrigues Barbosa - <i>PLANO MUSEOLÓGICO NAS INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS</i>	1
Leilane Patricia de Lima - <i>OS OBJETOS, AS EDIFICAÇÕES E AS PAISAGENS NO MEMORIAL KIMURA, DISTRITO DE FLORIANO, MARINGÁ-PR</i>	12
Cindy Coutinho Diniz - <i>PRAÇA DA APOTEOSE: A PAISAGEM CULTURAL DO SAMBA</i>	26
Anna Martha Tuttman Diegues & Maria Amélia Gomes de Souza Reis - <i>MUSEUS, PATRIMÔNIOS E PAISAGENS CULTURAIS: UM OLHAR PARA O MUSEU INDIGENA JENIPAPO KANINDÉ</i>	40
Karla Maria Fredel - <i>AS DIFERENTES E VARIADAS INTERPRETAÇÕES DA CULTURA MATERIAL</i>	51
Caroline de Paula Fernandes de Lima & Fernanda Camargo Penteadó - <i>TOMBAMENTO E AÇÃO CIVIL PÚBLICA PREVENTIVA: MEIOS PARA EFETIVAÇÃO DAS GARANTIAS CONSTITUCIONAIS AO PATRIMÔNIO CULTURAL</i>	56
Cecília Szenkowicz Holtman - <i>PAISAGENS CULTURAIS: HISTÓRIA, PRESERVAÇÃO, RECONSTRUÇÃO E ADAPTAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO E NATURAL NA POLÔNIA</i>	70



PLANO MUSEOLÓGICO NAS INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS

Claudia Maria Alves Vilhena¹

Cátia Rodrigues Barbosa²

RESUMO:

Este trabalho traz à reflexão sobre a Gestão de Museus. O Plano Museológico como ferramenta contemporânea de gestão. Nesse sentido procura compreender primeiramente se o museu na atualidade, é visto como uma organização, com funções e objetivos a desempenhar como em qualquer outra organização, a partir de uma gestão eficiente. Ao mesmo tempo em que tem como principal responsabilidade ser um espaço de memória e um agente de desenvolvimento social. O texto sugere a construção do plano museológico institucional e participativo, criando um ambiente motivacional e uma cultura de aprendizagem como prática de Gestão de Museus, a partir da Política Nacional de Museus e seus pressupostos para a área museológica. A seguir apresenta o plano museológico como uma ferramenta estratégica de gestão museológica para as instituições contribuindo com os gestores na tomada de decisão.

PALAVRAS-CHAVE: Museus. Gestão Museológica. Planejamento Museológico.

ABSTRACT:

This paper presents a reflection on the Museum Management. The Museum Plan as a contemporary management tool. In this sense seeks to first understand the museum today, it is seen as an organization with functions and goals to play as any other organization from efficient management. While whose main responsibility is a memory space and a social development agent. The text suggests the construction of institutional and participatory museum plan, creating a motivational environment and a culture of learning and practice of Museum Management from the National Museums Policy and its assumptions for the museum area. The following presents the museological plan as a strategic tool for museum management for institutions contributing to managers in decision-making.

KEY-WORDS: Museums. Museology management. Museology planning.

¹ PPGCI/UFMG.

² PPGCI/UFMG.



1. Introdução

O cenário museológico brasileiro atualmente é bastante promissor graças a implementação de um novo modelo de gestão, de parceria entre o poder público e a sociedade civil, como também pelas diretrizes de políticas públicas voltadas para o setor museal.

Nesse sentido, o museu deve ser visto para além de suas funções de documentação, investigação, preservação, educação e comunicação do patrimônio cultural, mas também, como agente de desenvolvimento social e de aprendizagem.

De acordo com o ICOM³ (2001), o museu é instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade, ou seja, um espaço privilegiado na disseminação da informação e na produção do conhecimento.

E como tal necessita tratar de sua gestão de forma a construir parâmetros que assegurem eficiência na realização das ações museológicas executadas no dia a dia do museu.

Desta forma, o museu como uma organização prestadora de serviços para a sociedade pode importar conceitos e modelos de gestão baseados na Administração, como o planejamento estratégico, para contribuir com a organização do espaço museológico.

Plano museológico nada mais é do que o planejamento estratégico da Administração, cujo conceito conforme Maximiano (2011) é o processo de estruturar e esclarecer cursos de ação da organização e os objetivos que devem alcançar.

Portanto, no museu enquanto uma instituição, o plano museológico com finalidades bem específicas e direcionadas é um norteador das funções administrativas, o qual orienta as atividades a serem desenvolvidas, pois sendo uma ferramenta gestorial, este documento institucionalizado, contribui com o processo museológico e com os gestores na tomada de decisão.

No âmbito de desenvolvimento de políticas voltadas para o setor museal desde a criação da Política Nacional de Museus em 2003, verificamos entre outras ações a criação do Estatuto dos Museus, Lei nº 11.904/2009, o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM⁴, Lei nº 11.906/2009 e o Decreto nº 8.124/2013 que regulamenta os dispositivos destas leis, as

³ ICOM – Conselho Internacional dos Museus. 1995.

⁴ IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus. Lei 11.906/2009.



quais além de instruir e estabelecer regras para os assuntos relacionados aos museus, representam avanços na área museológica no país.

Pretendemos avançar no sentido de uma reflexão teórica sobre gestão em museus e plano museológico. Para tanto, partimos dos estudos sobre a gestão museológica como prática para os museus e o plano museológico como ferramenta de gestão.

O objetivo da investigação é verificar a aplicabilidade do plano museológico nas instituições museais e apurar os impactos causados com a sua utilização.

2. Gestão Museológica

Uma proposta de reestruturação para as instituições museais, no sentido de fortalecer o vínculo com a comunidade a qual pertence, para com isso divulgar o patrimônio cultural local aos indivíduos e promover a participação da comunidade dentro de seus espaços, como forma de representação social desta comunidade, é tratar de sua gestão, ou seja, da gestão museológica. Um modelo de gestão eficiente para dar o devido suporte à organização museu.

Gestão museológica, de acordo com o livro intitulado “*Conceitos-chave de museologia*”, publicado em 2011 pelo ICOM define-se como sendo:

A ação de conduzir as tarefas administrativas do museu ou, de forma mais geral, o conjunto de atividades que não estão diretamente ligadas às especificidades do museu (preservação, pesquisa e comunicação). Nesse sentido, a gestão museológica compreende essencialmente as tarefas ligadas aos aspectos financeiros (contabilidade, controle de gestão, finanças) e jurídicos do museu, à segurança e a manutenção da instituição, à organização da equipe de profissionais do museu, ao marketing, mas também aos processos estratégicos e de planejamento gerais das atividades do museu. (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2011, p.47).

De acordo com Cury (2009), a gestão museológica organiza o cotidiano do museu, contribui para que as ações museológicas trabalhem numa ação conjunta, como um sistema com atividades meio e fim.

Para Edson (2006), gestão eficaz envolve todos os recursos do museu e as atividades museológicas. Nesse sentido, a gestão torna-se um tema a ser aprofundado dentro das instituições como um meio de melhor organizar os museus e coloca-los mais preparados e mais cientes de suas responsabilidades com a sociedade, ou comunidades nas quais estão inseridos.



Pois de acordo com William M. Sukel⁵ em seu artigo intitulado “*Los museos como organizaciones*”, publicado em 1998, o autor afirmou que

em muitos aspectos, o museu compartilha muitas características técnicas com as organizações empresariais. Em primeiro lugar, como em todas as organizações, os museus estão orientados em direção a um conjunto de objetivos. A eles são confiados um dos objetivos mais importantes para a sociedade: conservação e apresentação ao público de criações contemporâneas e históricas de Artes e Ciências, e a geração de novos conhecimentos para os seus visitantes. Em segundo lugar, museus cumprem os seus objetivos com uma estrutura organizada (SUKEL, 1998, p. 391-392 tradução nossa).

Assim sendo, as instituições museais necessitam enxergarem-se como uma organização culturalmente rica, que agrega valor econômico, político e artístico, e conforme (MOUTINHO, 2008, p.36) “são entidades prestadoras de serviços”.

Pois, os museus para o professor Gore⁶ (1999, citado por SUKEL,1994. Tradução nossa) “não tem sido tradicionalmente tratados como organizações devido que não eram percebidos como economicamente importantes”. Portanto aos museus cumprem determinarem-se como um equipamento cultural de serviço público mas também como uma organização, ou seja, como uma instituição que tem direitos e obrigações e seu maior compromisso é estar a serviço da sociedade.

Para (MOORE⁷, 1998, p.9. Tradução nossa), em seu livro *La gestión del museo*, é “[...] uma nova área de trabalho nos museus e é sem dúvida que a gestão de tais centros tem - se convertido em um tema mais relevante.”

Cury (2009) nos orienta que a administração é atividade mediana que dá suporte ao processo curatorial, ações fim em torno do objeto museológico, ou seja, o ato de gerir as funções museológicas contribui para a eficácia de todo o trabalho executado dentro do museu.

⁵ SUKEL, W. M. En muchos aspectos, el museo comparte muchas características con las organizaciones empresariales. En primer lugar, como en todas las organizaciones, los museos están orientados hacia una serie de objetivos. Se les ha confiado una de las metas más importantes para la sociedad: la conservación y presentación ante el público de creaciones contemporâneas e históricas de las artes y las ciencias, así como la generación e novos conocimientos para sus visitantes. En segundo lugar, los museos cumplen sus objetivos con una estructura organizada.

⁶ GORE (1999, citado por SUKEL, 1994), los museos no há sido tradicionalmente tratados como organizaciones debido a que no eran percebidos como economicamente importantes.

⁷ MOORE.K, [...] una área de trabajo en los museos, y es indudable que la gestión de tales centros se ha convertido en um tema aún más relevante.



Conforme a referida autora “o museu como sistema necessita de clareza quanto à sua missão que é a finalidade e vocação da instituição, o propósito do museu” (CURY, 2009, p. 30), em outras palavras, a razão de ser e de existir do museu.

Cândido (2013) afirma que a gestão museal envolve muitos conhecimentos e procedimentos museológicos, os quais garantam o bom desenvolvimento da missão do museu, e não apenas gestão financeira e de pessoal.

Portanto, uma das principais ferramentas de trabalho dos museus é planejar suas ações fortalecendo o museu em vários aspectos, contribuindo para as instituições preservarem e difundirem o patrimônio cultural que encontram-se sob sua tutela.

2.1. Planejamento Museológico

No contexto atual o museu desempenha uma multiplicidade de papéis: é empregador de funcionários e trabalhadores terceirizados; é comprador de bens e serviços; é contribuinte fiscal; é polo de atração turística; sendo também um agente de desenvolvimento urbano, o que corrobora com a Semana Nacional de Museus deste ano, cujo tema é “*Museus e Paisagens culturais*”, a qual reafirma a responsabilidade dos museus com relação à paisagem da qual ele também é parte.

De acordo com o IBRAM (2016) os museus assumem um papel estratégico no desenvolvimento local, na construção da cidadania e como dinamizador de oportunidades culturais e econômicas. Conforme o ICOM (2016) o museu assume um papel de protagonista na preservação e promoção do espaço ao redor, por meio de contribuições e competências.

Quando nos referimos as competências dos museus falamos, por exemplo, na utilização de recursos estratégicos de gestão, como forma de organizar e direcionar as ações e os objetivos do museu, pois conforme Maganhotto (2006) as carências dos museus vão desde recursos humanos, financeiros até a falta de conhecimento básico para lidar com a conservação, exposição e elaboração do plano museológico dessas instituições, o que efetivamente compromete a instituição museológica e o desempenho de suas funções.

O planejamento estratégico é um desses recursos estratégicos de gestão, o qual para os autores (MEGGISON; MOSLEY; PIETRI, 1998, p. 165) “inclui atividades que envolvem a definição da missão, da organização, o estabelecimento de seus objetivos e o



desenvolvimento de estratégias que possibilitem o sucesso das operações em seu ambiente”.

Sob esta perspectiva, concordamos com Edson quando relata sobre a importância da organização em museus:

a maioria dos museus existe para benefício público, e para ter êxito, todos os aspectos das suas operações devem refletir essa obrigação e compromisso. Qualquer organização que funcione para interesse público tem que gerir corretamente os seus negócios, mas os museus como “guardas” do patrimônio cultural, natural e científico de um povo, região ou nação, têm a responsabilidade específica de funcionarem, quase tanto quanto possível, de forma perfeita. (EDSON, 2006, p.145).

Para Cury (2005) o planejamento estratégico em museus, corrobora para a consciência das proporções do trabalho museológico no sentido social, permitindo o seu crescimento equilibrado em termos de atuação e na dimensão social.

O conceito de plano museológico de acordo com o Estatuto de Museus (Lei Federal nº 11.904/2009) é:

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).

Ainda de acordo com o Estatuto de Museus, no art. 46 o plano museológico do museu definirá sua missão básica e sua função específica na sociedade e poderá contemplar os seguintes itens, dentre outros:

- I- O diagnóstico participativo da instituição;
- II- a identificação dos espaços e dos acervos sob a guarda do museu;
- III- a identificação dos públicos a quem se destina o trabalho dos museus;
- IV- detalhamento dos Programas:
 - a) Institucional;
 - b) De gestão de pessoas;



- c) De acervos;
- d) De exposições;
- e) Educativo e cultural;
- f) De Pesquisas;
- g) Arquitetônico- urbanístico;
- h) De segurança;
- i) De financiamento e Fomento;
- j) De comunicação.

De acordo com Decreto nº 8.124/2013 que regulamenta o Estatuto de Museus, inclui além dos programas acima citados o programa Socioambiental.

O plano museológico, para sua maior eficácia, precisa ser antecedido de um diagnóstico da situação do museu, conforme consta no Estatuto de Museus, através de uma ampla pesquisa institucional, e que deve ser realizado com o envolvimento de todos os funcionários do museu.

O diagnóstico é a primeira etapa para se pensar ou repensar um museu. Ela constitui-se de levantamentos e análise de dados de toda sorte: através de reuniões com a equipe do museu (caso seja necessário para revitalização), visitas técnicas ao local ou instalações, pesquisa bibliográfica, pesquisa de público, etc. Mas é a pesquisa sobre o acervo, pois é ele que vai definir o perfil do museu em termos científicos e estruturais: é a sua vocação ou, em outros termos, a identidade do museu. Esta análise é essencial para a definição dos outros itens a serem considerados (público, prédio, profissionais, etc.) (NEVES, 2003, 63,64).

Para a realização de diagnósticos museológicos são necessárias avaliações globais das instituições, ainda incipiente na maioria dos museus no país. Segundo (CURY, 2005, p. 124) “A avaliação é um meio para um fim”. A avaliação, ou o diagnóstico global da instituição, é de suma importância para a elaboração do plano museológico, pois é de acordo com a situação atual que se encontra o museu é que será elaborado um plano museológico para a instituição.



Isto posto, após a realização do diagnóstico global da situação do museu, onde foram detectados os pontos fortes e fracos da instituição, parte-se então para a elaboração e implementação do plano museológico, o qual também para sua realização deve ter o envolvimento de todas as pessoas do fazer museológico da instituição.

O planejamento não é apenas uma técnica com o objetivo de melhorar a ação dos museus. É, sobretudo, um processo de crescimento humano. É um processo educativo de ação e reflexão, que deve ser alcançado com a participação, deve ser uma prática incorporada ao cotidiano dos nossos museus e exercitada por todos que estão envolvidos com a sua missão. [...] A sua construção, a partir do envolvimento de todas as pessoas e setores é um momento único, de aprendizagem e de crescimento conjunto. É produção de conhecimento, é relação entre teoria e prática, é exercício de reflexão crítica e criativa e é comprometimento. O Plano museológico, na concepção aqui apresentada, é algo que extrapola a ação interna da instituição e incorpora diferentes saberes e fazeres, que olha o museu a partir de muitos olhares, para, em seguida, dar-lhe vida (SANTOS, 2008, p. 99).

Assim, o plano museológico representa um marco para as instituições museais reformulando o caminhar dos museus e servindo de fomento à reflexão e ao debate para a instituição, o qual permite, que muitos museus percebam-se, talvez pela primeira vez, como instituições de serviço público.

A ideia central do plano museológico deve ser a de criar um ambiente motivacional dentro do museu de maneira a facilitar que as instituições repensem sobre seu papel na sociedade. Para tanto, os gestores do museu, no momento da elaboração ou reavaliação do plano museológico, precisam ter como principal premissa uma cultura de aprendizagem na instituição, onde haja espaço para “contribuição do grupo, troca, enriquecimento mútuo, crítica salutar, porque nossa pobreza política não nos permite ver além de nossos interesses e de nosso próprio umbigo” (SANTOS, 1999, p. 67).

Após este compartilhamento do grupo, o resultado das ideias e discussões, seja transformado em conhecimento organizacional, ou seja, em informações registradas e sistematizadas, disponibilizadas para todo o museu. Pois conforme nos alerta Smit (2012) a informação, para poder ser utilizada por mais pessoas sem limitações de tempo e espaço, supõe que a mesma tenha sido documentada, ou seja, registrada, por isso a importância do plano museológico como um documento fundamental.

Sob este aspecto, o plano museológico elaborado para o museu pode promover uma cultura de socialização entre os funcionários de todos os setores sobre o fazer museológico, qual seja, no “enriquecimento com a experiência do outro, o incentivo à criatividade e à abertura de novos caminhos, sem ter que desprezar o conhecimento



historicamente já construído” (SANTOS, 1999, p. 67), contribuindo para que as ações museológicas sejam bem formuladas e se encaixem na proposta da instituição.

Correlacionando com o pensamento dos autores Nonaka; Takeuchi (2008) que descrevem sobre as organizações do conhecimento, o museu enquanto uma organização do conhecimento, pode ser compreendido como uma empresa criadora de conhecimento que subsiste tanto sobre ideais (onde o museu quer chegar?) quanto sobre ideias (o que precisamos fazer para chegar lá?) São questões atuais para o museu criar ou repensar suas ações e seus objetivos enquanto uma organização do conhecimento e de aprendizagem social, levando em consideração o compartilhamento, a socialização de ideias e experiências sobre o fazer museológico de cada funcionário para a elaboração e implementação do plano museológico institucional e participativo.

Pois,

[...] por ser o museu uma instituição comprometida com a sociedade, o plano museológico sempre se alicerça em aspectos administrativos (planejar estrategicamente), político (reunir pessoas estrategicamente para planejar e realizar) e técnico (decidir e agir com base em procedimentos técnicos), respeitando assim o ambiente que lhe agrega (CURY, 2009, p. 31).

Somos de opinião que o plano museológico desde o momento de sua implantação dentro da organização, está aberto a constante avaliação, pois não se encerra em si mesmo como um conhecimento registrado e finalizado para a instituição, mas sim como um documento informacional que precisa ser constantemente reavaliado e discutido entre os sujeitos envolvidos na instituição para atender, sempre que possível, novas demandas internas e externas. Por isso o plano museológico é um processo que deve ser sempre renovado de acordo com o regimento interno de cada instituição.

Para terminar, esse processo exige que a informação e a comunicação entre os indivíduos dentro do museu sejam fatores chaves para o sucesso do plano na instituição. A preocupação do gestor museológico deve ser a de compreender o papel da informação para a instituição e para a sociedade, apontando como esse recurso estratégico necessita, como em qualquer outra organização, ser produzido, transportado e utilizado por todos. Um plano museológico que contemple todos os referenciais de trabalho da instituição, pois assim teremos museus preparados para cumprirem sua função social no mundo contemporâneo com qualidade e menos improvisos e amadorismos tão recorrentes em alguns museus.



3. Considerações finais

Os apontamentos feitos ao longo deste artigo constituem uma reflexão teórica a respeito de como entendemos e vemos as instituições museológicas desde o curso de graduação em Museologia.

Ao aprofundarmos os estudos sobre museus, verificamos a necessidade de demonstrar a importância para as instituições museológicas de aplicar em seus espaços modelos de gestão baseado na Administração, como é o caso do planejamento estratégico em museus, ou seja, o plano museológico como ferramenta contemporânea de gestão.

A importância da criação de uma cultura de aprendizagem institucional e o uso da informação como um recurso estratégico, o qual deve ser trabalhado e utilizado por todos na instituição museal para que ocorra decisões mais acertadas na realização do processo museológico e durante à tomada de decisão.

Referências

- BRASIL. *Política Nacional de Museus: memória e cidadania Relatório de Gestão 2003/2006*. Brasília. Ministério da Cultura, 2003. 37p.
- CÂNDIDO, M. M. D. *Gestão de Museus, diagnóstico museológico e planejamento*. Porto Alegre: Medianiz, 2013. 240p.
- CURY, M. X. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005. 160p.
- _____. *Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas*. Museologia, novas tendências. MAST COLLOQUIA. Rio de Janeiro. vol.11, 2009, p. 27-39.
- DESVALLÉES, A. & MAIRESSE, F. *Conceitos – chaves de Museologia*. São Paulo. Armand Colin. 2013. 100p.
- EDSON, G. Gestão de Museu. In: _____. *Como gerir um museu*. França. ICOM. Maison de l'UNESCO 1, lamente Miollis, 2004, p. 145-159.
- GORE, E. El museo como organización. In: FONDO DE CULTURA ECONÔMICA. *Lo público y lo privado en la gestión de museos: alternativas institucionais para la gestión de museos*. Madrid, 1999, p. 41-69.
- MAGANHOTTO, O. C de. Introdução. In: Evanise Páscoa Costa. *Princípios básicos da museologia*. Curitiba: Coordenação do Sistema Estadual de Museus/ Secretaria de Estado da Cultura. 2006. p. 7.
- MAXIMIANO, A. C. A. *Introdução à Administração*. Antônio Cesar Amaru Maximiano. – 8. Ed. rev. e ampl. – São Paulo: Atlas, 2011. 419p.
- MEGGINSON; MOSLEY; PIETRI. *Administração conceitos e aplicações*. Tradução Maria Isabel Hopp. 4º ed. São Paulo. Editora: Habra. 1998. 614p.



MOORE, K. Introducción a la gestión del museo. In: _____. *La gestión del museo*. Gijón (Asturias): Trea, Barcelona. 1998. p. 9-30.

MOUTINHO, M. Os museus como instituições prestadoras de serviços. In: *Cadernos de Sociomuseologia*. Lisboa. Centro de Estudos de museologia. ULHT - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, nº 12, 2008, p. 36-43. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/rhumanidades/article/view/987/808>. Acesso em: 10/03/2016.

NEVES, K. R. F. Programa museológico e museologia aplicada: o Centro de Memória do Samba de São Paulo como estudo de caso. *Cadernos de Sociomuseologia*. Centro de Estudos de museologia. Lisboa. ULHT- Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. v. 21, nº 21, 2003, p.31-86.

NONAKA, T. TAKEUCHI, H. *Gestão do conhecimento*. Tradução Ana Thorell. Bookman. Porto Alegre. 2008. 320p.

SANTOS, M. C. T. M. Um compromisso social com a museologia. *Cadernos do CEOM*. Santa Catarina, Ano 27, n.41, 2014. Disponível em: <<https://www.unochapeco.edu.br/ceom/info/cadernos-do-ceom>> Acesso em 05/03/2016.

_____. SANTOS, M.C. T. M. Processo Museológico: critérios de exclusão. Anais II Semana dos Museus da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999. p.65-72.

SMIT, J. W. A informação na Ciência da Informação. *InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação*. Ribeirão Preto, v. 3, n. 2, p. 84-101, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/incid/article/view/48655/52726>>. Acesso em 25/04/2016.

SUKEL, W. M. Los Museos como organizaciones. In: _____. *La gestión del museo*. Gijón (Asturias): Trea. Barcelona. 1998. p. 391-394.

LEGISLAÇÃO

ICOM – Conselho Internacional dos Museus.

LEI 11.904/2009 ESTATUTO DE MUSEUS.

LEI 11.906/2009 INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS – IBRAM.

DECRETO 8.124/2013 Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM.



OS OBJETOS, AS EDIFICAÇÕES E AS PAISAGENS NO MEMORIAL KIMURA, DISTRITO DE FLORIANO, MARINGÁ-PR

Leilane Patricia de Lima¹

RESUMO:

Este artigo apresenta como tema principal a experiência de uma visita ao Memorial Kimura, instituição museal privada, localizada na zona rural, região de Maringá-PR. Esta experiência foi realizada no âmbito de minha pesquisa de pós-doutoramento, cujo interesse é compreender como a Arqueologia e o patrimônio arqueológico indígena são evidenciados em exposições museais em municípios do centro-oeste de São Paulo e norte do Paraná. Para tanto, foram realizadas mais de quarenta visitas técnicas até o momento. Em particular, o objetivo deste texto é descrever uma delas, ocorrida em uma instituição que tem suas particularidades: é um espaço que congrega, em um só local, a apresentação integrada e articulada de diferentes tipos de patrimônio cultural e uma instituição que, diferente de outras já visitadas, busca alternativas e parcerias para ampliar suas atividades técnico-científicas e o atendimento do público.

PALAVRAS-CHAVE: Museu. Memorial Kimura. Memórias. Patrimônio Cultural.

ABSTRACT:

This article has as its main theme the experience of a visit to the Memorial Kimura, private museum, located in the countryside, in Maringá, Paraná, Brazil. This experience was carried out as part of my post-doctoral research, whose interest is to understand how archeology and indigenous archaeological heritage are presented in museological exhibitions in cities of the Midwest of São Paulo and northern Paraná. For this, more than forty visits were made. In particular, the purpose of this paper is to describe one of them happened in a place that has special features: it is a space that brings together, in one place, integrated and articulate presentation of different types of cultural heritage and an institution that, unlike others already visited, search alternatives and partnerships to expand its technical-scientific activities and receipt of public.

KEYWORDS: Museum. Kimura Memorial. Memories. Cultural Heritage.

¹ Pós-doutoranda do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP.



1. Apresentação

A ideia inicial desta reflexão surgiu quando visitei o Memorial Kimura, localizado na zona rural, no distrito de Floriano, pertencente à cidade de Maringá, no norte do estado do Paraná. A visita foi realizada no âmbito de minha pesquisa de pós-doutoramento denominada “Os Museus de Arqueologia e a Arqueologia nos Museus: análise de exposições museais no oeste de São Paulo e norte do Paraná”. Esta pesquisa está vinculada ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), sob supervisão da professora Dr^a. Marília Xavier Cury.

A respeito deste estudo, até o momento foram realizadas visitas técnicas² em 22 instituições localizadas no centro-oeste do estado de São Paulo e 22 instituições localizadas no norte do estado do Paraná (ver **Anexo 1**). O interesse é compreender como a Arqueologia e o patrimônio arqueológico indígena são evidenciados em exposições museais. Como resultado, pretendo elaborar um banco de dados digital que apresentará os tipos de vestígios arqueológicos que cada instituição expõe, a procedência, os espaços ocupados dentro das exposições e sua localização, a forma em que estão acomodados, como são apresentados, quais os recursos expográficos usados junto aos objetos e como colaboram com o recorte temático proposto. Toda esta análise ajudará a pensar certos padrões em exposições e museus. E, mais do que isso, se os objetos arqueológicos indígenas são elementos comuns nestas propostas comunicacionais que têm função essencial na memória coletiva.

Partindo para a discussão específica proposta neste artigo, apresentarei a experiência vivenciada e as percepções obtidas durante a visita técnica ao Memorial Kimura, fundado em 2009, sendo resultado dos esforços do Sr. Mario Kimura e seus irmãos, filhos do imigrante japonês Sangoro Kimura. Este espaço cultural pretende salvaguardar e comunicar as memórias da imigração japonesa no norte do Paraná, da vida rural e cotidiana relacionada ao cultivo do café na região, e da própria família Kimura. Nesse sentido, caracteriza-se como espaço que congrega, em um só local, a apresentação integrada e articulada de diferentes tipos de patrimônio cultural.

² Seguindo as orientações metodológicas do projeto “Análise de Exposições Antropológicas”, foi adotado como aporte metodológico para a pesquisa em andamento a Avaliação Técnica, que, de acordo com Cury (2012, p. 12), consiste em observar tecnicamente a exposição posta no espaço, como ela se apresenta para o público, valendo-se de observação, amplo registro fotográfico e registro criterioso em caderno de campo.



2. A família Kimura e seu “lugar” de memória

A instituição “Memorial Kimura” é aberta à visitação pública e está localizada em uma propriedade rural, às margens do Ribeirão Patu. Segundo Kimura (2008a, p. 6), não há fontes precisas sobre a história da família. Nesse sentido, são usadas as informações colhidas por Pedro Kobata no Japão e a memória dos mais velhos. Parte desta história é apresentada em uma cartilha de Educação Patrimonial denominada “Arqueologia e História no Sítio Kimura”, de autoria de Josilene Aparecida de Oliveira e Rosangela Kimura (2009). Segundo a publicação:

Uma tempestade destroçou uma embarcação russa e pai e filho vieram parar na ilha onde habitavam os Kimuras, no Arquipélago de Nagasaki. O pai russo decidiu tentar voltar para sua terra, mas, como era muito arriscado e sabia que teria poucas chances de sobreviver, preferiu deixar o seu filho no Japão. Assim, a criança foi adotada pela família Kimura que não tinha nenhum filho homem e deu para ele o nome japonês de Kyogoro. Em 1878, Kyogoro se casou com Noi Nakamura, teve nove filhos e, em 1920, emigrou para o Brasil com dois de seus filhos que já eram casados (...). Chegaram ao Porto de Santos a bordo do navio Tosa e foram empregados na Fazenda Floresta, no estado de São Paulo. Logo depois adquiriu sua primeira propriedade em Cafelândia (SP). Nos anos de 1930, a família se deslocou para a Colônia Esperança (...) perto da cidade de Arapongas (OLIVEIRA e KIMURA, 2009, p. 12).

Cabe destacar que entre os anos de 1940-1950, os Kimuras foram para a região de Maringá, no norte do Paraná. Em 1947, Sangoro Kimura, neto de Kyogoro, adquiriu uma propriedade rural e, juntamente com as famílias Makiyama e Tominaga, fundou a Cerâmica Floresta. Esta Cerâmica funcionou até 1965 e, depois do encerramento de suas atividades, plantou-se café, milho e soja na propriedade rural da família. Hoje, parte do sítio é arrendada. A outra parte compreende o espaço da instituição de memória.

O estímulo para criar o Memorial Kimura surgiu, sobretudo, pela importância de preservação da memória da presença japonesa na formação da região norte do Paraná. Ao visitar o espaço, o visitante tem acesso a um complexo arquitetônico, construído em meados da década de 1950. Segundo Kimura (2008a, p. 4), este espaço é composto pelas seguintes edificações:

- ✓ Uma casa de madeira conhecida como “Casa de Ferramenta”, uma espécie de depósito onde eram guardados sementes e instrumentos agrícolas;



- ✓ O casarão em alvenaria, composto por cozinha, salas de jantar e estar e sete quartos para abrir uma grande família. O imóvel foi edificado por um construtor iugoslavo, no final da década de 1940;
- ✓ A primeira escola da região, construída por Sangoro Kimura;
- ✓ A tulha de café e o terreirão, utilizados para armazenagem e secagem dos grãos, respectivamente.

Ainda de acordo com Kimura (2008b, p.1), os objetivos do Memorial compreendem:

(...) contar aos visitantes e escolares não somente a história de uma família de imigrantes, mas também o processo de ocupação regional com a entrada dos trabalhadores introduzidos pela Companhia de Terras Norte do Paraná, a pré-história do lugar através dos objetos do sítio arqueológico localizado na propriedade e aspectos de preservação do meio ambiente através da recomposição da mata ciliar e racionalização dos recursos naturais (KIMURA, 2008b, p. 1).

Nesse sentido, ao visitar o Memorial Kimura, é possível circular e conhecer diferentes edificações e coleções de objetos que são testemunhos materiais da ocupação humana pré-colonial, da imigração japonesa, do trabalho agrícola no norte do Paraná (cultivo do café e outros produtos), a partir da década de 1950, da vida cotidiana e doméstica e, finalmente, das memórias da família.

3. Entre patrimônios e paisagens: as singularidades no sítio Kimura

Como dito anteriormente, a visita técnica ao Memorial Kimura foi realizada no âmbito de minha pesquisa de pós-doutoramento. Ela ocorreu em janeiro de 2016 e esta instituição foi escolhida porque reúne em seu acervo exemplares de objetos arqueológicos indígenas, algo que procuro em exposições museais no norte do Paraná e no centro-oeste de São Paulo. No entanto, a análise que proponho começa antes da visita, uma vez que pesquiso dados sobre a instituição na internet e verifico se a mesma possui atendimento telefônico e eletrônico.

Nesta busca preliminar, notei que era fácil encontrar informações virtuais a respeito do Memorial. Seu endereço, telefone, mapa de acesso estão disponíveis na internet e são atualizados. Ainda, a instituição tem páginas em mídias sociais³, como no Facebook, o que facilita a busca por informações. Os atendimentos telefônico e eletrônico são bastante

³ Por exemplo, há a seguinte página virtual: <https://www.facebook.com/Memorial-Kimura-200831906632699/>. Acesso em abril de 2016.



amistosos. Quando liguei para apurar informações sobre dias e horários de visita, fui atendida pela Rosangela, uma das filhas do Sr. Mario Kimura, patriarca da família, um dos principais fundadores do Memorial.

As visitas são agendadas e o atendimento no local foi realizado pela própria Rosangela. No dia da visita, a recepção foi bastante calorosa. Fui cercada pelos animais de estimação da família e recebida também pelo Sr. Mario Kimura, que estava lá trabalhando desde muito cedo. O clima era bastante familiar, acolhedor, confortável e seguro.

Depois desta recepção, Rosangela guiou a visita. Ali, em meio à atmosfera bucólica, ela abriu o casarão e começou a contar as histórias de sua família, a partir do acervo fotográfico em exposição na sala de estar, contou também as lembranças da infância, do tempo em que vivera naquela casa, apresentou todos os cômodos da residência, ainda com móveis e objetos do passado (**Imagens 1 e 2**).

Entre as salas de estar e jantar, a cozinha e os sete quartos do casarão estão expostos móveis, utensílios domésticos, instrumentos musicais, objetos pré-elétricos e elétricos, brinquedos infantis, materiais de escritório, vestimentas, documentos dentre outros, todos apresentados de forma organizada, sendo que os móveis estão distribuídos de maneira fiel à época em que a família viveu no casarão.

Armários, mesas, prateleiras, cristaleiras, cômodas são alguns dos móveis que dão suporte ao acervo familiar exposto. Há também dentro dos cômodos pequenas coleções que foram acumuladas ao longo de anos pelos Kimuras. Em específico, sobre o patrimônio cultural musealizado, além dos acervos históricos, há coleções de diferentes tipologias: Arqueologia, Etnografia, Imagem e Som, Arte Visual, Ciências Naturais entre outros.

Os objetos destas coleções estão organizados e são mantidos dentro de vitrines modulares e de mesa. Além das vitrines, cenários, textos, painéis, fotos e legendas são recursos expográficos utilizados para ilustrar não apenas as memórias e o acervo da família, mas também estes pequenos acervos que foram acumulados no decorrer do tempo.

Outras edificações são também expositivas. O antigo escritório da Cerâmica Floresta (**Imagem 3**) abriga uma coleção de bonecas, vestimentas, fotos e objetos de uso cotidiano, que foram coletados entre famílias japonesas por uma amiga dos Kimuras, que viveu até pouco tempo no Japão. Logo em frente, é possível conhecer a Casa de Ferramentas, um local onde são apresentados vários instrumentos agrícolas, testemunhos



dos tempos do cultivo do café e de outros produtos (**Imagem 4**), assim como a tulha e o terreirão, que também podem ser visitados.

O espaço onde funcionou a primeira escola da região (**Imagem 5**), “Escola Isolada Cerâmica Floresta”, onde os filhos do senhor Kimura estudaram, abriga hoje parte do acervo arqueológico e etnográfico presente na instituição. Os primeiros compreendem um conjunto de artefatos e fragmentos líticos, lascados e polidos, e fragmentos cerâmicos, encontrados no próprio sítio pelo Sr. Mario Kimura. O segundo é composto por exemplares de cestarias.

Todas estas edificações foram restauradas para adquirir os aspectos originais de um período em que a família morou por lá e também foram adaptadas para oferecer uma infraestrutura para uso e circulação do público externo. Por exemplo, a antiga Casa do Motor, da época da Cerâmica, foi transformada em uma cozinha. Há também banheiros acessíveis, rampas, uma lojinha, área de descanso, lavatório etc.

Da experiência da visita, pude constatar que o Memorial Kimura foi constituído para usufruto do público que tem acesso aos testemunhos materiais da imigração japonesa, do trabalho agrícola no norte do Paraná, da vida cotidiana e doméstica e das memórias da família Kimura. E, além de toda paisagem relacionada à história do cultivo do café no norte do Paraná, o visitante também tem acesso a um recém-criado jardim japonês, um espaço de meditação formado por lago, cascata, ponte, peixes, plantas e arbustos (**Imagem 6**).

Todo este conjunto, composto pelo patrimônio edificado, pela paisagem rural, pelos ambientes expositivos organizados e pelo jardim japonês, deixou-me com uma sensação de satisfação e admiração. Percebi que o Memorial Kimura, ao mesmo tempo em que apresenta uma exposição com temáticas e formas de expor muito parecidas com outros museus interioranos visitados, tem também suas especificidades.

A respeito disso, destaco como especificidade a sua própria denominação institucional “Memorial”, única entre as 44 instituições visitadas durante a pesquisa de campo no pós-doutoramento.

Segundo Barcellos (1999, p. 8), a palavra Memorial, de origem latina, *Memorialis*, sugere aquilo que é derivado da memória, que é digno de memória. No entanto, a aplicação deste termo já retratou tanto espaços para prestar homenagens quanto locais que funcionam como centros culturais. Axt (2012, p. 65), sinaliza que o uso do termo “memorial” nos Estados Unidos, originalmente, indicava um patrimônio edificado, em um espaço público, destinado a enaltecer alguma personagem de importância na história nacional ou a recordar o marco físico e simbólico de uma conquista ou de alguma tragédia. No entanto, a



aplicação deste conceito se ampliou, agregando ao lugar de memória a prestação de serviços à comunidade.

No que se refere às diferenças entre “Memorial” e “Museu”, Axt afirma que, muito embora um Memorial possa se tornar um espaço expositivo e até museal, amparado em um acervo, este não é o seu compromisso precípua. Nas palavras deste autor,

Um museu é constituído quando há um acervo reconhecido, materializado num livro tomo e contemplado com um conceito de gestão. O memorial, (...), é uma proposta de lidar com a memória sem necessariamente vinculá-la a um acervo, seja objetual, artístico, documental, imagético. O memorial pode, ao longo de sua trajetória, formar um acervo, na medida em que o trabalho avança (AXT, 2012, p. 66).

Creio que este seja o caso do Memorial Kimura, que embora tenha a denominação “Memorial”, é um espaço museal, que adquire, pesquisa, salvaguarda e comunica o patrimônio cultural musealizado, sendo este patrimônio bastante diverso: arqueológico, histórico, edificado, etnográfico, artístico, natural entre outros.

No que se refere à natureza administrativa, o Memorial Kimura é uma instituição privada, reformada e mantida pelos membros da própria família. A colaboração do público é possível, desde que seja de maneira voluntária. Ali são também realizados eventos e encontros promocionais que ajudam a manter as despesas do local. Apesar de enfrentar suas dificuldades pela falta de recursos financeiros e humanos, notei um desejo de expansão dos serviços que são oferecidos à comunidade, especialmente ao público escolar da região.

Alguns exemplos de atividades e mostras temporárias já oferecidas para o público, desde o ano de sua fundação, foram: Oficina Artesanal de Cerâmica, Oficina com o cartunista Carlos Latuff, Oficinas de Reciclagem de Papel com alunos do Colégio Estadual Antônio Francisco Lisboa, Exposição “Nosso papel por um mundo melhor”, em parceria com a Pró-resíduos da Universidade Estadual de Maringá (UEM), Exposição “Cartunistas com Gaza”, Exposição “*Atomic Bomb Exhibition*”, Projeto “Um outro olhar”, eventos onde são exibidos filmes e realizadas palestras e debates sobre o tema proposto.

Entre as ações realizadas, quero destacar o projeto “Arqueologia e História no Sítio Kimura: uma exposição do acervo de cultura material do Memorial Kimura sobre a ocupação humana da região de Maringá”, proposto por Josilene Aparecida de Oliveira, pesquisadora ligada ao Laboratório de Arqueologia, Etnologia e Etno-história da UEM, e Rosângela Kimura, no ano de 2009. A partir deste projeto, foram realizadas ações de educação com os



alunos da Escola Municipal D. Lázara Ribeiro Vilella e um dos seus frutos foi a Cartilha de Educação Patrimonial citada no início deste texto.

O desejo de expandir as atividades e o atendimento do público, e de buscar novas parcerias, ficou muito evidente enquanto estive no local. O que me chamou mais atenção, neste caso, é que outros museus visitados, cuja natureza administrativa é pública, parecem que estão num movimento contrário, não de expansão, mas de contração, de isolamento.

De um modo geral, estas instituições encontram dificuldades de ordem administrativa, operacional e técnico-científica. Por exemplo, dos museus que visitei no centro-oeste de São Paulo e no norte do Paraná, algumas instituições estavam com suas portas fechadas ou haviam cedidos seus espaços para a realização de outras atividades, não relacionadas ao cotidiano de um museu, deixando transparecer certa fragilidade ou passividade diante do município ao qual pertencem.

4. Considerações finais

A partir das visitas técnicas realizadas no primeiro semestre de minha pesquisa, pude notar que alguns pequenos museus interioranos dos estados de São Paulo e Paraná estão sofrendo com a falta de recursos financeiros e humanos e com as discontinuidades na gestão municipal. Diante desse cenário de preocupações e de reflexões, destacou-se o Memorial Kimura, um museu rural e privado, cuja família que o mantém busca alternativas e parcerias para ampliar suas atividades técnico-científicas e o atendimento do público, algo que o caracteriza não apenas como um local que expõe objetos, mas também como um espaço de memórias, vivências, convivências, ressignificações, aprendizagens, experiências individuais e coletivas entre outras coisas.

Referências:

AXT, Gunter. A função social de um memorial: a experiência com memória e história no Ministério Público. *MÉTIS: história & cultura* – v. 12, n. 24, jul./dez., 2012, p. 64-89.

BARCELLOS, Jorge. *O Memorial como instituição no sistema de Museus: conceitos e práticas na busca de um conteúdo*. Versão modificada da palestra apresentada no Fórum Estadual de Museus, Porto Alegre, 1999, p. 1-21. Disponível no site http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/camarapoa/usu_doc/concmemor.pdf.

Acesso em março de 2016.



CURY, Marília Xavier. Análise de Exposições Antropológicas – Subsídio para uma Crítica. *XIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, XIII ENANCIB, 2012, p. 1-20.

KIMURA, Rosangela. *Memorial Kimura* (parte 1), 2008a. Cedido pela autora.

KIMURA, Rosangela. *Memorial Kimura* (parte 2), 2008b. Cedido pela autora.

OLIVEIRA, Josilene; KIMURA, Rosangela. *Educação Patrimonial: Arqueologia e História no sítio Kimura*. Primeira Edição. Maringá: Edição do Autor, 2009.



Imagem 1 - Casarão do Memorial Kimura, parte externa/Foto: Leilane Patricia de Lima



Imagem 2 - Casarão do Memorial Kimura, parte interna/Foto: Leilane Patricia de Lima



Imagem 3 – Antigo escritório da Cerâmica, parte externa/Foto: Leilane Patricia de Lima



Imagem 4 – Casa de Ferramentas, parte externa/Foto: Leilane Patricia de Lima



Imagem 5 – Antiga Escola Isolada da Cerâmica Floresta, parte interna/Foto: Leilane Patricia de Lima



Imagem 6 – Jardim Japonês/Foto: Leilane Patricia de Lima



Anexo 1 – Lista dos municípios e instituições onde foram realizadas as visitas técnicas

Estado de São Paulo	
Municípios	Instituições
Assis	Museu e Arquivo Histórico de Assis – Casa de Taipa “José de Freitas Garcez” e Anexo “José Giorgi”
	Museu Ferroviário Agenor Francisco Felizardo
Paraguaçu Paulista	Museu e Arquivo Histórico Jornalista José Jorge Júnior
Iepê	Museu de Arqueologia de Iepê
	Museu Histórico da Igreja Presbiteriana Independente de Iepê
Pedrinhas Paulista	Centro Cultural (Museu dos Pioneiros)
Gália	Museu Municipal de Gália
Garça	Museu Histórico e Pedagógico de Garça
Marília	Museu Histórico e Pedagógico Embaixador Hélio Antônio Scarabôtollo
	Museu de Paleontologia de Marília
Vera Cruz	Espaço Cultural Mario Belinelli
Bastos	Museu Histórico Regional Saburo Yamanaka
Tupã	Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre
Varpa (distrito de Tupã)	Museu Histórico de Varpa Janis Erdberges
Bauru	Museu Ferroviário Regional de Bauru
	Museu Histórico Municipal
Ourinhos	Museu Municipal Histórico e Pedagógico de Ourinhos
Presidente Prudente	Centro de Museologia, Antropologia e Arqueologia (UNESP)
	Museu Prefeito Antônio Sandoval Neto
Chavantes	Museu Histórico Municipal Adibe Abdo do Rio
Piraju	Museu Histórico e Pedagógico Constantino Leman
	Centro Regional de Arqueologia Ambiental Mário Neme (USP)
Estado do Paraná	
Cafeara	Museu Histórico Municipal João Rissatti
Colorado	Museu Municipal de Colorado

Uniflor	Fundação Museu Histórico e Centro Cultural Professora Maria Aparecida da Silva Ayres
Bela Vista do Paraíso	Museu Municipal Gecy Fonseca
Porecatu	Museu Municipal José Jabur
Sertanópolis	Museu Histórico de Sertanópolis
Cambé	Museu Histórico de Cambé
Londrina	Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss (UEL)
	Museu de Geologia e Pedologia (UEL)
	Museu Histórico da Sociedade Rural do Paraná
Ibiporã	Museu Histórico e de Artes de Ibiporã
	Museu do Café de Ibiporã
Jataizinho	Museu Histórico de Jataizinho
Arapongas	Museu de Arte e História de Arapongas
Rolândia	Museu Municipal de Rolândia
Maringá	Museu Dinâmico Interdisciplinar (UEM)
	Museu da Bacia do Paraná (UEM)
	Museu de Geologia (UEM)
	Museu de História e Artes Hélenon Borba Côrtes
	Laboratório de Arqueologia, Etnologia e Etno-história (UEM) ⁴
	Museu Histórico (Unicesumar)
Floriano (distrito de Maringá)	Memorial Kimura



PRAÇA DA APOTEOSE: A PAISAGEM CULTURAL DO SAMBA

Cindy Coutinho Diniz¹

RESUMO:

Neste artigo apresenta-se a Praça da Apoteose (parte integrante do Sambódromo do Rio de Janeiro) como exemplo de paisagem cultural (não institucionalizada) e sua relação com um patrimônio cultural imaterial institucionalizado: o samba. Desta maneira, objetiva-se estimular a reflexão a respeito da ideia de paisagem cultural considerando a importância do patrimônio para a comunidade que o detém, ainda que esse não seja institucionalizado. Inicialmente, a partir dos conceitos de paisagem e cultura interpreta-se a concepção de paisagem cultural e dos requisitos necessários para que uma paisagem receba essa classificação, de acordo com o IPHAN (2008). Em seguida, através da breve exposição do contexto histórico que permeia a construção do Sambódromo do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, da Praça da Apoteose, determina-se a relação entre esse espaço e o samba, discutindo sobre sua concepção como paisagem cultural. Por fim, propõe-se que a Praça da Apoteose como uma paisagem que transcende a apreciação meramente visual, por meio de seus significados imateriais relacionados intimamente ao samba, seja reconhecida como paisagem cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Paisagem Cultural. Praça da Apoteose. Samba. Patrimônio.

ABSTRACT:

This paper presents the "Praça da Apoteose" (part of the Sambadrome in Rio de Janeiro) as an example of cultural landscape (not institutionalized) and its relation to an institutionalized intangible cultural heritage: the samba. In this way, the objective is to stimulate reflection about the cultural landscape idea, considering the importance of heritage to their community, although this is not institutionalized. Initially, we present the concepts of landscape and culture in order to interpret the concept of cultural landscape and the requirements for a landscape to receive this classification, according to IPHAN (2008). Then, through the brief presentation of the historical context that permeates the construction of Rio de Janeiro's Sambadrome and, consequently, of the "Praça da Apoteose", it is determined the relevance between the space and the samba, discussing its classification as a cultural landscape. Therefore, it is proposed that the "Praça da Apoteose", through its intangible meanings related closely to the samba, could be recognized as a cultural landscape, realizing that it transcends the merely visual perception.

KEYWORDS: Cultural Landscape. Praça da Apoteose. Samba. Heritage.

¹ Graduada em Turismo pela UNIRIO. Especialista em Turismo: Economia, Gestão e Cultura pelo Instituto de Economia/UFRJ. Mestranda em Museologia e Patrimônio pela UNIRIO/MAST.



1. Introdução

O conceito de paisagem, atrelado primordialmente à imagem, propõe a sua frequente correlação com a materialidade, haja vista que a composição da paisagem se dá a partir de elementos concretos, os quais determinam um cenário.

Desta maneira, ao refletir a respeito da concepção de paisagem cultural examina-se que além dos fatores materiais que compõem esse cenário, há uma gama de significados responsáveis por explicar o que se vê fisicamente em um ambiente.

Sabendo-se que a interpretação da paisagem, bem como, as modificações por ela sofridas são fundamentalmente passíveis de abordagem social e por isso, cultural, o termo "paisagem cultural" se desenvolve sob dois pontos de vista distintos.

O primeiro pode ser explicitado partindo-se do pressuposto de que uma paisagem é cultural desde que seja vista e interpretada pelo sujeito, que provido de sua própria cultura, utiliza-se de seus próprios argumentos de compreensão.

O segundo ponto de vista que justifica o termo, trata-se da paisagem que se expõe e desenvolve de acordo com as habilidades e necessidades culturais de determinado povo.

Desta forma, neste estudo, analisa-se uma paisagem que pode ser considerada cultural sob as duas óticas supracitadas: A Praça da Apoteose, situada à Rua Marquês de Sapucaí, bairro de Santo Cristo (Zona Portuária), Rio de Janeiro.

2. A Paisagem e os Significados Imateriais

Em um primeiro momento, para analisar a proposta do termo "paisagem cultural", é necessário desmembrá-lo, de forma a estimular a reflexão ampla, compreendendo-se que o significado da expressão é passível de interpretações distintas.

Com isso, tem-se a definição do termo "paisagem":

Paisagem - 1. Extensão de território que se abrange num lance de vista. 2. Desenho, quadro que representa um lugar campestre. 3. Trecho literário de assunto campestre. 4. Orientação de uma página ou pedaço de papel onde a borda mais longa é a horizontal. (Dicionário Michaelis, 1998-2009).



No presente trabalho, o conceito de paisagem pode ser interpretado como um espaço territorial/geográfico que se abrange num lance de vista, sendo um ambiente que pode ser percebido e apreciado pelos sentidos humanos (visão, olfato, tato e audição).

Já o conceito de cultura no contexto em que deseja-se emergir nesta análise, pode ser explicado da seguinte maneira:

O conjunto de práticas, comportamentos, ações e instituições pelas quais os humanos se relacionam entre si e com a Natureza e dela se distinguem, agindo sobre ela ou através dela, modificando-a. Este conjunto funda a organização social, sua transformação e sua transmissão de geração em geração. (CHAUI, 2003, p. 52).

A partir desta compreensão de cultura pode-se estabelecer a relação entre os dois conceitos na Cartilha do Patrimônio Mundial (IPHAN, 2008), quando estes se interligam através da denominação de "paisagem cultural" a qual faz referência às obras do Homem realizadas em meio à natureza ou em adaptação ao meio em que vive. Ou seja, são as influências produzidas pelo homem em seu entorno a partir de forças sociais, econômicas e culturais, sendo o termo "paisagem cultural" conceituado como a associação de:

bens culturais que representam "obras conjuntas do homem e a natureza" e ilustram a evolução da sociedade humana e seus assentamentos ao longo do tempo, condicionados pelas limitações e/ou pelas oportunidades físicas que apresenta seu entorno natural e pelas sucessivas forças sociais, econômicas e culturais, tanto externas como internas. (IPHAN, 2008).

Esse conceito de paisagem cultural se diferencia do tradicional conceito de patrimônio cultural ao passo que a paisagem cultural trata necessariamente de um espaço, enquanto o patrimônio cultural pode referir-se também a objetos, obras de arte, tradições, entre outros elementos que referenciam e atribuem determinada importância à história de determinado grupo social. Assim sendo, o conceito de paisagem cultural está inserido na concepção de patrimônio cultural, traduzindo-se em um espaço com potencial para ser patrimonializado. Mas o que torna uma paisagem um bem suscetível à patrimonialização?

Segundo o IPHAN (2008), as paisagens passíveis de patrimonialização são: A paisagem claramente definida, concebida e intencionalmente criada pelo homem; a paisagem organicamente em evolução (paisagem relíquia e paisagem viva) e; a paisagem cultural associativa.

Entre os três tipos de classificações encontra-se um fator em comum: a presença de significados. Desta forma, é importante ressaltar que para tornar-se patrimônio



institucionalizado (ou não), o bem precisa ser investido de valor para a sociedade em escala local ou até mesmo global.

Ao determinar que em cada um dos tipos de paisagem exista em algum momento a influência humana (caracterizando assim a atuação da cultura), propõe-se que por mais vestígios materiais que uma paisagem possa conter, sempre haverá a presença dos elementos culturais imateriais na formação e interpretação dessa paisagem.

Por isso, cabe destacar a importância do pensamento do patrimônio de maneira integral, ou seja, sem a separação entre material e imaterial, como se explica a seguir:

(...) o patrimônio cultural tem como suporte, sempre, vetores materiais. Isso vale também para o chamado patrimônio imaterial, pois se todo patrimônio material tem uma dimensão imaterial de significado e valor, por sua vez todo patrimônio imaterial tem uma dimensão material que lhe permite realizar-se. (MENESES, 2012, p.31).

No que tange à paisagem não seria diferente. Sendo a Praça da Apoteose uma paisagem claramente definida, concebida e intencionalmente criada pelo homem, torna-se além de um patrimônio arquitetônico de relevantes proporções (tangíveis e intangíveis), uma paisagem cultural característica da cidade do Rio de Janeiro.

3. Praça da Apoteose - A Paisagem Cultural do Samba

A Praça da Apoteose, cenário existente ao fim da Passarela Professor Darcy Ribeiro (Sambódromo² do Rio de Janeiro), representa um forte símbolo da cidade, pois compõe o palco onde ocorrem os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro no período do Carnaval.

Trata-se de uma parte mais larga, no formato de uma praça rodeada pelas arquibancadas do final da passarela. Seu símbolo marcante é um grande arco parabólico de concreto com um pendente ao centro, como mostra a figura seguinte:

² Sambódromo: Espaço destinado aos desfiles das escolas de samba, em formato de passarela, medindo cerca de 700 metros de comprimento, possui capacidade para aproximadamente 72.500 espectadores por dia de desfile. Projetada pelo arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer, localiza-se na Avenida Marquês de Sapucaí na região central da cidade do Rio de Janeiro e tem como nome oficial Passarela Professor Darcy Ribeiro em homenagem a um de seus idealizadores. O Grupo de Acesso A desfila na sexta-feira e sábado que precedem a terça-feira de carnaval no sambódromo, enquanto o Grupo Especial faz seu desfile domingo e segunda-feira que precedem a terça-feira de carnaval. Além disso, o Sambódromo é também o lugar onde é realizada a apuração das notas das agremiações nos desfiles, revelando a escola vencedora do campeonato em cada ano.

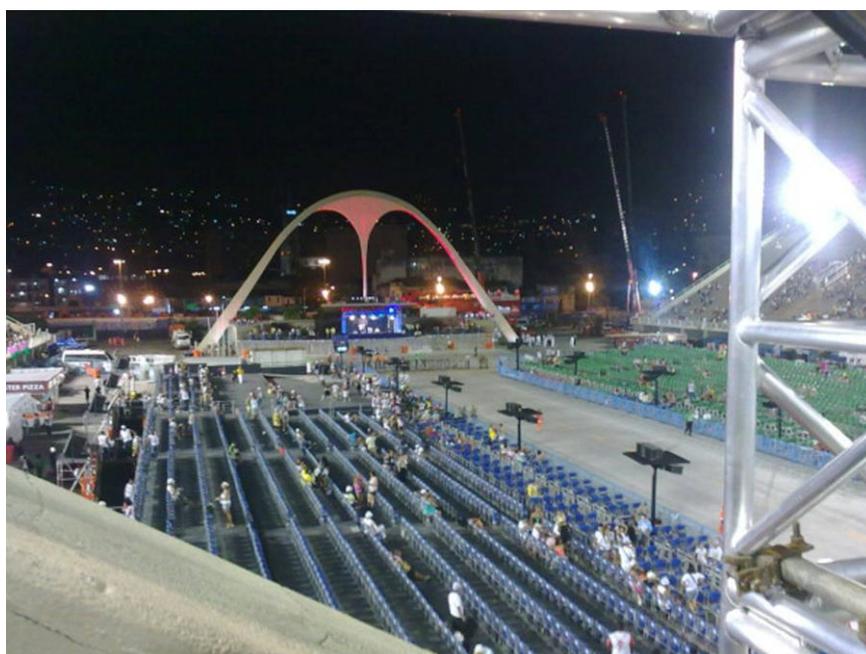


Figura 1: Praça da Apoteose - Sambódromo do Rio de Janeiro.

Registrado pela autora (Acervo Pessoal) - 20/02/2012.

Para estabelecer a Praça da Apoteose como objeto de estudo e propor a reflexão sobre sua afirmação como paisagem cultural, a seguir serão apresentados os elementos que permearam a sua construção.

3.1. Contexto Histórico

O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro é um importante atrativo turístico da cidade, que além de sua participação econômica significativa³ durante o período de Carnaval, expõe enorme conteúdo cultural transformado em espetáculo.

Mas nem sempre foi assim, ao ritmo do samba como se conhece atualmente antecedem acontecimentos severos de repressão e preconceito. Na segunda metade do

³ Segundo dados disponibilizados pela Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro (RIOTUR), o Rio de Janeiro recebeu 977 mil turistas no período do Carnaval do ano de 2015, com arrecadação de aproximadamente R\$ 2,2 bilhões de reais e ocupação de 82% dos hotéis da cidade. (Fonte: Portal Brasil - Governo Federal. 2015. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/turismo/2015/02/rio-de-janeiro-recebeu-977-mil-turistas-e-arrecadou-r-2-2-bi>>). Deste contingente, grande parte da demanda se deve aos desfiles das escolas de samba, tendo em vista que o sambódromo tem capacidade para 72.500 espectadores por dia de desfile, entre camarotes, frisas, cadeiras especiais e arquibancadas e de acordo com informações fornecidas pela Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), 80% dos ingressos disponibilizados para as arquibancadas do sambódromo no carnaval 2015 foram vendidos em apenas duas horas a partir do horário em que foram disponibilizados para venda através de central telefônica. No total, foram vendidos 94% dos ingressos para os desfiles das escolas de samba em 2015. (Fonte: Site O Globo. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2015/em-duas-horas-sao-vendidos-80-dos-ingressos-para-os-desfiles-na-marques-de-sapucaia-15093111>>).

Século XIX, com a cultura de celebrações advinda dos imigrantes baianos, o ambiente do Rio de Janeiro propõe novos formatos para as festas então já conhecidas por esses. Entre as festas populares que deram espaço para a emersão do samba, pode-se citar a saída de ranchos⁴ pela cidade e as alterações no seu período de ocorrência:

(...) a forma dionisiaca com que o negro se apropria das festas católicas provoca protestos e interdições que têm como consequência o deslocamento das principais festas negras para o tempo desinibido do Carnaval, e sua definitiva profanização. (MOURA, 1995, p. 125).

Assim, o preconceito em relação às manifestações de matriz africana torna-se notável quando suas festas populares são deslocadas para o período carnavalesco, pois o carnaval diversas vezes fora confundido com uma manifestação de caráter desordeiro:

Além dos ranchos que se organizam, trabalhadores irregulares, biscateiros, desocupados, malandros, a gente estrangulada no mercado de trabalho e a molecada esperta, saem em grupos anárquicos, formando blocos e cordões, quando a alegria desenfreada se junta por vezes a violência, principalmente nos esperados encontros com grupos rivais com quem invariavelmente se atacam em formidáveis brigas. (MOURA, 1995, p.126).

No entanto, os ranchos carnavalescos se originaram a partir de bases familiares e corporativas dos migrantes baianos e referia-se à uma tradição de cunho religioso, na qual representavam-se acontecimentos históricos através de desfiles:

Nos ranchos, cortejos de músicos e dançarinos religiosos mas pândegos e democráticos, que já anteriormente apareciam na Bahia, lutariam carnavalescamente para impor a presença do negro e suas formas de organização e expressão nas ruas da capital da República. (MOURA, 1995, p.126).

Os organizadores dos ranchos sustentavam as suas raízes culturais, sua união e a tradição do grupo que integravam:

Os hábitos de solidariedade, de trabalho e criação coletivos tornavam possível a saída do rancho, já que era o grupo que costurava e bordava as roupas, confeccionava os ornamentos, os instrumentos de percussão e criava o enredo e as músicas. (MOURA, 1995, p.149).

E mediante ao preconceito, as manifestações de matriz africana precisaram do auxílio de pessoas de diversas classes sociais, que corroboraram intimamente para sua permanência:

As características organizacionais das novas instituições populares, já com a preocupação de se legitimar ante o poder público, aceitando em sua estrutura interna algumas de suas regras, mostra o norteamento dos novos

⁴ Ranchos: Agremiações carnavalescas que desfilavam ao som de marcha-rancho.

líderes por um princípio de realidade, que também determinaria alianças destes grupos com indivíduos solidários vindos das camadas superiores, capazes de avalizá-los e protegê-los contra as perseguições da polícia, e de mobilizar recursos para seus gastos carnavalescos. (MOURA, 1995, p.125).

Enquanto o carnaval do Rio de Janeiro se expandiu, as obras de modernização da cidade avançaram, alterando a maneira de viver de toda a população e, desta forma, também o modo em que sucediam-se as festas populares.

Os moradores que até então habitavam as principais avenidas do centro da cidade (Avenida Presidente Vargas, por exemplo) foram mudados para a região denominada Cidade Nova e os ranchos carnavalescos passaram a dominar a Praça Onze de Junho.

Contudo, os desfiles dos ranchos eram embalados por um ritmo denominado "marcha-rancho", que é um ritmo pausado que não se assemelha de imediato ao samba. O samba, no início do século XX, fortalecia-se internamente entre as classes sociais economicamente inferiores, mas não era um elemento livre:

Havia na época muita atenção da polícia às reuniões dos negros: tanto o samba como o candomblé seriam objetos de contínua perseguição, vistos como coisas perigosas, como marcas primitivas que deveriam ser necessariamente extintas, para que o ex-escravo se tornasse parceiro subalterno "que pega no pesado" de uma sociedade que hierarquiza sua multiculturalidade. (MOURA, 1995, p.143).

Dessa forma, o ritmo do samba realizava-se com instrumentos improvisados, confeccionados pelos próprios músicos, através de objetos de uso cotidiano: "*pratos de louça, panelas, raladores, latas, caixas, valorizados pelas mãos rítmicas do negro.*" (MOURA, 1995, p.147). Nessa conjuntura desenvolve-se o samba, símbolo da resistência e da brasilidade, demarcando seu território e se expandindo rumo à classificação de patrimônio nacional.

O modelo de carnaval no início do século XX seguia os padrões europeus com a promoção de bailes de fantasias em clubes e era dominado pelas classes economicamente mais altas. Enquanto isso, entre as classes mais baixas, nos morros e favelas, o carnaval começava a tomar outras proporções.

Entre as agremiações carnavalescas aconteciam competições de samba, alheias ao desfile, que concorriam apenas com a apresentação das canções, em sua maioria compostas apenas de refrão. Ocorre então, aos pés do Morro de São Carlos (bairro do



Estácio), o surgimento da primeira agremiação carnavalesca carioca: "*Ismael Silva*⁵ e um punhado de parceiros criaram, em 12 de agosto de 1928, a primeira escola de samba do Rio de Janeiro, a *Deixa Falar*." (LEMOS, 2015, p.31).

No princípio, as escolas de samba saíam às ruas como blocos, como entretenimento (sem competir), traduzindo-se primordialmente em uma manifestação cultural do povo e para o povo. Então, estimulado pela criatividade dos sambistas e admiradores das escolas de samba, o jornalista esportivo Mário Filho⁶ criou uma competição entre agremiações, que viria a ocorrer no dia 7 de fevereiro de 1932:

Na redação de *O Mundo Sportivo*, a situação ia de mal a pior. Com a chegada do fim do ano e o término dos campeonatos de futebol, restava pouco para oferecer aos leitores. Foi então que Mário Filho, auxiliado por Carlos Pimentel, um frequentador das rodas de samba, decidiu criar o tal "campeonato de samba". (LEMOS, 2015, p.55).

Com isso, os desfiles passaram a assegurar a absoluta ocupação dos parques meios de hospedagem existentes na cidade (década de 30), que dessa maneira sugeriam enorme potencial de atração turística durante o período de carnaval:

O desfile das escolas de samba na Praça Onze pode ter virado pelo avesso a história da cultura carioca, colocando no asfalto da cidade, como protagonistas do espetáculo, personagens que até então estavam restritos aos morros, vielas e terreiros. (LEMOS, 2015, p.58).

Ainda que as apresentações carnavalescas se distribuíssem por diversas áreas do Rio de Janeiro, a Praça Onze de Junho foi um espaço marcante para a história dos desfiles: "*A avenida Rio Branco tornou-se o leito natural do Carnaval chic, enquanto na praça Onze foi tolerado o Carnaval popular, formado pela convergência dos blocos e cordões provenientes de toda a cidade.*" (FERNANDES, 2001, p.48).

Dessa forma, a Praça Onze de Junho fora um espaço de suma importância para competição por muitos anos até que em 1984 fosse inaugurado o sambódromo do Rio de Janeiro, situado à Avenida Marquês de Sapucaí, idealizado por Leonel Brizola⁷, Oscar Niemeyer⁸ e Darcy Ribeiro⁹. O sambódromo foi nomeado como "Passarela Professor Darcy Ribeiro" em homenagem a um de seus idealizadores.

⁵ Ismael Silva - Milton de Oliveira Ismael Silva, cantor e compositor brasileiro.

⁶ Mário Filho - Mário Rodrigues Filho, jornalista e escritor brasileiro.

⁷ Leonel Brizola: Político brasileiro, duas vezes governador do Estado do Rio de Janeiro (1982-1986 / 1990-1994)

⁸ Oscar Niemeyer: Arquiteto brasileiro.



Antes da criação desse espaço apropriado para a prática dos desfiles, a cada ano eram montadas e desmontadas arquibancadas pelas ruas para abrigar os espectadores da competição. No entanto, a manifestação repercutia cada vez mais e as condições eram parcas para suportar as dimensões dos desfiles.

Assim, a construção do sambódromo mostrou-se uma estratégia fundamental para oficializar a seriedade que os desfiles adquiriram. O apoio social e financeiro do governo foi primordial, pois o que antes era objeto de preconceito, passou a integrar a identidade do povo e ser motivo de orgulho.

Ao observar o contexto em que se desenvolveram os desfiles e o próprio samba como ritmo característico da manifestação, compreende-se que a construção de um espaço para a realização da competição entre as escolas de samba, independentemente das motivações econômicas, caracteriza uma vitória para a comunidade criadora e participante do evento.

Depois de um longo caminho de luta por reconhecimento como patrimônio, em 2007 o samba foi registrado como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) no livro de registro de formas de expressão, constando como "matrizes do samba", por contemplar três vertentes do ritmo.

Nesse registro, são patrimonializados três tipos distintos de samba: o samba de partido alto, o samba de terreiro e o samba-enredo. Cada uma dessas vertentes possui suas características peculiares que os diferenciam na maneira como são apresentados. No entanto, apesar das diferenças pontuais, o samba caracterizado nesse registro possui em suas três matrizes elementos similares:

O samba pode ser definido como um tipo de canção popular na qual os versos são acompanhados basicamente por instrumentos de percussão (pandeiro, surdo, tamborim, cuíca, repique, reco-reco, ganzá, etc.) e cordas dedilhadas (cavaquinho, banjo, violão de 6 e de 7 cordas), aos quais pode ser acrescida uma infinidade de instrumentos solistas ou acompanhadores (metais, madeiras, teclados, cordas, foles), de acordo com a intenção estética e possibilidades de execução. (IPHAN/MinC, 2006, p.25).

Destaca-se então como foco dentre as tipologias supracitadas, o samba-enredo, parte do objeto de análise desta pesquisa, tendo em vista que este é o ritmo responsável por embalar os desfiles das escolas de samba:

⁹ Darcy Ribeiro: Político, antropólogo e escritor brasileiro.

O samba-enredo, mais do que simplesmente um tipo de temática ou finalidade para o samba, consolidou-se através de sua história como uma estética específica de samba. Baseada na estrutura do desfile carnavalesco, essa estética associa a sonoridade pujante da bateria da escola de samba com uma forma de canção que se caracteriza sobretudo por sua narratividade, que aos poucos se tornou imperativa na composição de sambas destinados aos desfiles. (IPHAN/MinC, 2006, p.36).

Portanto, o samba como ritmo e como patrimônio cultural imaterial, possui suma importância para sua comunidade e em âmbito nacional, tendo sido elemento presente na construção da história do Brasil. Como foco entre os espaços de consagração do samba está o Sambódromo do Rio de Janeiro. Ao deparar-se com a localidade, a primeira visão que se absorve é de fato o enorme arco que caracteriza a Praça da Apoteose. Essa visão propõe a Praça da Apoteose como paisagem cultural, ao ponto que é a imagem, "a extensão de território que se abrange num lance de vista" (Dicionário Michaelis, 1998-2009), que a comunidade enxerga do primeiro ao último passo enquanto desfila pela passarela do samba, como exemplifica a fotografia a seguir, registrada entre os desfilantes:



Figura 2: Desfile das Campeãs - Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela - 13/02/2016

Registro: Gabriel Santos/ Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro - RIOTUR¹⁰

E assim como os desfilantes possuem a Praça da Apoteose como foco de observação durante os desfiles, os espectadores possuem também essa paisagem como ponto referencial para acompanhar o desfecho de cada desfile, como mostra a fotografia abaixo, registrada das arquibancadas:

¹⁰ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/riotur/24383704284/in/album-72157664066893570/>>

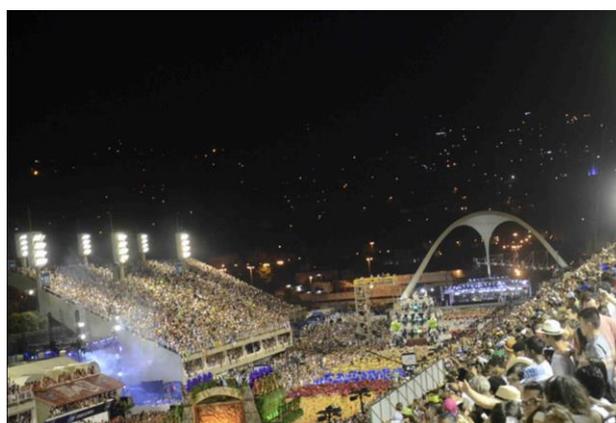


Figura 3: Desfile do Grupo Especial - Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela - 08/02/2016
Registro: Alexandre Macieira/ Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro - RIOTUR¹¹

Notando-se o próprio nome do espaço, a palavra "apoteose" remete ao estágio máximo de consagração, portanto, da reverência da comunidade ao seu patrimônio, que ao fim do desfile se depara com o ápice do orgulho, o momento final da passagem de sua escola, talvez não o mais esperado, mas um dos momentos que transpassam a sensação do "dever cumprido".

Por conseguinte, ao vislumbrar a paisagem da Praça da Apoteose tanto de dentro do sambódromo, quanto de fora (ao passar pelas ruas do entorno) ou até mesmo por fotografias, compreende-se um símbolo cultural. Esse símbolo será percebido de maneira diferente por cada indivíduo de acordo com sua relação com o samba - espectadores, desfilantes, população - cada um terá sua própria percepção e interpretação, no entanto, é irrefutável a motivação cultural que levou à sua construção, bem como o significado primordial que se transmite através da imagem do local.

3.2 Um símbolo, múltiplos significados

Compreendendo a importância do patrimônio para a comunidade que o detém como tal, observa-se, a partir do contexto histórico apresentado, que a Praça da Apoteose é um espaço representativo da cultura do samba. Apesar de não ser de fato uma paisagem cultural registrada institucionalmente como patrimônio, possui grande potencial cultural para estimular as reflexões a respeito dessa possibilidade, considerando que: *"um patrimônio não*

¹¹ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/riotur/24816483891/in/album-72157664407571996/>>



depende apenas da vontade e decisão políticas de uma agência de Estado." (GONÇALVES, 2007, p.214).

Isso pode ser explicado ao apreender que o patrimônio é composto de significados que incitam sentimentos aos seus detentores, ainda que seu registro não tenha sido realizado por nenhuma instituição. Trazendo essa perspectiva para a análise relativa à paisagem cultural, interpreta-se que uma paisagem pode adequar-se a esse conceito muito mais pelo seu significado do que simplesmente pelos seus atributos visuais.

A Praça da Apoteose durante os desfiles das escolas de samba amplia sua função de construção arquitetônica para uma nova representação: a de paisagem que se observa especialmente ao som do samba.

Ao representar o espaço de consagração do samba, o Sambódromo propõe aos integrantes das agremiações carnavalescas a exaltação de sua cultura. Como exemplo disso, há letras de diversos sambas-enredo que fazem alusão à Praça da Apoteose, destacando-se aqui o seguinte trecho de uma delas: *"Teu chão floresce a nobreza pro samba passar/ Um templo sagrado a luz do luar/ Apoteose de todo sambista (...)"*¹².

Compreende-se então, a partir da identificação do sambista com o espaço, o papel representativo da Praça da Apoteose para o samba e seus adeptos. Essa representatividade pode ser fundamentada através da noção de "ressonância", descrita como: *"o poder de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o expectador, o representante."* (GREENBLATT, 1991, p. 42-56 apud GONÇALVES, 2007, p.215). A noção de ressonância permite que através de um elemento físico, como a paisagem cultural, sejam traduzidos inúmeros significados que podem justificar a identificação de um patrimônio por parte de sua comunidade.

Naturalmente, fora do período de carnaval, a Praça da Apoteose é também uma imponente construção arquitetônica, passível de ser reverenciada pelos seus atributos físicos, mas a sua relação com o samba e com os próprios desfiles é elementar e faz com

¹² Samba-enredo apresentado pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Beija-flor de Nilópolis em seu desfile no Carnaval de 2016, (composição de Marcelo Guimarães, Sidney de Pilares, Manolo, Jorginho Moreira, Kirraizinho e Diogo Rosa). O enredo versava sobre Cândido José de Araújo Viana (1793-1875), desembargador e político brasileiro, sendo ele o Marquês de Sapucaí, título que dá nome à rua onde está situado o Sambódromo carioca. O samba apresenta relação direta entre o espaço do Sambódromo, o nome da rua e o título do Marquês. (A letra completa pode ser encontrada no Site da Liga Independente das Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro: <<http://liesa.globo.com/2017/por/18-outroscarnavais/carnaval16/sambasenredo/beijafior.html>>).



que o espaço se reflita em paisagem cultural: que se integra à cultura, sendo transmitida e percebida a partir do patrimônio cultural que representa.

4. Considerações Finais

A percepção de uma paisagem cultural como patrimônio propõe a análise dos bens patrimoniais de maneira integral, como visto no caso da Praça da Apoteose. O arco que simboliza o Sambódromo, denota muito mais do que um espaço. É símbolo da luta de um povo em prol do reconhecimento de suas manifestações.

Quando a foto da Praça da Apoteose é publicada em folhetos turísticos, transmite-se através de uma paisagem a manifestação cultural imaterial dos Desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Seus significados são inúmeros, ainda que essa não seja uma paisagem institucionalmente registrada como paisagem cultural, pode nitidamente representar a essência desse conceito.

Independentemente do observador (autóctone ou alóctone), a paisagem traduz aspectos do patrimônio cultural de um povo, seja pelo modelo arquitetônico, seja pelos significados imateriais, tendo se desenvolvido de acordo com habilidades e necessidades culturais da população local.

Através de uma imagem, traduz-se o reconhecimento de uma história de superação: o que antes era desprezado e praticado de forma ilícita - o samba - tornou-se objeto de orgulho nacional. E este reconhecimento do samba como elemento característico da cultura brasileira ascendeu os desfiles das escolas de samba ao patamar de espetáculo internacional. O samba é aqui reverenciado através da paisagem que se vê durante todo o tempo de desfile: a Praça da Apoteose.

Referências:

- CHAUÍ, Marilena. *Natureza, cultura, patrimônio ambiental*. Revista USP. 2003. p.47-55.
- DICIONÁRIO MICHAELIS DE LÍNGUA PORTUGUESA. *Definição de Paisagem*. Editora Melhoramentos LTDA. 1998-2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=paisagem>>. Acesso em 16 de setembro de 2015.
- FERNANDES, Néelson da Nóbrega. *Escolas de Samba: sujeitos celebrados e objetos celebrantes*. Rio de Janeiro (1928-1949). Coleção Memória Carioca. V 03, Rio de Janeiro, 2001. p. 47-58.



GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios*. In: Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro, 2007. p. 211-231.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). *Patrimônio Mundial - Fundamentos para seu reconhecimento*. A convenção sobre a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural, de 1972: para saber o essencial. Brasília, DF. 2008. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Cartilha_do_patrimonio_mundial.pdf>. Acesso em fevereiro de 2016. 80 p.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)/Ministério da Cultura (MinC). *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Samba de Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo*. Rio de Janeiro, RJ. 2006. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>> Acesso em fevereiro de 2016. 139 p.

LEMOS, Renato. *Inventores do Carnaval*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2015. 208 p.

MACIEIRA, Alexandre. *Figura 3: Desfile do Grupo Especial - Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela*. Rio de Janeiro: Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro - RIOTUR, 08/02/2016. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/riotur/24816483891/in/album-72157664407571996/>>. Acesso em abril/2016.

MENESES, Ulpiano. *O campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas*. In: IPHAN. I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão, Ouro Preto/MG, 2009. Anais, vol.2, tomo 1. Brasília: IPHAN, 2012. p. 25-39.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995. 178 p.

SANTOS, Gabriel. *Figura 2: Desfile das Campeãs - Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela*. Rio de Janeiro: Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro - RIOTUR, 13/02/2016. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/riotur/24383704284/in/album-72157664066893570/>>. Acesso em abril/2016.



MUSEUS, PATRIMÔNIOS E PAISAGENS CULTURAIS: UM OLHAR PARA O MUSEU INDÍGENA JENIPAPO KANINDÉ

Anna Martha Tuttman Diegues¹
Maria Amélia Gomes de Souza Reis²

RESUMO:

O artigo apresenta os primeiros passos da pesquisa que está sendo realizada acerca do Museu Indígena Jenipapo Kanindé a ser submetida ao curso de Doutorado em Museologia e Patrimônio na UNIRIO. Buscamos reconstruir um olhar acerca do museu indígena Jenipapo Kanindé, que surgiu em 2011 a partir do "Projeto de Memórias" do IBRAM. O museu está localizado em Aquiraz no estado do Ceará, e nasceu a partir da luta indígena pela reafirmação étnica. É um museu gerido pelos próprios indígenas. A pesquisa, ainda em andamento, utilizará a metodologia de abordagem qualitativa, sendo um estudo de caso de cunho etnográfico. Destacamos os primeiros discursos de lideranças indígenas, que nos possibilitam investigar como todo o território e as paisagens culturais estão interligados ao próprio Museu. Buscamos fazer uma aproximação entre os museus indígenas e os museus comunitários e ecomuseus, utilizando como referencial teórico Hugues de Varine. Considera-se que os museus indígenas vão além dos "muros" de uma instituição estando em sintonia com todo o seu território.

PALAVRAS-CHAVE: Museu indígena. Patrimônio. Paisagens culturais. Museus comunitários.

ABSTRACT:

This article presents the first steps of the research being carried out on the Jenipapo-Kanindé Indigenous Museum (Museu Indígena Jenipapo-Kanindé) to be submitted to the Doctorate course of Museology and Heritage in UNIRIO. We constructed a perspective about the Jenipapo-Kanindé Indigenous Museum, founded in 2011 from "Memory Project" ("Projeto de Memórias") of IBRAM. The museum is located in Aquiraz in the State of Ceará and was born from the indigenous struggle to reassure their ethnicity. The museum is managed by the natives themselves. The ongoing research uses the methodology of qualitative approach for it is an ethnographic case study. The first speeches of indigenous leaders are preeminent as they allowed the investigation of how all the territory and cultural landscapes are linked to the museum itself. We sought to make a connection among the indigenous museums, community museums and ecomuseums, using Hugues de Varine as theoretical background.

¹ Anna Martha Tuttman Diegues é professora de artes do Município do RJ, Mestre em Museologia pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/ MAST. Atualmente, é Doutoranda pelo mesmo Programa onde desenvolve a pesquisa. annatuttman@hotmail.com

² Presidenta da Fundação Jorge Duprat Figueiredo, FUNDACENTRO/ MTE, pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio PPGPMUS/ UNIRIO/ MAST. Mestrado em Educação pela Universidade Federal Fluminense (1969), Doutorado em Educação pela Universidade Federal Fluminense(1992), Pós-Doutorado e estágio por intercâmbio internacional UNIRIO/UC/PT em Ciências da Educação. asouzareis@hotmail.com

It is considered that indigenous museums go beyond the “walls” of an institution, they are in balance with the whole territory.

KEY-WORDS: Indigenous museum. Heritage. Cultural landscape. Community museum.

1. Contextualizando o Museu Indígena Jenipapo Kanindé

O museu indígena Jenipapo Kanindé é bastante recente. Surgiu em 2011, montado com recursos do prêmio Pontos de Memória, um projeto do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, que “premia projetos relacionados à cultura e ações socioeducativas, tanto de entidades já existentes ou em fase de construção sendo o apoio técnico e de formação promovido pelo Projeto Historiando da Rede Cearense de Museus Comunitários”. (FREITAS, 2014 p.3)



Figura 1. Aspecto do interior do Museu Índígena Jenipapo Kanindé

Foto: Anna Diegues, janeiro 2016

A comunidade indígena Jenipapo Kanindé encontra-se nas proximidades da Lagoa da Encantada, situada no Distrito de Jacaúna, pertencente à Aquiraz, distante 55 km de Fortaleza. Segundo alguns relatos históricos indicam que eles seriam descendentes diretos dos Payaku, grupo indígena numeroso que, no século XVIII, foram aldeados próximos à região que hoje os Jenipapo-Kanindé reivindicam (Freitas 2014).

Na segunda metade do século XIX foi proclamado, principalmente através de documentação oficial da Assembleia Provincial, que “no Ceará não havia mais índios ou que estes estavam dispersos ou confundidos na massa geral da população civilizada” (PORTO ALEGRE, 2009, p. 23). A partir dessa documentação, nos séculos XIX e no decorrer do século XX, constata-se uma atribuída extinção das diversas etnias indígenas do Ceará, e em consequência as comunidades indígenas silenciaram-se.



Desde os anos 1980, comunidades que reivindicaram a nomeação de etnias indígenas se mobilizaram pelo seu reconhecimento público, fundamentando-se nos direitos adquiridos na Constituição de 1988 no que se refere ao acesso a terra, a saúde e a educação. “Frequentemente, esta mobilização vem sendo taxada de “encenação” por adversários políticos, apoiados no argumento que nega a existência de índios no Ceará” (SILVA, 2009, p 23).

Cacique Pequena, primeira mulher a se tornar Cacique no Brasil e na América Latina, indica como ocorreu a reivindicação do território indígena:

Nosso território já foi delimitado em 1999. Foi reconhecido oficialmente pelo governo FHC, em 2004 pelo Governo Lula, em 2011 pelo governo da Dilma. O território indígena Jenipapo Kanindé já foi demarcado. Toda a área de 1730 hectares de Terra é demarcada, até a praia do Riacho, que é preservada e nenhum latifundiário e especulador fizeram casa. (casa com o Batoque que é uma área de preservação do pessoal nativo de lá, uma área Chico Mendes, o estatuto Chico Mendes preservou o batoque)³.

Assim como os Pitaguary, Tabebas, e Tremembé, os Jenipapos Kanindé, na década de 1970/80, foram os pioneiros na reelaboração e reivindicação da sua identidade étnica. São também conhecidos como "Cabeludos da Encantada", fato que marca a identidade étnica do grupo. O Museu Indígena Jenipapo Kanindé, espaço gerido pelos próprios indígenas, construído por eles e para eles, surge da luta indígena pela demarcação de terras, pela reafirmação de suas memórias, que por muito tempo foram silenciadas, pelo desejo de afirmação étnica da sua identidade, e pela possibilidade de reescrever a sua própria história reconhecendo sua cultura como patrimônio.

Partindo dessa mesma linha de pensamento, se inserem os museus comunitários e ecomuseus. O próprio grupo indígena pôde participar ativamente da construção do museu, sendo este uma importante ferramenta para desvelar o lado obscuro da sua história e reconstruir as memórias ainda silenciadas. Segundo (Freire, 2003, p. 217) os “museus são potencialmente explosivos e podem contribuir para recuperar a memória perdida, e reconstruir destruídas formas de vida”.

No entanto, os índios, hoje, não aceitam mais passivamente que os museus construídos por não índios tenham o monopólio de discursos históricos que lhes dizem respeito. Querem deixar de ser apenas objeto “musealizável”, para se tornarem também agentes organizadores de sua memória (FREIRE, 2009, p 249).

³. Em entrevista concedida a Cacique Pequena em janeiro de 2016



Índios de diferentes etnias do Estado do Ceará, após uma atribuída extinção, iniciaram o processo de reconhecimento público. Esses “índios ressurgidos” basearam sua luta na Constituição de 1988 que assegura o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça como valores supremos de uma sociedade fraterna, pluralista e sem preconceitos⁴

Dessa forma, o indígena que politicamente precisou ser “extinto”, para que se apropriassem de suas terras, e massacrado, pois era visto como selvagem e não civilizado, tendo seus direitos assegurados nas leis de uma sociedade mais justa, equânime e igualitária e sem preconceitos, pôde dar início a um processo de desconstrução das “memórias oficiais” encontrando essa possibilidade nos museus.

O museu é de grande importância para o fortalecimento da identidade étnica, resguardando o patrimônio cultural material e imaterial da comunidade. No acervo do Museu Indígena Jenipapo Kanindé existem fotografias, objetos de uso doméstico, ervas medicinais, artesanatos, que permitem conhecer um pouco mais da trajetória histórica e cultural deste povo, suas memórias e histórias. (GOMES, 2009).

Há poucos estudos sobre esse tema, e, destes, somente alguns se dedicam a estudar a comunidade Indígena Jenipapo Kanindé, como Antunes (2008) e Lustosa (2014). Há duas dissertações de Mestrado em Antropologia de autoria de Gomes (2012) e Freitas (2015)⁵. Até o momento, desconhecemos pesquisas publicadas sobre o Museu Indígena Jenipapo Kanindé, em específico nos Programas de Pós-graduação na área da Museologia e Patrimônio.

2. Por uma descolonização dos museus...

Maurice Halbwachs, teórico precursor da memória coletiva, destaca “não apenas a seletividade de toda memória, mas também um processo de “negociação” para conciliar memória coletiva e memórias individuais”. Segundo o autor:

para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum.[...] HALBWACHS, 1968 p.3-1)

⁴ Constituição Federativa do Brasil de 1888, capítulo VIII

⁵ A dissertação foi defendida em 2015 no Programa de Pós-Graduação em Antropologia pela Universidade Federal da Paraíba.



Em contrapartida, Michael Pollock, sobre outra perspectiva, ao privilegiar em sua análise os excluídos, marginalizados e as minorias nos processos de constituição e formalização das memórias, ressalta a importância da história oral, e do testemunho de cada indivíduo, das “memórias subterrâneas, que como partes integrantes da cultura dominada se opõem à Memória Oficial”. Sendo assim, ao contrário de Halbwachs o autor “acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional” (HALBWACHS, 1968 p. 1-3).

Alguns museus, ainda possuem um estereótipo de espaços culturais elitizados, muitos ainda permeados por uma memória oficial consonante com uma versão da história que privilegia a elite dominante. É preciso, portanto, retroceder para compreender o processo histórico de formação do Brasil colonial e toda a violência imposta às classes dominadas, para, assim, perceber as marcas que foram deixadas pela colonização portuguesa, que ainda permanecem vivas quando falamos de exclusão social, étnica e racial, xenofobismo e preconceitos associados à diversidade cultural brasileira. (TUTTMAN, 2013)

Atualmente, as classes dominadas, por vezes “invisíveis” ao poder público, e silenciadas em determinados espaços museológicos, se aproximam cada vez mais da ideia de ecomuseus e museus comunitários. Podemos citar alguns exemplos de museus que nascem nas favelas no Rio de Janeiro, nos bairros periféricos e em regiões metropolitanas, como por exemplo, o Museu de Favela (MUF), o Museu da Maré, o Museu do Horto, Museu da Rocinha Sankofa e o Instituto Pretos Novos.

De forma geral, podemos analisar os museus brasileiros considerando duas abordagens. Por um lado, uma concepção de Museu que parte do pressuposto de que a sociedade é igualitária, hegemônica, harmoniosa, e oferece as mesmas oportunidades de construção de conhecimentos para todos. Por outro, uma concepção que percebe a discriminação social, marcada pela divisão entre grupos (TUTTMAN, 2013).

Ao considerarmos uma ou outra posição, estaremos definindo o tipo de relação com a sociedade que os museus estão desenvolvendo. Um museu que se caracteriza por expor seus acervos desvinculados dos momentos políticos, sociais e econômicos de nossa história, reforça e mantém a estrutura social vigente, que se apresenta excludente. Um



museu que pretende, a partir de seus acervos, o estímulo à formação de pensamentos críticos e possibilitadores de transformações necessárias para emancipação social.

No primeiro caso, a função do museu pode ser considerada como a de mantenedora. O seu público não é estimulado a interpretar o que é exposto. Em contrapartida, a segunda posição entende que o museu deve ser um espaço dialógico, por possibilitar a contínua relação do homem com o patrimônio cultural, e inclusivo, por ser um espaço comum a todos e a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, permitindo aos seus visitantes olhar os objetos museológicos de forma contextualizada, crítica e reflexiva (TUTTMAN, 2013).

Desejamos um museu inclusivo, que possa falar de todos - classe dominante, classe dominada, ricos, pobres, excluídos, que possam apresentar diferentes discursos, reconhecendo o seu caráter democrático e político na sua essência. Se aceitarmos essa premissa, é necessário apreender o que significaria epistemologicamente descolonizar os Museus.

Descolonizar a partir do espaço-tempo da experiência brasileira seria assim produzir os meios, as relações, os conceitos, as redes, os discursos, as tecnologias, as linguagens para agirmos contra as formas de colonialidade e pós-colonialidade do poder/saber (ALMEIDA, 2011 p.9).

As universidades, assim como os museus e as escolas, são espaços construtores do conhecimento. Torna-se preciso refletir a partir das discussões epistemológicas atuais do início do século XXI “com que sentidos circula e em que redes conceituais e institucionais somos levados a repensar e a problematizar as práticas de produção do conhecimento na atualidade” (ALMEIDA, 2011, p.3). Trazer para o campo da Museologia um debate sobre o que (SANTOS, 2011) chama de “ecologia dos saberes” de modo a questionar: De que forma os Museus estão preparados para escutar diferentes vozes, sejam elas advindas das lideranças indígenas, dos movimentos sociais, dos quilombolas?

A ciência moderna não é a única explicação possível para realidade e não há sequer razão científica para considerar melhor que as explicações alternativas da metafísica, da astrologia, da religião, da arte ou da poesia. A razão por que privilegiamos hoje uma forma de conhecimento assente na previsão e no controle dos fenômenos nada tem de científico. É um juízo de valor (SANTOS, 2010, p.83).

Para Santos, ainda, todo conhecimento científico visa constituir-se em senso comum. “Sabemos hoje que a ciência moderna nos ensina pouco sobre a nossa maneira de ser e estar no mundo” e que da mesma forma que ela produz conhecimentos, também produz desconhecimentos. Em contrapartida, “a ciência pós-moderna sabe que nenhuma



forma de conhecimento é, em si mesma, racional; só a configuração de todas elas é racional”(SANTOS, 2010, p.88). A ciência pós-moderna é capaz de deixar penetrar-se e dialogar com outras formas de conhecimento.

Há um longo caminho a ser trilhado... É preciso fazer uma Museologia norteada para o senso comum, em sintonia com a ciência pós-moderna, reconhecedora da importância da diversidade do conhecimento, procurando “reabilitar o senso comum por reconhecer nesta forma de conhecimento algumas virtualidades para enriquecer a nossa relação com o mundo” (SANTOS, 2010, p.89). E aqui salientamos a relevância de considerar diferentes saberes.

“O senso comum é prático e pragmático, reproduz-se colado às trajetórias e às experiências de vida de um dado grupo social e nessa correspondência se afirma fiável e securizante” [...] é transparente e evidente, preza pelo princípio de igualdade do acesso ao discurso, é democratizado, [...] é retórico e metafórico; não ensina, persuade” (SANTOS, 2010, p.89 - 90).

3. Museus indígenas Jenipapo Kanindé e uma relação entre Museus Comunitários Ecomuseus

Poderemos tecer uma conjuntura de experiências na Museologia no século XX, em específico do movimento da Nova Museologia e os museus comunitários. “Não há dúvidas de que o Museu⁶ está em movimento. O conjunto de transformações que o vêm afetando nos últimos anos levou os teóricos da Museologia a repensarem a sua própria origem, sua função e suas formas.” (BRULON, 2009).

Em entrevista com a Cacique Pequena fizemos o seguinte questionamento: de que forma a comunidade indígena percebe que além da instituição, o museu pode ser compreendido como espaço que interpreta a natureza, a cultura e o homem, e que o próprio espaço territorial também pode ser visto como Patrimônio?

“É parte do museu. Porque toda essa história tem que estar num cantinho, embora que seja bem pequenininho, mas toda essa história indígena do Jenipapo Kanindé, do território como um todo, tem que estar dentro do museu, por quem chegar vê. -Território Indígena Jenipapo Kanindé-, quantos hectares de terra, a história da Cacique Pequena... tudo é Museu. **Para nós é um Patrimônio e muito forte!** Porque é toda uma história, do começo dos nossos antepassados, a presença da Cacique, a presença da

⁶ Fazemos referência ao museu enquanto fenômeno.

delimitação da área de demarcação e da área da limitação, do reconhecimento, tudo isso é uma história bem longa, mas que se torna bem pequenininha quando está no museu. Toda a história de 1730 hectares de chão está na história do Museu, O Museu é tudo, vai além do espaço físico” (grifo nossos).



Foto: figura 2 - Cacique Pequena/ Fotografia Anna Diegues, janeiro 2016

A partir do próprio relato de Cacique Pequena podemos fazer uma relação entre os termos “Museus indígenas”/ “Ecomuseus” / “Museus comunitários”.

Para o teórico da Museologia (VARINE ,2014) o desenvolvimento local e ‘sustentável’ enquanto um processo dinâmico de transformação da sociedade e do meio ambiente assenta em grande parte na participação ativa, coletiva, e criativa das comunidades locais (VARINE, 2014), portanto a ação comunitária é o ponto de partida para construção e valorização do patrimônio cultural de uma comunidade, como acontece referente aos Museus indígenas.

Rivière definiu ecomuseus como espelhos, nos quais as populações locais se veem para descobrir sua própria imagem, a partir da qual buscam uma explicação para o território ao qual estão ligadas, e assim também “é um espelho que a população local mostra para os visitantes”. O conceito do espelho, explica Maure, é essencial. O museu permite que as populações ganhem em conhecimento sobre si mesmas, sobre sua própria história, e se tornem conscientes do seu valor. Neste espelho, a comunidade se vê, se reconhece se acha “bela” e aprende a se amar. (BRULON; SCHEINER, 2009, citados por RIVIÈRE,1985; MAURE, 2006).

Nas definições de Rivière, nos conceitos de Maure, e nas palavras de Cacique Pequena, é possível compreender a relação entre os Museus indígenas com os museus comunitários e ecomuseus. Por muitas vezes silenciados, e por muitos tempos “invisíveis” no Estado do Ceará, os indígenas Jenipapo Kanindé, ou de outras etnias, precisaram (re)descobrir sua própria imagem, e reconhecerem o valor da sua própria história para se tornarem conscientes de si mesmos para se tornarem mais conscientes de suas próprias identidades.

Podemos compreender o Museu Indígena Jenipapo Kanindé, a partir da página do Museu criada na rede social Facebook, como um processo em permanente construção:

O Museu Indígena Jenipapo Kanindé é um processo em construção no interior de nossa comunidade, onde a nossa identidade étnica indígena é ressignificada através da memória dos/nos objetos. Nossas ações e projetos estão relacionados com processos educacionais, de mobilização política e de organização sócio-comunitária, não se constituindo como um museu “sobre” os Jenipapo Kanindé, mas dos próprios Jenipapo Kanindé. A terra herdada de nossos antepassados, a Lagoa da Encantada, junto com sua mata circundante, são as fontes de nossa sobrevivência física e cultural, espaços sagrados onde moram nossos mitos e encantos ancestrais. Assim, não restringimos nosso museu às nossas salas de exposição, é parte dele tudo o que existe sobre o nosso território e no seio da nossa comunidade, são nossos saberes e fazeres, nossas lendas e encantamentos, nossas celebrações e rituais, nosso jeito de ser e viver.

No livro *Museus e memórias indígenas no Ceará* de autoria de Alexandre Oliveira Gomes e João Paulo Vieira Neto, os museus indígenas podem ser entendidos “como lugares propícios à difusão e reflexão acerca das trajetórias e memórias de luta e resistência dos grupos indígenas” (GOMES; VIEIRA NETO, 2009, p.26) De acordo com (CASTRO E VIDAL, 2001, p. 270) “nos museus palpitam comunidades e suas múltiplas linguagens, abrindo-se a antropologia e ao etnoconhecimento”. O livro demonstra que durante vários diagnósticos participativos, tiveram a compreensão de que os museus Indígenas têm uma grande aproximação com ecomuseus, museus ecológicos e museus de paisagens. “São espaços que interpretam a natureza como parte da cultura. Nessa perspectiva a comunidade é vista como patrimônio que também deve ser preservado, assim como seus saberes e modos de fazer” (GOMES, 2009, p.27).



Figura 3 e Figura 4: Fotografia Anna Diegues/ Lagoa Encantada vista de cima do morro do urubu / Lagoa Encantada

Gomes ainda deixa um questionamento importante: “Mas será que existem, afinal, museus indígenas?” Existe uma definição concreta para o termo?

O que essas populações fazem, muitas vezes, passa ao largo de um referencial conceitual da Museologia ou da Antropologia e a própria noção de “índio” é problemática. As diversas apropriações da ideia de “museu”,



como instituição ou processo, são reinventadas em cada realidade. (GOMES 2012, p. 3).

Poderemos fazer uma analogia com as palavras de Hernández (2006) quando sinaliza que a Museologia é uma ciência do devir, que se faz em caráter dinâmico e em sintonia com as necessidades da própria sociedade. É um campo em construção, sendo assim, portanto, um campo aberto ao diálogo por ser interdisciplinar. Todas as tensões, convergências e divergências fazem parte desse processo.

Dentro dessa perspectiva, torna-se importante destacar que não existem projetos na área da Museologia que tenham como objeto de estudo o referente Museu. Outras áreas, como, por exemplo, a História e Antropologia e a Memória Social iniciaram esse processo. Cada vez mais é importante o diálogo com diferentes campos do saber. Considerando a Museologia como um campo interdisciplinar na sua essência, esse seria um debate interessante, que não poderia somente reunir pesquisadores e teóricos, mas também lideranças indígenas que são de fato os precursores desse processo, que ainda está em construção.

4. Para falar sobre o senso comum...

Muitas das palavras desse artigo foram transcritas da entrevista com Cacique Pequena, mulher guerreira, de fibra e de muita garra. E de muito conhecimento... Será a minha grande inspiração para esse trabalho, com ela tive a possibilidade de aprender que na vida não há nada que não se possa conseguir! Dedico esse texto em sua homenagem, pelo seu aniversário, coincidentemente, ou não, quando concluí essas primeiras escritas.

Referências:

ALMEIDA, Júlia (2011), "Geopolíticas e descolonização do conhecimento". In: *Anais Seminário Nacional da Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFES*. Vitória.

ANTUNES, Ticiania de Oliveira. *Construção étnica e políticas públicas: mobilização, política e cultura dos índios jenipapo-kanindé do ceará*, Fortaleza, 2008

BRULON, Bruno; Scheiner, Tereza, A ascensão dos museus comunitários e os patrimônios 'comuns': um ensaio sobre a casa. Bruno C. Brulon Soares; Tereza C. M. Scheiner. João Pessoa (PB), X *ENANCIB* (GT9), 2009

CASTRO, Esther de; VIDAL, Lux Boelitz, O museu dos povos indígenas do Oiapoque: Um lugar de produção conservação e divulgação da cultura . In: SILVA, Aracy Lopes; FERREIRA Mariana Kwall Leal (orgs) *Práticas pedagógicas na escola indígena*. São Paulo, (Série Antropologia e Educação).

FREIRE, José Ribamar Bessa. A descoberta do Museu pelos índios. In: *Memória e Patrimônio: Ensaio Contemporâneos*/ Regina Abreu, Mario Chagas (orgs)- 2. Ed. Rio de Janeiro, Lamparina, 2009 p.249

FREITAS, Thaynara Martins. Reflexões iniciais acerca do Museu Indígena Jenipapo Kanindé (CE), 29º Reunião Brasileira de Antropologia, 2014.

GOMES, Alexandre Oliveira ; VIEIRA NETO, João Paulo. Estação de Parangaba: memória, conflito e mobilização social. In: *Boletim Raízes*. Fortaleza: IMOPEC, vol. 58, 2007, p. 4-7.p 376.

_____. *Museus e memória indígena no Ceará: uma proposta em construção*. Fortaleza: SECULT, 2009.

_____, Alexandre Oliveira. *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade entre os Kanindé do Ceará* / Alexandre Oliveira Gomes. - Recife: 2012.

_____, Alexandre Oliveira. Por uma antropologia dos museus indígenas: práticas de colecionamento, categorias nativas e regimes de memória, 29º Reunião Brasileira de Antropologia, 2014.

HALBWACHS, M., *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1968.

HERNANDEZ, Francisca H. *Planteamientos teóricos de La museologia*. Gijon. Ediciones Trea , 2006.

LUSTOSA, Isis Maria Cunha. *Os povos indígenas, o turismo e o território [manuscrito]: um olhar sobre os Tremembé e os Jenipapo-Kanindé do Ceará* / Isis Maria Cunha Lustosa. - 2012.

MAURE, Marc. Mirror, window or showcase? The Museum and the past. In: ICOM ISS 35: ICOFOM STUDY SERIES. *Museology- a field of Knowledge. Museology and History*, 2006, p. 361

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC; FGV, volume 2, n. 3, p. 3-1 p.

VARINE, Hugues de. Patrimônio e Educação popular In: *O direito de aprender* <http://direitodeaprender.com.pt>, (acesso em 2014).

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia; MARIZ, Marlene Silva; DANTAS, Beatriz Góis. Documentos para a história indígena no Nordeste. Ceará, Rio Grande do Norte e Sergipe. São Paulo: NHII-USP, FAPESP, 1994. In: *Museus e Memória Indígena no Ceará: uma proposta em construção*./Alexandre Oliveira Gomes e João Paulo Vieira Neto.- Fortaleza:SECULT, 2009. p 23.

RIVIÈRE, Georges Henri, *Definición evolutiva del ecomuseu. Museum. Imágenes Del ecomuseu*, Paris, UNESCO, v XXXVII, n. 148, p. 182-183, 1985, passim

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*/ Boaventura de Sousa Santos.- 7º Ed –São Paulo : Cortez, 2010

_____, Boaventura de Souza. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política* / Boaventura de Souza Santos – 3. ed. – São Paulo: Cortez, 2010, - (Coleção para um novo senso comum ; v.4)

SILVA, Isabelle Braz Peixoto da. Vilas de índios no Ceará Grande: dinâmicas locais sob o Diretório Pombalino. Campinas,SP: Pontes Editores, 2005. In: *Museus e Memória Indígena no Ceará: uma proposta em construção*./Alexandre Oliveira Gomes e João Paulo Vieira Neto.- Fortaleza:SECULT, 2009. p 23.

TUTTMAN, Anna Martha. *Educação e inclusão no museu: desvelando um olhar sobre as obras de Debret e a diversidade cultural brasileira*. 2013. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2014. 150 p. Orientador: Prof. Dr. Maria Amélia Gomes de Souza Reis.

Páginas acessadas:

<http://www.facebook.com/pages/Museu-Ind%C3%ADgenaJenipapo-Kanind%C3%A9/451868561507747>)

AS DIFERENTES E VARIADAS INTERPRETAÇÕES DA CULTURA MATERIAL

Karla Maria Fredel¹

O presente trabalho faz parte das pesquisas e investigações pertinentes à minha tese de doutorado. O enfoque aqui abordado é o PODER, tópico que foi parte importante da tese, mas não sua problemática principal que abrangia o GÊNERO (sexo = feminino/masculino e status = relação senhor/escravo), portanto o enfoque não foi desenvolvido por mim. Dentro do contexto, o trabalho voltar-se-á para a Arqueologia da Arquitetura, tema importante dentro da Arqueologia Histórica. Nós, arqueólogos focamos nosso olhar geralmente somente para os artefatos existentes dentro de um determinado espaço, deixando de lado seu entorno, ou seja, as edificações nas quais estes, os artefatos foram encontrados e serviram para uma determinada sociedade como material utilitário em uma determinada época, em um determinado contexto. Minha pesquisa contextualiza o século XIX, foi realizada em duas Unidades Domésticas situadas uma em Pelotas, no Rio Grande do Sul – Brasil e a outra, em Habana Vieja, em Habana – Cuba.

De acordo com Zarankin (2002), com a formação da nova sociedade do século XIX, surgem os “grupos de poder” que tem sua auto-afirmação do controle na construção material do espaço humano, portanto, os prédios passam a ter significados sociais, adquirindo o papel de partícipe ativo na formação das comunidades como forma de comunicação não-verbal, mas autoritária, hierárquica e não distributiva. Funari (2003), afirma que as plantas das edificações podem nos dizer de variadas formas, como as pessoas viviam, fundamentadas no princípio da facilidade ou dificuldade de acesso ao interior dos aposentos, as portas, janelas, paredes e os corredores têm a função de “permitir” ou “negar” a entrada aos diferentes espaços/locais em diferentes épocas. Symanski (1988) e Funari (2005), colocam que é neste espaço que são incorporadas as idéias de público e privado, ou seja, dos espaços delimitados às atividades específicas, como cozinha (preparo de alimentos), dormitório (dormir), sala de jantar (reunião familiar/refeições), pátio (jogos), senzala (moradia dos serviçais-escravos).

Tal espacialidade proporciona a assimilação do “jogo de controle”, a noção exata dos lugares permitidos, de acesso, até mesmo na comunicação verbal, MEU-TEU. No

¹ LÂMINA – ICH – UFPEL.

século XIX, período focado na pesquisa, ao mesmo tempo que, em Pelotas, prosperava a produção do charque, iniciava-se o processo de urbanização. Neste contexto ocorre a mudança dos charqueadores e suas famílias (mais abastadas), das áreas rurais para as áreas urbanizadas. Tais negócios deram impulso aos negócios de importação e exportação, agora, os “senhores de elite pelotense”, importavam artigos, mercadorias europeias, pois a nova sociedade que se formava, buscava o luxo e o refino dos países do Velho Mundo, principalmente da França e Inglaterra. Nesse sentido, Habana Vieja em Cuba, também prosperava, pois suas vivendas, boa parte edificada no século XVII, funcionavam como *tiendas* comerciais, onde era realizada a comercialização de açúcar, originário das grandes fazendas/engenhos de cana-de-açúcar. De acordo com Blanton (1994), a SOCIEDADE EDIFICADA foi utilizada como ferramenta de controle do poder e do poder ideológico.

Justifica seu argumento ao colocar que a domesticação dos espaços e sua relação com a história da humanidade, mostra que os grupos se organizam e transformam seus entornos, de acordo com suas cosmovisões particulares. Zarankin e Salerno (2007), afirmam que dentro desta visão, é exigida a exploração das particularidades de cada contexto social dentro do processo da exploração capitalista. Dentro deste enredo, o trabalho desenvolveu-se sobre o referencial teórico pós-processual, que de acordo com Funari (2007), insere o indivíduo dentro dos contextos históricos, passando a ser este um personagem ativo dentro dos diferentes sistemas sociais. Orser Jr. (2005) afirma que tais preceitos baseiam-se na tentativa de entender os significados através das experiências das pessoas, os indivíduos criam seus mundos dentro dos limites culturais existentes na sua época. Assim, os elementos essenciais da arqueologia pós-processual, incorporam conceitos de ação (indivíduo e sociedade), sentido (estrutura), contexto histórico (tempo/espço), símbolos (linguagem e regras). Também, aponta razões que permitem que questões sociais sejam plausíveis de serem abordadas, a partir das estruturas arquitetônicas, ao colocar que as paredes de uma edificação podem ser “lidas” da mesma forma que os níveis arqueológicos dos solos (estratigrafia vertical). Tal estudo possibilita a visualização de possíveis mudanças ocorridas na edificação, como desenhos nas paredes, antes ocultas, “camuflagens” através de papel de parede ou de camada de pinturas, janelas ou portas que foram fechadas ou agregadas após sua construção original, bem como outros tipos de acessórios de acordo com a devida necessidade.

Na visão de Deagan (2008), a Arqueologia Histórica tem demonstrado as formas em que as variáveis sócio-culturais aparecem nos registros arqueológicos, dentre eles, o reflexo das diferenças de status e a variabilidade comportamental de grupos específicos.

Ainda, de acordo com Binford (1979), nos sítios arqueológicos urbanos que geralmente estão localizados em áreas transacionais de nível doméstico existe a ligação comportamental que fornece subsídios para o aumento do volume de vozes antes não consideradas dignas de serem ouvidas. Parafrasesado Thiesen (2005), neste momento, as cidades passam a ser os sítios arqueológicos, no caso desta pesquisa, Pelotas e Habana Vieja passam a assumir este papel, passando a ser este, o momento do esclarecimento sobre as representações coletivas. Conforme Zarankin e Senatore (2002), a sociedade moderna define-se como uma nova ordem, com a inclusão de novas práticas, como o cenário da transformação social. A compreensão destas novas práticas só se torna possível atendendo às particularidades em que estas se manifestam, levando em conta a pluralidade de grupos dentro do cenário social, juntamente com a construção de modelos explicativos, levando em conta os contextos de significação da cultura material, no caso, a edificação e os processos particulares de construção de identidades sociais e relações de poder. Foucault (1977), traduz este poder como o “Poder Disciplinar”, que funciona através do controle, da regulação e vigilância, usando como exemplo o PANÓTIPO².

Dentro da visão que aborda sobre as mudanças ocorridas na sociedade oitocentista, a construção de novas identidades, tanto no que se refere as hierarquias e relações de poder dentro da SOCIEDADE EDIFICADA, aparecem como exemplos as duas casas que integram a pesquisa, a residência Francisco Antunes Maciel em Pelotas e a casa Prat Puig em Habana Vieja. Ambas possuem detalhes arquitetônicos e decorativos tanto nos espaços internos como externos. Na residência Francisco Antunes Maciel, na parte externa, encontram-se estátuas (Ásia e Europa), ornamentos com estuques de fachada, o brasão com as letras iniciais do nome do proprietário da casa, compondo elementos que definem a obra arquitetônica como um espelho, onde se refletem a riqueza, os ideais e o gosto de seus proprietários. No interior, as paredes são decoradas por estuques e escaiolas, formando belos desenhos, na passagem de um cômodo para outro, no alto das entradas, repete-se o mesmo brasão, os tetos são decorados com motivos característicos daquele espaço, ou seja, na sala de jantar, TALHERES, na sala de música, UMA MOÇA COM A ARPA NA MÃO, na biblioteca, UM LIVRO ABERTO e assim por diante e um elemento agregado no período pós-ocupação inicial, o banheiro, localizado no primeiro piso. Em Habana Vieja, a casa Prat Puig, também possui estruturas decorativas, as paredes são

² Construção em anel que tem no centro uma torre com largas janelas que se abrem sobre a face interna da edificação, composta por celas também com janelas que quando abertas, direcionam-se diretamente para as celas da torre.. Este mecanismo tem como função induzir o indivíduo a um estado consciente e permanente da visibilidade e sentimento automático do poder.



adornadas com pinturas murais com diferentes motivos, elementos construtivos, como o “balcão esquinero” ou “guarda-saias”, agregados no período pós-restauro e nas varandas, as originais “arcadas florentinas”. Em ambas edificações foram localizadas, mas diferentemente das propriedades rurais, estas situavam-se dentro do espaço doméstico, na residência Maciel, no porão e na casa Prat Puig, no segundo piso.

Considerações Finais

Dentro destes contextos, a avalanche de novas ideologias, novos conhecimentos, mudanças radicais, tanto na economia como na vida social na sociedade do século XIX nas localidades estudadas, mudaram significativamente seu comportamento, com o estabelecimento de novos mecanismos e valores que afetaram as faces internas e externas das comunidades cotidianas. Hoje, tais localidades, que tiveram seu grau de importância no século XIX, são consideradas SÍTIOS URBANOS cada um com sua devida importância. Em Pelotas a residência Francisco Antunes Maciel ou casa 8 (assim denominada pelo projeto MONUMENTA), abrigará após seu restauro, o Museu do Doce e em Habana Vieja, a casa Prat Puig, já restaurada, é um Memorial aberto ao público.

Referências:

- ARANKIN, A. *Paredes que Domesticam: Arqueologia da Arquitetura Escolar Capitalista, o caso de Buenos Aires*. Campinas – IFCH – UNICAMP, 2002.
- _____; SENATORE, M.X. *Arqueologia da Sociedade Moderna na América do Sul: Cultura material, discurso e práticas*. Buenos Aires, 2002.
- _____; SALERNO, M. EL SUR por el SUR: uma revisão sobre la história em América Meridional. In: *Vestígios – Laboratório de Arqueologia*. Belo Horizonte – FAFICH – UFMG, 2007.
- BINFORD, L. *Organization and Formation Processes: Looking and Curated Technologies*. Journal of Anthropological Research, V.35, n3. University of New México, 1979.
- BLANTON, R. *Houses and Households: A Comparative Study*. New York: Plenum Press, 1994.
- DEAGAN, K. *Lineas de Investigación Histórica*. In: *Vestígios – Laboratório de Arqueologia*, Belo Horizonte – FAFICH – UFMG, 2008.
- FUNARI, Pedro. *Arqueologia*. Contexto – São Paulo – 2003.
- _____; Carvalho, Aline. *Palmares, ontem e hoje*. Rio de Janeiro – Zahar, 2005.
- _____. *Arqueologia e Patrimônio*. Habitus Editora – Erechim, 2007.
- ORSER Jr, C. *Introducción a la Arqueología Histórica*. INALP – Buenos Aires, 2000.
- _____. O Desafio da Raça para a Arqueologia Histórica Americana. In: *Identities, Discurso e Poder: estudos da arqueologia contemporânea*. São Paulo, Annablume, FAPESP -2005.



SYMANSKI, L.C. *Espaço Privado e vida material em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre-PUCRS, 1988.

THIESEN, B. *Fábrica, Identidades e Paisagem: arqueologia da BOOP IRMãos*. Tese de Doutorado – Porto Alegre, PUCRS – 2005.



TOMBAMENTO E AÇÃO CIVIL PÚBLICA PREVENTIVA: meios para efetivação das garantias constitucionais ao patrimônio cultural

Caroline de Paula Fernandes de Lima¹

Fernanda Camargo Penteado²

RESUMO:

O patrimônio cultural possui grande importância nas sociedades, pois representa suas culturas. Dentre as várias maneiras de se proteger um patrimônio cultural, o tombamento destaca-se. Contudo, ele pode ser cancelado caso o Poder Público não contribua com a recuperação do bem tombado. Dessa maneira, questiona-se: caso o proprietário promova um pedido para cancelamento do tombamento, e este seja deferido, o bem, ora tombado, deixará de ser considerado patrimônio cultural e, conseqüentemente, perderá o direito às suas garantias constitucionais? A ação civil pública preventiva pode ser proposta para evitar o “cancelamento” do bem tombado? O objetivo do presente trabalho é demonstrar para a sociedade que, ainda que o tombamento do bem seja cancelado, o mesmo não perde sua característica de patrimônio cultural, portador de identidade social, e, assim, faz jus às garantias constitucionais previstas, inclusive à propositura de ação civil pública preventiva para a sua defesa e preservação.

PALAVRAS-CHAVES: Patrimônio Cultural. Tombamento. Ação civil pública.

ABSTRATC:

Cultural heritage has great importance in societies because it represents their cultures then, list it as cultural heritage is one of the possibilities that stands out. In spite of that, such legal cultural heritage protection may be canceled if the public power does not contribute to its recovery. Considering that assertion, a question is brought out: will the cultural heritage property lose its legal constitutional guarantees if its owner requests and gets granted the cancellation of such protection? May any preventive public civil action be taken to refuse the "cancellation" of the property listed as cultural heritage? Based on those questions, the objective of this study is to demonstrate to the society that, even if the protection of a property, listed as cultural heritage, gets revoked, the patrimony does not lose its characteristic of cultural heritage, it keeps its social identity then, the established constitutional guarantees applies for such case, including taking preventive public civil action for its protection and preservation.

KEY-WORDS: Cultural heritage. Property listed as cultural heritage. Public civil Action.

¹ carolferlima@gmail.com. Mestranda do programa de Pós Graduação em Gestão Pública e Sociedade da Universidade Federal de Alfenas – UNIFAL – MG.

² fernandapenteado@fumesc.com. Professora da Faculdade de Direito do IMES/ FUMESC – Machado – MG.



1. Introdução

O patrimônio cultural, na legislação brasileira, está assegurado na Carta Magna, em seu artigo 216, e no Decreto-Lei n. 25/37. Ele se constitui dos bens de natureza material e imaterial, que guardam, em sua história e características, a identidade de determinada sociedade, em determinada época. O patrimônio cultural não revela apenas a história da sociedade, mas vai além; ele tem a capacidade de fazer o indivíduo se encontrar e se reconhecer por meio dele, firmando suas raízes na vida em conjunto.

Uma das maneiras de se preservar um bem cultural é através do tombamento, que se encontra regulamentado pelo Decreto-Lei n. 25, de 1937. Outra maneira de se buscar a preservação do bem é através da ação civil pública, criada pela Lei 7.347, de 1985, que é instrumento de ordem processual utilizado para a defesa de interesses difusos e coletivos, dentre eles o patrimônio cultural e as garantias constitucionais a ele concedidas.

Nesse contexto, caso o proprietário do bem tombado não possua condições de conservá-lo, e o Poder Público não contribua com a sua recuperação, o proprietário pode requerer o cancelamento do tombamento. Caso o pedido seja deferido, o bem, ora tombado, deixará de ser considerado patrimônio cultural e, conseqüentemente, perderá o direito às suas garantias constitucionais? A ação civil pública preventiva pode ser proposta para evitar o “cancelamento” do bem tombado?

O objetivo geral do presente trabalho é demonstrar que, com o cancelamento do tombamento de um bem, o mesmo não perde sua característica de patrimônio cultural e faz jus às garantias previstas na Carta Magna brasileira. Além disso, objetiva-se analisar a possibilidade de se utilizar da ação civil pública como um meio para a efetivação das garantias constitucionais ao patrimônio cultural. Busca-se, ainda, levar ao conhecimento da sociedade noções gerais a respeito do patrimônio cultural; alguns institutos capazes de garantir sua preservação e, ainda, as garantias constitucionais que envolvem o tema.

A pesquisa foi estruturada na forma de artigo científico, com abordagem qualitativa, classificando-se como bibliográfica, teórica, e apresentando um levantamento documental por intermédio de análise de artigos científicos, leis e jurisprudências. O método de abordagem foi o hipotético-dedutivo, pois teve início através da percepção de um problema social, acerca do qual se formulou uma hipótese, através da inferência de aplicações particulares de medidas, objetivando uma melhoria do quadro atual.



2. Patrimônio Cultural

A palavra patrimônio corresponde, segundo o Dicionário Aurélio, à herança paterna, aos bens da família. Tal palavra originou-se do latim *patrimonium*, que, para os antigos romanos, referia-se a tudo o que pertencia ao *pater* ou *pater famílias* (pai de família). A família correspondia a tudo o que estava sob domínio do pai de família, incluindo mulher, filhos, escravos, e os bens, sendo que todos eram considerados como patrimônio do senhor (FUNARI; PELEGRINI, 2009).

O patrimônio cultural, como bem coletivo, para o senso comum, corresponde às belas artes, aos prédios que ornamentam as cidades, como resquícios de tempos gloriosos, de grandes feitos e de homens notáveis.

No entanto, patrimônio cultural é tudo aquilo que tem o poder de fazer um elo entre o passado e o presente de determinado povo, em determinada época, remetendo-nos aos bens, materiais e imateriais, que iremos transmitir às futuras gerações e que são símbolos da cultura da sociedade que o preserva, independente de se tratarem de fatos gloriosos ou não.

Antigamente, o patrimônio cultural possuía apenas um caráter aristocrático. Foi apenas com a difusão do cristianismo nos períodos da antiguidade tardia e idade média que foi acrescentado ao patrimônio um caráter religioso, simbólico e coletivo. A partir daí foi possibilitada uma maior aproximação do povo com o patrimônio o que possibilitou a incorporação de bens que representassem também a sociedade (FUNARI; PELEGRINI, 2009; GONÇALVES, 2005).

Até o Século XVIII, os Estados na Europa eram religiosos e monárquicos e o povo se identificava com a casa real, inexistindo cidadãos, mas apenas súditos. O surgimento dos Estados Nacionais promoveu o rompimento do patrimônio com tais valores. Contudo, era necessário criar os cidadãos e propiciar meios para que compartilhassem valores e costumes e, dessa maneira, foi necessário recriar um laço entre Estado e povo para que este se sentisse como parte integrante da nação. Para criar tal laço, era necessário que os bens culturais adquirissem identidade nacional e a partir de então as pessoas se reconhecessem nele como parte de um todo (FABRIANI; FRANCO; PENTEADO, 2013).

Dessa forma, surgiram as primeiras ações políticas para a conservação dos bens. Pela primeira vez, surge a função social de preservação do patrimônio. Entretanto, a noção de patrimônio como algo comum à determinada sociedade e definidor de sua identidade



surgiu apenas no final do século XVIII, com a visão moderna de história e cidade (MURGUIA, 2007; SANTOS, 2001; ZANIRATO; RIBEIRO, 2006).

Entre os anos de 1914 a 1945, o patrimônio cultural teve sua maior valorização, pois, finda a Segunda Guerra Mundial, foram criadas importantes instituições mundiais para a proteção dos direitos e garantias fundamentais, tais como a Organização das Nações Unidas (ONU) e a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO).

No fim da década de 1950, como resultado de vários movimentos em defesa do meio ambiente, a legislação de proteção ao patrimônio ampliou-se abrangendo o próprio meio ambiente e também os grupos sociais e locais, antes excluídos por conta da nacionalidade (FUNARI; PELEGRINI, 2009).

No Brasil, a primeira manifestação a respeito da preservação do patrimônio ocorreu em meados do século XVIII, quando D. André de Melo e Castro, vice-rei do Brasil, enviou uma carta a D. Luís Pereira Freire de Andrade, governador da capitania de Pernambuco, discorrendo sobre seu desejo de impedir a transferência de instalações militares no Palácio das Duas Torres, obra do Conde Mauricio Nassau em Pernambuco, era um local onde os governadores faziam a sua assistência, visando à preservação do local. Porém só a partir da década de 1920 cresceu a preocupação com o patrimônio cultural (FUNARI; PELEGRINI, 2009; TOMAZ, 2010)

A primeira Constituição Brasileira (CF) a dispor sobre patrimônio cultural foi a de 1934. Em seu Art. 10, Inciso III, ela previa que competia concorrentemente à União e aos estados proteger as belezas naturais e os monumentos de valor histórico ou artístico, podendo, inclusive, impedir a evasão de obras de arte (art. 10, CF/1934). Ainda em 1934, com a criação da Inspeção de Monumentos Nacionais, ocorreram as primeiras tentativas reais de intervenção do poder público, visando preservar os bens de importância para a história e as artes nacionais (TOMAZ, 2010).

A Constituição Brasileira de 1937 sancionou o impedimento à evasão de obras de arte do território nacional e o abrandamento do direito de propriedade nas cidades históricas brasileiras, se revestidas de função social; medidas já previstas na CF/1934. Tal medida tornou-se decisiva para a proteção do patrimônio nacional, pois submeteu o instituto da propriedade privada ao interesse coletivo (FUNARI; PELEGRINI, 2009). Também no ano de 1937, foi criada a Lei n. 378, de 13 de janeiro, que, no Art. 46, criou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), e previu que sua finalidade seria promover, em todo



o Brasil, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional (TOMAZ, 2010).

O supracitado contexto viabilizou os processos de tombamento no Brasil que foram instituídos pelo Decreto-lei n. 25/1937. Tal decreto organizou a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional e criou o instituto do tombamento. Além disso, regulamentou o SPHAN e definiu como patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, seja por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, seja por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (FABRIANI; FRANCO; PENTEADO, 2013; FUNARI; PELEGRINI, 2009; SANTOS, 2011; TOMAZ, 2010).

Somente após a década de 50, as atividades técnicas em defesa do patrimônio foram descentralizadas do SPHAN, competindo também aos estados e municípios, juntamente com a União, a promoção de ações preservacionistas, atuando por meio de órgãos próprios (FABRIANI; FRANCO; PENTEADO, 2013).

Em 1970, ocorreu o primeiro encontro entre Governadores de Estado, chefes do executivo e representantes de instituições culturais. Nesse encontro, reconheceu-se a necessidade da ação supletiva dos estados e municípios à atuação federal, e restou assinado o Compromisso de Brasília, recomendando a criação de órgãos estaduais e municipais para proteção do patrimônio (IPHAN, 2014).

As primeiras ações em defesa do patrimônio selecionavam edifícios do período colonial e palácios governamentais, os quais promoveriam a imagem de solidez da nação. Com o advento da Carta Magna de 1967, foram eleitas novas categorias de bens a serem preservados, elegendo como patrimônio as jazidas e os sítios arqueológicos. Além disso, tal constituição afiançou o direito à proposição de ação popular, visando anular atos lesivos ao patrimônio público. Na década de 80, a proteção de monumentos isolados deu lugar à preservação de espaços de convívio como, por exemplo, restauração de mercados públicos e pela recuperação do modo de viver de diferentes comunidades (FUNARI; PELEGRINI, 2009).

Em 1988, foi promulgada a Constituição da República Federativa do Brasil que, em seu Capítulo III, Seção II, trata sobre a cultura. Além disso, reconheceu-se a competência dos estados e municípios para legislar e proteger o patrimônio cultural (Arts. 23, 24 e 30, CF/1988). Com a promulgação do referido texto legal, o conceito de patrimônio voltado apenas à preservação de bens materiais foi ampliado, instituindo-se medidas de



preservação referentes a outras áreas da cultura brasileira. A constituição reafirmou alguns pressupostos preservacionistas já sugeridos por Mário de Andrade e Aloísio Magalhães, os quais reafirmavam que a ação em defesa do patrimônio devia ser proposta de forma independente da ação do tombamento, baseando-se na referencialidade dos bens, o que prevê o Art. 215 da supracitada Carta (TOMAZ, 2010).

Percebe-se que o patrimônio, antes definido como histórico e artístico, que visava apenas à materialidade dos bens, foi ampliado, e a nova denominação, trazida pela Constituição Federal de 1988, em seu artigo 216, foi a de patrimônio cultural que não excluiu nenhum bem, podendo ser composto por bens materiais ou imateriais, singulares ou coletivos, móveis ou imóveis. (FABRIANI; FRANCO; PENTEADO, 2013).

Porém, para que um bem seja considerado patrimônio e, conseqüentemente, passível de proteção, é necessária a existência de um vínculo com a identidade, ação e memória dos diferentes grupos que formaram a sociedade brasileira, sendo o rol do Art. 216 da Constituição de 1988 meramente exemplificativo (FIORILLO, 2013).

Além disso, no parágrafo primeiro do supracitado artigo, a Constituição estabelece como dever do poder público, com a colaboração da comunidade, a preservação do patrimônio cultural, ratificando a natureza jurídica de bem difuso, assim, pertencente a todos, inclusive às futuras gerações (FIORILLO, 2010).

Percebe-se que, com o advento da Constituição Federal de 1988, o patrimônio cultural assume uma característica democrática no que diz respeito ao seu conteúdo, pois reconhece o caráter sincrético e multifacetado da cultura nacional, quebrando a ideia de uma homogeneidade cultural nacional, uma vez que é impossível universalizar a cultura de um país que possui um território tão extenso e de expressiva diversidade étnica (FABRIANI; FRANCO; PENTEADO, 2013).

3. Tombamento

Existem várias formas de proteção administrativa ao patrimônio cultural previstas no Artigo 216, § 1º da CF. São elas: inventário, registro, vigilância, desapropriação, tombamento, e demais formas de acautelamento e preservação. Dentre estas, o tombamento é o mais importante instrumento para proteção dos bens culturais materiais, mais especificamente os imóveis, posto que os sacralizam esteticamente limitando as

mudanças ou alterações, que muitas vezes são necessárias para a própria preservação do bem tombado.

O tombamento é um instrumento jurídico de tutela do patrimônio histórico, artístico, cultural, arqueológico, paisagístico e natural, regulamentado pelo Decreto-Lei Federal nº 25, de 30 de novembro de 1937. É um ato administrativo e uma modalidade de intervenção estatal realizada pelo Poder Público em todos os níveis. Trata-se de uma restrição administrativa feita pelo Estado que impede a destruição e/ou descaracterização dos bens protegidos, e estabelece que os reparos necessários ao bem devem ser fieis a sua caracterização original. Dessa maneira, ocorre uma restrição parcial do direito de propriedade, haja vista que não impede o particular de exercer os direitos inerentes ao domínio. (TOMASEVICIUS FILHO, 2004; SIRVINSKAS, 2015).

O fundamento da restrição parcial gerada pelo tombamento é o cumprimento da função social da propriedade que, no caso em tela, resulta na preservação do patrimônio cultural para as presentes e futuras gerações (TOMASEVICIUS FILHO, 2004).

Os bens tombados possuem, nos termos do Art. 1º, do Decreto-Lei 25/37, natureza de bem público; entenda-se, natureza difusa e, portanto, passível de defesa pelo ingresso de ação civil pública.

O Art. 219, § 1º da CF/88 prevê que o tombamento será promovido pelo Poder Público, com a colaboração da comunidade, ou seja, esta tem o dever de atuar no reconhecimento e preservação desses bens. Assim, qualquer pessoa pode se dirigir ao órgão competente, em qualquer esfera, e requerer o tombamento de determinado bem de valor histórico, artístico ou cultural, ou, ainda, comunicar a degradação de um bem tombado. O cidadão pode, inclusive, peticionar perante o Judiciário, buscando a anulação de ato lesivo ao patrimônio praticado pela União, Estados ou Municípios (SIRVINSKAS, 2015).

O bem a ser tombado deve ser portador de valor relevante para a sociedade, representativo de sua identidade e cultura. Os bens públicos serão tombados de ofício, por ordem do Diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico; contudo, deverá ser notificada a entidade a quem pertencer ou sob cuja guarda estiver o bem tombado, segundo preceitua o artigo 5º do Decreto-Lei n. 25/37.

Quanto aos bens privados, o tombamento poderá ser feito de maneira voluntária ou compulsória. Voluntário ou consensual, segundo o Art. 7º do referido Decreto-Lei, é o tombamento em que o proprietário consente, por escrito, ou requer que seu próprio bem



seja tombado. O compulsório está previsto no Art. 8º do mesmo Decreto-Lei, e ocorre quando o proprietário se recusa a anuir à inscrição do bem, através do exercício do seu direito de impugnação.

Iniciado o procedimento administrativo do tombamento, em sua fase introdutória, primeiramente, ocorre um processo de reconhecimento do valor cultural do bem a ser tombado pela Administração Pública. Essa fase, no entanto, é aberta aos particulares interessados, para que os mesmos tragam argumentos a favor ou contra o tombamento.

Na fase deliberativa, também conhecida como constitutiva do tombamento provisório, é feito o parecer consultivo do órgão do tombamento. O proprietário possui o direito à impugnação e ao contraditório, devendo ser notificado para apresentar as contrarrazões ao pedido de tombamento, dentro do prazo de quinze dias. Também há a oportunidade de os vizinhos do imóvel a ser tombado manifestarem-se. (BORGES, 2005).

O processo de tombamento é encaminhado ao conselho consultivo e, não havendo impugnação dentro do prazo supracitado, o diretor do IPHAN (considerando-se um tombamento em nível federal) determinará a inscrição do bem no Livro do Tombo. Além disso, deve ser feito o registro em cartório, caso se trate de bem imóvel, e dada publicidade no órgão oficial.

Havendo impugnação no prazo supracitado, em nível federal, a decisão final caberá ao Ministro da Cultura. Dessa decisão cabe recurso ao Presidente da República. Em nível estadual, a decisão final é dada pelo Secretário da Cultura, cabendo recurso para o Governador do Estado (SARVINSKAS, 2015).

O procedimento administrativo para tombamento é apenas uma das formas de se tomar um bem, o que também pode ser feito através de lei específica. Este tipo de tombamento é regulamentado por lei federal, estadual ou municipal, advinda do Poder Legislativo de cada ente. Uma vez tombado um bem por lei, apenas outra norma de mesma hierarquia pode revogá-lo, o que torna mais difícil o desfazimento da proteção.

Além disso, o tombamento também pode ser feito por decisão judicial, que ocorre quando qualquer pessoa propõe ação coletiva (ação civil pública ou ação popular), com o objetivo de o Judiciário declarar que o bem em questão é de valor cultural e, portanto, passível de tombamento. No entanto, o tombamento judicial sofre muitas críticas e discussões no que diz respeito a sua validade, visto que devido à separação de poderes,

não poderia o poder judiciário substituir-se à administração pública nessa matéria. (SIRVINSKAS, 2015; TOMASEVICIUS FILHO, 2004)

Diante da possibilidade de tombamento de um bem e a limitação ao direito de propriedade que o mesmo gera, surge a indagação da possibilidade do cancelamento do tombamento. O cancelamento do tombamento, instituído em nível federal pelo Decreto-Lei nº 3.866/41, vem sendo recorrentemente utilizado em âmbito estadual e municipal (TELLES; COSTA; SALES, 2014).

O art. 19 do Decreto-Lei 25/37 prevê que se o proprietário da coisa tombada não possuir recursos para realização das obras de conservação e reparação informará ao SPHAN sobre a necessidade de tais obras. Comunicado o SPHAN e consideradas necessárias as obras, seu diretor mandará que se realize a execução das obras às custas da União, devendo as mesmas serem iniciadas no prazo de seis meses, ou então providenciará que seja feita a desapropriação da coisa. A possibilidade do pedido para o cancelamento ocorre neste ponto, pois se faltar qualquer das providências acima mencionadas, previstas na lei, o proprietário pode requerer que o tombamento do bem seja cancelado.

Conforme acima assinalado, existe a possibilidade de ser cancelado o tombamento do bem caso haja inércia do Poder Público em realizar as obras necessárias, no prazo de seis meses. Porém, ainda que seja cancelado o tombamento do bem pela inércia do Poder Público em restaurá-lo, o mesmo não perde a sua característica cultural, reconhecida pela sociedade. Dessa maneira, o bem “destombado” continua sendo portador da cultura e identidade de determinado povo, contudo, sem a proteção do instrumento do tombamento.

Assim, resta violado o direito previsto no artigo 215 da CF/88 que prevê que o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. Uma vez que o patrimônio cultural perde sua proteção pela inércia do Poder Público em sua conservação, a sociedade corre o risco de perder o acesso a uma fonte de cultura, visto que o patrimônio cultural é portador das características marcantes da sociedade onde está inserido e, além disso, é capaz de fazer o elo entre o passado e presente, garantindo às futuras gerações o exercício ao direito de cultura.

4. Ação civil pública



Com o advento da CF/88, como dito acima, os bens tombados passaram a ter natureza de bens difusos em substituição a natureza de bens públicos. Tal mudança possibilitou que os mesmos sejam passíveis de serem objetos de ação civil pública para tutela dos seus interesses.

A ação civil pública foi instituída no Brasil pelo artigo 3º, III, da Lei Complementar nº 40, de 14.12.81, sendo regulamentada pela Lei nº 7.347, de 24.07.85, e depois alcançou nível constitucional pelo artigo 129 da Carta Federal de 1988 (FADEL, 2014).

Tal ação foi concebida como adequada à defesa coletiva dos direitos difusos ou coletivos, pela lei 7.347/85, em seu Artigo 1º, inciso III, constituindo-se uma das funções institucionais do Ministério Público, conforme prevê o artigo 129 da CR/88, para a proteção do patrimônio público e social, do meio ambiente e de outros interesses difusos e coletivos, e dos individuais homogêneos indisponíveis (TEIXEIRA; ÁLVARES, 2014).

Além do Ministério Público, os legitimados a ajuizar a ação civil pública são a União, os Estados, o Distrito Federal, os Municípios, as autarquias, as empresas públicas, as fundações, as sociedades de economia mista, os órgãos que integrem a administração pública direta ou indireta, por exemplo, a Secretaria Municipal do Meio Ambiente, a Defensoria Pública e as associações constituídas há, pelo menos, um ano, e que tenham, entre as finalidades estatutárias, a defesa do bem objeto da ação a ser proposta, devendo demonstrar a pertinência temática (PINHO, 2012).

A competência para o processamento da referida ação é, segundo o artigo 2º da Lei da Ação Civil Pública, o foro do local onde se produzir o dano; já o parágrafo único do mesmo artigo determina que a propositura da ação vá prevenir a jurisdição do juízo para todas as ações posteriormente intentadas que possuam a mesma causa de pedir ou o mesmo objeto. Trata-se de competência funcional, ou seja, absoluta. O artigo 93 do Código de Defesa do Consumidor complementa a supracitada lei e cuida das hipóteses de dano local, regional ou nacional (PINHO, 2012).

Uma vez feitas as breves considerações acima, resta inegável que a ação civil pública, ao lado do tombamento, também é um veículo para a defesa do patrimônio histórico e cultural, especialmente para aqueles que já são tombados, visto que considerados bens difusos. A ação civil pública é utilizada de maneira especial quando o proprietário do bem tombado requer o cancelamento do seu tombamento, nesse ponto pode a ação ser promovida para evitar que o instituto seja cancelado e manter o bem com a proteção que ele merece.

5. Conclusão

O patrimônio cultural representa a cultura de determinada sociedade e funciona como um resgate ao passado, possibilitando um elo com o presente e garantindo um futuro em que os cidadãos possam se reconhecer como parte integrante da sociedade e, portanto, portador de direitos e deveres.

O instituto do tombamento é uma das espécies de proteção aos bens culturais mais utilizadas. Ao restringir o direito de propriedade, o instituto impede a modificação ou deterioração do bem, possibilitando que o patrimônio perdure por muitos anos na sociedade, cumprindo com seu propósito de preservação cultural. Contudo, comprovando o proprietário não possuir recursos pecuniários para manter o bem com suas características originais, ele pode requerer o cancelamento do bem, caso o Poder Público não contribua com a reforma ou manutenção do mesmo durante o prazo de 6 (seis) meses.

Um bem é definido como patrimônio cultural não através de laudos técnicos dos órgãos competentes, mas sim pelo sentimento de pertencimento e identidade social que ele oferece para a sociedade da qual faz parte. Dessa forma, ainda que seja efetivado o cancelamento do tombamento de determinado bem, ele não perde a caracterização de patrimônio cultural e, muito menos, deixa de representar a história e cultura de determinada sociedade, em determinada época. Assim, os bens “destombados” continuam sendo portadores da identidade de uma sociedade, visto que esse reconhecimento não é algo feito administrativamente, mas também e, principalmente, pelo sentimento da sociedade.

Desta feita, uma vez que o bem ainda é considerado um patrimônio cultural, através do reconhecimento da sociedade e não mais por decisão administrativa, ele deve ser protegido, conforme previsto na CF/88. Além disso, as autoridades competentes possuem o dever de protegê-lo, visto que são bens difusos, ou seja, ultrapassam a esfera de um só indivíduo sendo de interesse de toda a sociedade. O valor do bem não se constitui com o tombamento, este apenas declara a sua importância cultural, assim mesmo as coisas não tombadas podem ser tuteladas em Ação Civil Pública.

A ação civil pública, segundo a CF/88, também pode ser considerada como forma de proteção ao patrimônio cultural, visto que foi considerada como instrumento adequado para proteção dos direitos difusos ou coletivos.



Podem as autoridades competentes e, dentre elas, principalmente, o Ministério Público, promover ação civil pública, em caráter preventivo, para se evitar o cancelamento do tombamento, ou, ainda, para proteger o bem que já teve o seu cancelamento deferido, pois ainda que o bem tenha sido destombado, ele continua sendo patrimônio cultural e, dessa forma, merecedor das garantias constitucionais previstas.

Com a utilização da ação civil pública, o bem “destombado” continua sendo protegido e exercendo sua função precípua de preservar, resgatar e representar a cultura e identidade de determinada sociedade. Ademais, a maioria das ações civis públicas em prol da defesa do patrimônio cultural, possuem sentenças que determinam que o bem seja tombado novamente (no caso do bem ter sido destombado) ou tombado (caso nunca o tenha sido), protegendo-o. O tombamento determinado pelo Poder Judiciário, no entanto, é questionado. Tendo em vista a separação dos poderes indaga-se se o poder judiciário teria competência para adentrar na esfera administrativa e tomar o bem. Porém essa é uma outra discussão para futuros trabalhos.

Referências

BORGES, Marco Antônio. O tombamento como instrumentos jurídicos para a proteção do patrimônio cultural. *Palácio do Planalto*, Brasília, 2005. Disponível em: <http://www.presidencia.gov.br/ccivil_03/revista/Rev_73/artigos/MarcoAntonio_rev73.htm>. Acesso em: 15 out. 2014.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília-DF: Senado, 1988.

_____. Decreto-Lei n. 25, de 30 nov. 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. *Planalto*, Brasília. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm>. Acesso em: 15 out. 2014.

_____. Lei n. 7.347, de 24 jul. 1985. Disciplina a ação civil pública de responsabilidade por danos causados ao meio-ambiente, ao consumidor, a bens e direitos de valor artístico, estético, histórico, turístico e paisagístico (VETADO) e dá outras providências.. *Planalto*, Brasília. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7347orig.htm>. Acesso em: 20 out. 2014.

FABRIANI, Carmem Beatriz; FRANCO, Laura Ferreira de Rezende e PENTEADO, Fernanda Camargo. Patrimônio cultural, desenvolvimento sustentável e cidadania: o desafio das práticas preservacionistas. *Revista Direitos Culturais*. v.8, n. 14, p. 37-49, 2013. Disponível em: <<http://srvapp2s.urisan.tche.br/seer/index.php/direitosculturais/article/view/800>>. Acesso em: 19 ago. 2014.

FADEL, Sérgio Sahione. Ação civil pública. RKL *Advocacia*, 2014. Disponível em: <http://www.rkladvocacia.com/arquivos/artigos/art_srt_arquivo20130420143925.pdf>. Acesso em: 13 out. 2014.



FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 8.ed. Curitiba: Positivo, 2010. 855 p.

FIORILLO, Celso Antônio Pacheco. *Curso de direito ambiental brasileiro*. São Paulo: Saraiva, 2013.

FURANI, Pedro Paulo e PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *Patrimônio histórico e cultural*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, vol.11, n.23. Porto Alegre Jan./Jun. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832005000100002&script=sci_arttext>. Acesso em: 20 maio 2015.

IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Compromisso de Brasília*, 2014. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=240>>. Acesso em: 10 set. 2014.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização: problemas teóricos do restauro*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. Disponível em: <<http://dtr2001.saúde.gov.br/bvs/publicações/pnan.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2005 <https://books.google.com.br/books?id=N7ntuiYGICQC&pg=PA206&lpg=PA206&dq=Pal%C3%A1cio+das+Duas+Torres&source=bl&ots=fae8JnQSkh&sig=ZBXIXXSVKJ-czz_dy33E4p_TTKl&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjFmM2E-6_MAhXKDJAKHRVcBwEQ6AEIUTAM#v=onepage&q=Pal%C3%A1cio%20das%20Duas%20Torres&f=false>. Acesso em: 15 abr. 2016.

MURGUIA, Eduardo Ismael. Patrimônio histórico-cultural: critérios para tombamento de bibliotecas pelo IPHAN. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v. 12, n. 3, p. 65-82, set./dez. 2007. Marília, n. 3, vol. 12, 2007. Disponível em: <<http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/view/148/15>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

PINHO, Humberto Dalla Bernardina de. *Direito processual civil contemporâneo*. 4 ed. São Paulo: Saraiva, 2012. v. 1.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Novas fronteiras e novos pactos para o patrimônio cultural. *São Paulo em perspectiva*, São Paulo, n. 2, vol.15, 2001. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392001000200007>>. Acesso em: 05 abr. 2015.

SIRVINSKAS, Luís Paulo. *Manual de direito ambiental*. 13.ed. São Paulo: Saraiva, 2015. 1000 pág.

TELLES, Mário Ferreira de Pragmácio; COSTA, Rodrigo Vieira; SALES, Jéssica Fontenele. O revés da proteção: apontamentos sobre o instituto do cancelamento de tombamento e suas implicações nas políticas de preservação do patrimônio cultural. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL – POLÍTICAS CULTURAIS. 5.,2014, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. Disponível em: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2014/06/M%C3%A1rio-Ferreira-de-Pragm%C3%A1cio-silva-et-alli.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2014.

TEIXEIRA, Orci Paulino Bretanha; ÁLVARES, Pércio Brasil. Ação civil pública e inquérito civil como instrumentos de defesa do meio ambiente. EAD PUC Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://cursos.ead.pucrs.br/Biblioteca/direitoambiental/Textos/pdf/dudaa_acao_civil_publicae_inquerit_o_civil.pdf>. Acesso em: 13 out. 2014.

TOMASEVICIUS FILHO, Eduardo. O tombamento no direito administrativo e internacional. *Revista de Informação Legislativa – Senado Federal*, ano 41, n. 163, p. 231-247, 2004. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/991>>. Acesso em: 15 out. 2014.

TOMAZ, Paulo César. A preservação do patrimônio cultural e sua trajetória no Brasil. *FENIX - Revista de História e Estudos Culturais*, 2010, ano VII, v. 7, n. 2. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF23/ARTIGO_8_PAULO_CESAR_TOMAZ_FENIX_MAIO_AGOSTO_2010.pdf> Acesso em: 10 out. 2014.



ZANIRATO, Sílvia Helena; RIBEIRO, Wagner Costa. Patrimônio cultural: a percepção da natureza com um bem não renovável. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 26, n. 51, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882006000100012>. Acesso em: 5 out. 2014.

PAISAGENS CULTURAIS: HISTÓRIA, PRESERVAÇÃO, RECONSTRUÇÃO E ADAPTAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO E NATURAL NA POLÔNIA

Cecília Szenkowicz Holtman¹

RESUMO:

Sendo a cultura o conjunto de traços que caracterizam uma sociedade ou um grupo social, esta constitui uma dimensão fundamental no processo de desenvolvimento, além de contribuir para o fortalecimento da soberania e da identidade de uma nação. A Polônia é um dos países que melhor desenvolve estas características, respeitando sua história e adaptando suas paisagens culturais de forma humanizada. Este artigo procura trabalhar os conceitos de patrimônio, identidade, cultura e a apropriação destes por parte da sociedade, dando como exemplo os patrimônios reconhecidos mundialmente e que se encontram na Polônia, em especial, à cidade de Varsóvia, considerada a Fênix polonesa por ter seu patrimônio arquitetônico quase totalmente destruído durante a Segunda Guerra Mundial e ter sido reconstruída pela população local, adaptando seus espaços históricos para novos usos.

PALAVRAS-CHAVE: Polônia. Paisagens Culturais. Patrimônio e Preservação.

ABSTRACT:

Since culture is the set of features that characterize a society or social group, this is a fundamental dimension in the development process and contribute to the strengthening of sovereignty and identity of a nation. Poland is one of the countries better develop these characteristics, respecting its history and adapting its cultural landscapes in a humane way. This article seeks to work the heritage of concepts, identity, culture and ownership of these by the company, giving the example of recognized assets worldwide and are in Poland, in particular the city of Warsaw, considered the Polish Phoenix to have their architectural heritage almost completely destroyed during World War II and was rebuilt by the local population, adapting their historical spaces for new uses.

KEYWORDS: Poland. Cultural Landscapes. Patrimony and Preservation.

¹ Licenciada em História pela Universidade Estadual de Ponta Grossa; responsável pelo museu Casa da Cultura Polonesa Padre Karol Dworaczek, na Colônia Murici, em São José dos Pinhais – PR.

1. Introdução

Falar sobre o Patrimônio Histórico-Cultural polonês não é tarefa fácil. Com quase 1050 anos de história, a Polônia é um país que tem muito a contar. Ao longo de sua trajetória, inúmeras foram as guerras, as conquistas e as reconstruções pelas quais passaram os poloneses. Isso tudo resultou em ricas tradições e um grande acervo cultural. Suas heranças históricas presentes em forma de monumentos arquitetônicos e obras de arte combinam com a riqueza de sua natureza e suas paisagens.

No caso da identidade polonesa, devem-se levar em conta os fatores históricos que levaram esta etnia a “agarrar-se” aos seus costumes e tradições para sobreviver às ondas de “despolonização” recorrentes: os 120 anos de dominação estrangeira onde as potências estrangeiras infligiram programas de “russificação e germanização”²; a dominação nazista e soviética durante a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) e o ostracismo cultural no período socialista (de 1945 a 1989) (DEMBICZ e KIENIEWICZ, 2001, 46-62).

Na lista de Patrimônios Mundiais da Humanidade, criada pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura)³ a Polônia figura em treze categorias distintas, entre centros históricos, igrejas, construções e parques. Este convívio singular entre a natureza e os espaços construídos a apropriação, por parte dos habitantes das cidades polonesas, enfatiza a valorização histórico-cultural presente no cotidiano e reflete a própria cultura local.

2. Revisando alguns conceitos

Entende-se por patrimônio cultural todo bem material ou imaterial, ao qual é atribuído um sentimento de valorização, por parte da sociedade que o produz. Nesse sentido, encaixam-se na categoria de patrimônio cultural, diferentes elementos portadores de valores históricos, arquitetônicos, ambientais, paisagísticos, arqueológicos, científicos, artísticos e documentais, ligados à memória e afetividade de determinado grupo (JOHN, 2012, p.320).

² Em 1795 a Polônia foi repartida entre a Áustria, a Rússia e a Prússia recuperando seu território e autonomia política apenas em 1918 pelo Tratado de Versalhes (DEMBICZ e KIENIEWICZ, 2001, 17-20).

³ A UNESCO foi criada em 16 de novembro de 1945, em Londres, por 44 países que, percebendo a importância e o alcance da cooperação intelectual entre os povos, criaram a organização para ser um sistema de vigilância e alerta, em defesa da paz, da solidariedade e da justiça (CONSULADO GERAL DA REPÚBLICA DA POLÔNIA, s/data).

A palavra Patrimônio, que vem do latim *pater* (pai), tem em seu significado aquilo que é passado de pai para filho. Ao longo dos séculos, passou a representar, também, o sentido de propriedade coletiva, preservando a história de um povo ou um lugar, vinculando-se à noção de cidadania (IPHAN, 2012, p.12). Essa cidadania é exercida na convivência em grupo, onde os indivíduos compartilham memórias e histórias coletivas, reconhecendo por meio destas, traços comuns a que se denomina identidade cultural (FONSECA, 2003, p.64).

A identidade de um indivíduo é construída nas relações entre as pessoas de um mesmo grupo e, também, nas relações com grupos diferentes onde, ou a pessoa se identifica pelo que lhe aproxima ou pelo que a torna diferente dos demais. Tudo isso acompanha a dinâmica dos grupos sociais e está sujeito à novas redefinições a cada geração.

A professora Nara John (2012, p. 320) explica em seus estudos que as “comunidades sempre deixam marcas no lugar onde vivem que identificam a sua história individual e coletiva materializando assim, nestes espaços, sua identidade, suas tradições e costumes”. A mesma autora questiona, também, sobre qual destas marcas, qual memória é escolhida e por quem, ao longo do tempo, ou seja, quais os motivos e quais as políticas que se utilizaram para escolher determinados bens, ao passo que outros foram deixados de lado, modificados ou mesmo abandonados nas práticas diárias. Sabe-se que essas comunidades são organismos dinâmicos, que se modificam, se adaptam e se recriam ao longo do tempo e isso se reflete nos bens culturais materiais e imateriais eleitos para representá-los.

Produzidos e apropriados pelos seres humanos, social e historicamente, de acordo com as necessidades do período vivido, reconhecer estes bens é uma das melhores formas de entender essa dinâmica, tanto da apropriação humana do espaço como da organização social (COSTA, 2012, p.06).

Muitos destes bens são de ordem material e, principalmente, de caráter arquitetônico. Choay (2001, p.230, apud RODRIGUES e CAMARGO, 2010, p.141) explica que: “A arquitetura é a única, entre as artes maiores, cujo uso faz parte de sua essência e mantém uma relação complexa com suas finalidades estética e simbólica.”

Mas não é apenas os bens materiais que identificam uma cultura e conseqüentemente sua comunidade: Marc Ferro (1924, apud JOHN, 2012, p.321) observou que, ao final da Segunda Guerra Mundial, mesmo não havendo fontes escritas para provar que parte da Silésia (Região ao Sul da Polônia, divisa com a Áustria e a República Tcheca)

deveria permanecer sob domínio polonês, foi possível identificar e resgatar este território com base nos costumes de utilização da terra, a forma dos campos e o traçado das terras coletivas, marcas da identidade cultural polonesa.

A noção de patrimônio foi evoluindo ao longo dos séculos, mas tem seu início com o Renascimento, onde havia um movimento para documentar os edifícios da Antiguidade Clássica, mas, mais a título de conhecimento e admiração do que propriamente preservação (COSTA, 2012, p.08).

Com a Revolução Francesa houve uma valorização do testemunho do saber humano e do processo histórico contido nas obras de arte. Este movimento, de caráter político procurava forjar uma identidade nacional, preservando então objetos de valor material e simbólico que contribuíssem para o projeto de nação (COSTA, 2012, p.11).

A ênfase no patrimônio nacional atinge seu ápice no período que vai de 1914 a 1945, quando duas guerras mundiais eclodem sob o impulso dos nacionalismos. Alguns exemplos (...) mostram como mesmo vestígios mais distantes, no tempo e no espaço, podiam ser lidos como parte da construção da nacionalidade. (...) Os italianos usavam os vestígios dos romanos para construir uma identidade calcada nesse patrimônio, restaurado, glorificado, exaltado como exemplo do domínio do mundo pelos romanos e seus herdeiros. (...) Na Alemanha Nazista (...) usavam-se vestígios dos germanos, considerados antepassados dos alemães, encontrados em territórios de outros países, como a Polônia, para justificar reivindicações territoriais e invasões militares (FUNARI e PELEGRINI, 2006, p. 21-22 apud COSTA, 2012, p.13).

A Carta de Atenas inaugura, em 1931, os documentos internacionais que remetem à preservação dos bens patrimoniais (RODRIGUES e CAMARGO, 2010, p.145). Discutiu-se nesta carta a funcionalidade e a ocupação racional do espaço urbano, porém negava-se o valor da manutenção destes centros históricos (COSTA, 2012, p.13).

Já a restauração como intervenção nos bens culturais foi destacada pela Carta de Veneza (1964) que também coloca a destinação dos patrimônios, dando-lhes uma função útil à sociedade. A ideia de conservação integrada no âmbito do planejamento urbano e territorial foi evidenciada apenas com a Carta de Amsterdã (1975) (RODRIGUES e CAMARGO, 2010, p.146-147).

A Polônia deu sua contribuição na questão patrimonial no ano de 2000 ao sediar a Conferência Internacional sobre Conservação onde publicou-se a Carta de Cracóvia, trazendo a consciência, por parte dos participantes, dos significados associados ao patrimônio cultural. Entre os objetivos e métodos propostos na Carta, o item 08 chama a

atenção por se tratar das cidades e aldeias históricas como representantes da parte essencial do patrimônio universal (UNESCO, 2000).

A questão da preservação de um patrimônio arquitetônico leva em consideração a destinação que esse espaço físico recebe, além de seu papel de representação social. Assim, procura-se dar uma destinação útil ao imóvel ou readaptá-lo para atender às novas demandas da comunidade onde está inserido.

3. Contribuições polonesas na lista do Patrimônio Mundial da Humanidade da UNESCO⁴

Esta lista preparada pela UNESCO destaca os monumentos e lugares da cultura material considerados mais valiosos em todo o mundo. São obras naturais ou criadas por mãos humanas, únicas em seu gênero e que passam a ser objetos de proteção por parte dos governos que as detêm.

Rica em tradições e com grande acervo cultural, a Polônia contribuiu para a Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO com 13 monumentos, que se destacam por seus valores históricos, naturais e culturais, motivo de orgulho e atrativo turístico para o país.

Centro Histórico da Cidade de Cracóvia: Conservando sua estrutura medieval, este espaço concentra o casteloreal de Wawel, diversas igrejas como a de Santa Maria, a praça do mercado, com sua construção que remonta ao Renascimento, o bairro judeu de Kazimiersz, além do prédio da Universidade Jaguelonska, a Universidade mais antiga da Polônia. A antiga capital polonesa ainda hoje é considerada a capital cultural do país e é admirada por milhões de turistas que, além de visitarem seus diversos monumentos, participam dos muitos acontecimentos culturais ao longo do ano.

⁴ Informações extraídas do catálogo “Polonia: País de monumentos de la UNESCO”, produzido pela Organização Turística da Polônia.

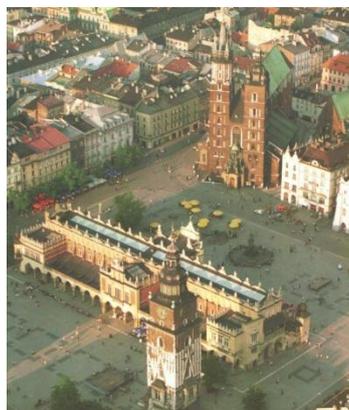


Imagem 01: Centro Histórico da Cidade de Cracóvia. (POLÔNIA, s/data)

As Minas de Sal de Wieliczka: Um dos mais antigos complexos mineiros deste tipo na Europa. Em mais de 700 anos de funcionamento foram construídos mais de 300 quilômetros de galerias chegando há até 327 metros de profundidade. Os mineiros de Wieliczka demonstraram suas habilidades artísticas e sua religiosidade esculpindo nas pedras de sal imagens e capelas inteiras que podem ser visitadas pelos turistas e por frequentadores das conferências, banquetes e clínicas de saúde realizados dentro das minas.



Imagem 02: interior das minas de sal em Wieliczka (POLÔNIA, s/data)

Os Campos de Extermínio de Auschwitz-Birkenau: O maior campo de concentração e extermínio nazista em terras polonesas. Lugar de martírio de mais de 1.100.000 pessoas, a maioria de origem judaica. O local é hoje um monumento para que a humanidade reflita sobre as consequências de uma política baseada na segregação das raças.



Imagem 03: Cerca em Auschwitz (POLÔNIA, s/data)

O Centro Histórico de Varsóvia: Caso excepcional entre os monumentos da Lista de Patrimônios da Humanidade. A tentativa nazista de impor seu governo e humilhar os poloneses resultou na destruição de sua capital. No entanto, ao final da Segunda Guerra Mundial os moradores, num grande esforço e mobilização, por meio de fotos e depoimentos, reconstruíram seus prédios históricos, dando depois um novo uso aos espaços, sem perder as características externas.



Imagem 04: Vista do Mercado na Cidade Velha em Varsóvia (POLÔNIA, s/data)

A cidade Velha de Zamość: Idealizada por Jan Zamoyski, esta cidade também é conhecida como a Pérola do Renascimento por seu conjunto arquitetônico e urbanístico projetado e construído entre os anos de 1580 e 1600 pelo arquiteto renascentista e contemporâneo de Da Vinci, Bernardo Morando.



Imagem 05: Vista da Praça da Cidade de Zamość (POLÔNIA, s/data)

A cidade medieval de Tórun: Terra natal do astrônomo e cientista Nicolau Copérnico, além da tradição de ser o berço do pão de mel, especiaria da culinária polaca, esta cidade também se destacava como um dos centros econômicos e culturais mais avançados da Europa.



Imagem 06: Estátua de Copérnico no centro histórico de Tórun (POLÔNIA, s/data)

O Castelo da Ordem Teutônica de Malbork: Fortaleza construída no século XIII pela Ordem Teutônica, pertence ao grupo dos castelos góticos da Polônia. Também foi o palco de uma das mais importantes batalhas na história polonesa – a batalha de Malbork, em 1410, quando os cavaleiros poloneses derrotam e expulsam os Cavaleiros Teutônicos do território polonês.

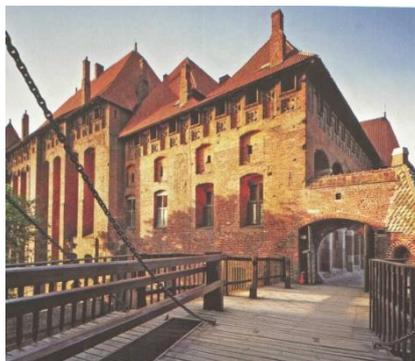


Imagem 07: Um dos portões do castelo de Malbork (POLÔNIA s/data)

As construções de Kalwaria Zebrzydowska: Parque religioso-paisagístico, um dos centros de peregrinação mais importantes da Polônia, com uma das Via Crucis mais bonitas da Europa. O conjunto de 42 capelas que rememoram a Paixão de Cristo remonta ao princípio do século XVII e, desde então, milhares de peregrinos e turistas têm visitado o complexo que possui 06 quilômetros de extensão.



Imagem 08: Vista das torres das igrejas em Kalwaria Zebrzydowska (POLÔNIA, s/data)

As igrejas da Paz de Jawor e Świdnica: Conhecida como um dos países mais tolerantes religiosamente, as igrejas de Jawor e Świdnica marcam a Paz de Westfalia (1648) quando a Igreja Católica reconhece as igrejas evangélicas protestantes. São edifícios de aparência humilde, mas que apresentam uma rica ornamentação barroca em seu interior.



Imagem 09: A igreja de Jawor (POLÔNIA, s/data)

As igrejas de madeira ao sul da Polônia: Num território de montanhas muito altas e belas paisagens sobressaem-se as construções religiosas católicas e ortodoxas, erguidas por carpinteiros locais. Na lista da UNESCO estão inscritas 06 igrejas em madeira com policromias góticas e renascentistas em seu interior.



Imagem 10: Construções em madeira ao sul da Polônia (POLÔNIA, s/data)

A selva de Białowieża: Símbolo da riqueza e da variedade natural polonesa é também considerada uma Reserva Universal da Biosfera. É considerado o último território

européu que conserva em bom estado um bosque primitivo com suas espécies típicas de flora e fauna.



Imagem 11: A fauna em Białowieża (POLÔNIA, s/data)

Parque Mużakowski: Na divisa com a Alemanha, é um dos parques naturais mais extensos da Europa, criado na metade do século XIX por iniciativa do príncipe Hermann Pückler-Muskau, grande conhecedor e criador de parques paisagísticos alemães.

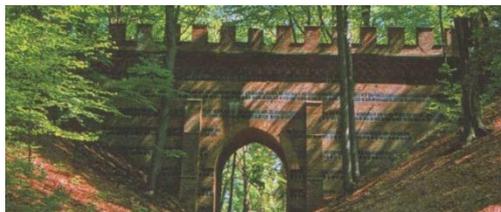


Imagem 12: Parque Mużakowski (POLÔNIA, s/data)

Pavilhão Popular de Wrocław: Considerada uma das obras em concreto armado mais importantes do século XX, une valores funcionais com conteúdos simbólicos. Sua construção foi concluída em 1912 e tem capacidade para 7.000 pessoas.

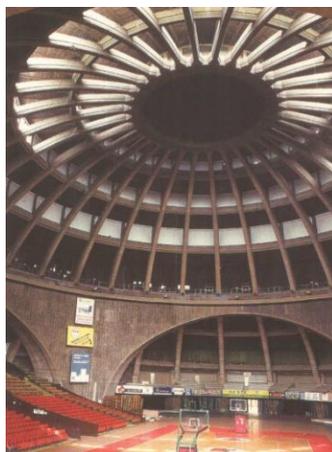


Imagem 13: Salão do Centenário em Wrocław (POLÔNIA, s/data)

4. Varsóvia – A fênix polonesa



Imagem14: Panorama da cidade de Varsóvia, onde se visualiza em primeiro plano a Coluna Zygmunta, erguida em 1644, o casario e a Catedral, bem como parte dos muros da cidade medieval. Ao fundo, os prédios modernos num belo exemplo de convivência entre o antigo e o novo (HOLTMAN, 2014).

Dentre todos os exemplos poloneses de preservação, reconstrução e adaptação dos espaços, a cidade de Varsóvia se destaca. Os primeiros registros que mencionam a cidade datam de 1262. Ao longo dos séculos, a cidade se desenvolveu tornando-se a capital da Polônia no final do século XVI. Mesmo durante o período da dominação russa (1795 – 1918), projetou-se como uma das cidades mais bonitas e culturais da Europa agregando os grupos mais importantes de cientistas, artistas e personalidades nacionais entre as ruas e casarios que remetiam ainda ao período medieval e renascentista (ZIELIŃSKI, s/ data, p. 06 a 09).

No entanto, em 1º de setembro de 1939, a cidade cosmopolita de Varsóvia recebe os primeiros ataques aéreos alemães que procuravam destruir, principalmente, os monumentos que mais representassem o orgulho e a identidade polonesa. Após 35 dias de combates, Varsóvia capitulou e, já em outubro aconteceram os primeiros massacres contra a população civil (ZIELIŃSKI, s/ data, p. 10). Entre cerca de 400 guetos que foram instalados nos territórios dominados pelo exército nazista para a reclusão de judeus, o maior deles ficava em Varsóvia: eram mais de 400 mil pessoas recolhidas a uma área de menos de 4 quilômetros quadrados, onde se vivia desconectado do resto da cidade e nas piores condições possíveis (SZUCHTA, s/data, p.11).

Mas os poloneses não se entregaram facilmente. A cidade, mesmo tomada, foi palco de diversas batalhas, tanto por parte dos judeus reclusos no gueto (revolta do gueto em 1943), quanto por parte do exército clandestino (Levante de Varsóvia, 1944). Ao final da Segunda Guerra Mundial, a perda total em vítimas fatais entre a população é estimada em 650 mil habitantes (ZIELIŃSKI, s/ data, p. 22).

Dos 25.498 prédios existentes em Varsóvia em 1939, foram totalmente destruídos 11.229, parcialmente 3.879 e avariados 10.390, sendo este número formado por casas à direita do Vístula no bairro de Praga e residências pobres da periferia. (...) Além da ruína total do gueto, sofreram as maiores perdas (praticamente 100%) os bairros Centro e Cidade Antiga. (...) Saliente-se que no Centro, onde a quantidade de imóveis incendiados era muitas vezes superior a de destruídos, a maioria consistia em edificações antigas, com divisórias de madeira. Dos sobrados e solares sobraram apenas as elevações e paredes nuas com risco de desabamento. (...) A soma global de destruição da cidade foi avaliada em 84% (ZIELIŃSKI, s/ data, p. 22 a 25).

Assim que os alemães deixaram a cidade, os varsovianos iniciaram a reconstrução dos espaços. Era preciso reconstruir pontes, remover as minas que não haviam explodido e enterrar os cadáveres que se encontravam entre os escombros.

Num esforço sem precedentes, a população se organizou para reconstruir seus prédios históricos, baseados em depoimentos e fotografias dos espaços.

Sereno é que foi empreendido um gigantesco trabalho, trazendo de volta à vida um deserto de escombros. Muitas relíquias históricas foram refeitas, devolvendo à Varsóvia parte de seu patrimônio cultural. (...) Uma atitude correta foi a reorganização do grande acúmulo de edifícios no Centro e introdução de várias áreas verdes urbanas, o orgulho da Capital atual. É uma pena, entretanto, que por isto muitos monumentos históricos ecléticos e do período de secessão tornaram-se completamente esquecidos hoje em dia (ZIELIŃSKI, s/ data, p. 40-41).

As construções da Praça do Mercado na Cidade Velha de Varsóvia, assim como outros edifícios ao longo da cidade e que serviam de moradia tiveram suas fachadas restauradas, no entanto, ganharam novas estruturas e funções internas. Hoje abrigam restaurantes, cafeterias e galerias de arte. Também é possível apreciar concertos de piano e Jazz, além de inúmeras exposições ao ar livre. São ótimos exemplos de reutilização e adaptação do patrimônio arquitetônico, sem perder a historicidade.

5. Considerações finais

O conceito de patrimônio cultural transformou-se ao longo dos séculos, tornando-se um produto de consumo cada vez mais ameaçado de destruição por conta da degradação e da evolução da vida social e econômica. Fato é que, além do desenvolvimento econômico, o crescimento das cidades deve levar em consideração os aspectos histórico-culturais, afinal:

O patrimônio cultural de um povo compreende as obras de seus artistas, arquitetos, músicos, escritores e sábios, assim como as criações anônimas surgidas da alma popular e o conjunto de valores que dão sentido à vida. Ou seja, as obras materiais e não materiais que expressam a criatividade desse povo: a língua, os ritos, as crenças, os lugares e monumentos

históricos, a cultura, as obras de arte e os arquivos e as bibliotecas (ICOMOS, Declaração do México, 1985).

Ao aproveitar as antigas paisagens, dando a elas novos usos e valores de mercado, a cidade de Varsóvia serve de exemplo de como fazer a mediação entre a natureza e o artefato, apropriando-se socialmente dos espaços, sem ignorar a sua memória, pois os diferentes eventos que se sucederam transformaram as identidades e resultaram na construção do patrimônio e da cultura varsoviana.

Fato é que para se compreender a eleição de um patrimônio é preciso, antes de tudo, ter o conhecimento das transformações, bem como da história e da cultura local. É nesta mistura entre o concreto e o abstrato que as identidades florescem, juntamente com o sentimento de pertencimento, reconhecimento e alteridade para com os demais.

Referências:

CONSULADO DA REPÚBLICA DA POLÔNIA EM CURITIBA. *Informativo sobre Monumentos Poloneses – Patrimônio Mundial da Humanidade da UNESCO*, s/ data, folder.

COSTA, E. B. Patrimônio e Território Urbano em Cartas Patrimoniais do século XX. In: *Finisterra*, XLVII, 93, 2012, p. 5 a 28. Disponível em: revistas.rcaap.pt/finisterra/article/viewFile/1255/976. Download em 23 de outubro de 2014.

DEMBICZ, A. & KIENIEWICZ, J. *Polônia e Polono-Brasileiros. História e Identidades*. Varsóvia, Cesla, 2001, 117p. Tradução: Pe. Zdzislaw Malczewski SChr. Direito de publicação na internet: Província Sul-Americana da Sociedade de Cristo. Arquivo particular impresso 72p.

FONSECA, M. C. L. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, R. & CHAGAS, M. (orgs). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro, DPdA, 2003, 320p.

HOLTMAN, C. S. *Acervo fotográfico digital particular*, 2014.

ICOMOS. *Declaração do México*. Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais. Disponível em: <http://www.portal.iphan.gov.br/uploads>. Download em 25 de março de 2016.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais*. Texto e revisão de Natália Guerra Brayner. 3ª edição, Brasília, 2012, 36p.

JOHN, N. M. Identificação, Valorização e Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural. In: *Anais eletrônicos do XI encontro Estadual de História: história, memória, patrimônio*. De 23 a 27 de julho de 2012. Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Rio Grande, p.320 a 336. Disponível em: <http://www.eeh2012.anpuh-rs.org.br/site/anaiscomplementares>. Download em 23 de outubro de 2014.

POLÔNIA. *Polonia – País de Monumentos de la Unesco*. Catálogo produzido pela Organización Turística de Polonia, Varsóvia, s/data.

RODRIGUES, A. R. & CAMARGO, M. J. O uso na preservação arquitetônica do patrimônio industrial da cidade de São Paulo. In: *Revista CPC*, São Paulo, n10, p. 140 a 165 – maio/outubro 2010. Disponível em: www.revistas.usp.br/cpc/article/viewFile/15664/17238. Download em 23 de outubro de 2014.



SZUCHTA, R. *Das Cartas de História da Polônia. Campos Alemães nas Terras Polonesas ocupadas durante a 2ª Guerra Mundial*. Tradução Jacek Perlin. Varsóvia, Ministério dos Negócios Estrangeiros – Departamento de Promoção, s/ data, 47p.

UNESCO. *Carta de Cracóvia*. Conferência Internacional sobre Conservação “Cracóvia 2000” Disponível em: www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/cc/cartadecracovia2000.pdf. Acesso em 27 de outubro de 2014.

ŻIELIŃSKI, J. *Varsóvia destruída e reconstruída*. Tradução de Frederico Pawlowski. Varsóvia, Festina, s/data, 96p.