

ALUANE DE SÁ
HITALO MONTEFUSCO
TONY WILLIAN BOITA

ANAIS



ENEMU

ENCONTRO NACIONAL DOS ESTUDANTES DE MUSEOLOGIA





ANAIS
IV ENCONTRO NACIONAL DOS ESTUDANTES DE MUSEOLOGIA

MUSEOLOGIA E INTERDISCIPLINARIDADE

ORGANIZAÇÃO:
ALUANE DE SÁ
HITALO MONTEFUSCO
TONY BOITA

© 2012 Digital Books Editora

1ª edição

Capa: Vinicius R. Ratieri dos Santos - (www.viniratieri.blogspot.com)

Versão Digital (ePub)

(2012)

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida - em qualquer meio ou forma -, nem apropriada sem a expressa autorização de Digital Books Editora Ltda.

ISBN 978-85-65503-30-3

Editado por: Digital Books Editora Ltda., CNPJ nº 15.015.278/0001-00, Tel.
(11) 2768-2010 - www.digitalbookseditora.com.br -
contato@digitalbookseditora.com.br

FICHA TÉCNICA

Comissão Organizadora

Aluane de Sá, Ana Paula Landim, Cauê Donato
Hitalo Montefusco, Jorge Martins, Mana Rosa
Manoela Lima, Natasha Mol, Paulo Leal,
Paula Coutinho, Silvia Giese, Samarone Nunes
Thomas Nizzo, Tony Boita

Comissão Científica

Ana Karina Rocha
Ivanilda Junqueira
Manuelina Duarte
Michel Platini Fernandes
Vânia Dolores Estevão
Vera Wilhelm

Arte

Deyse Ane Ribeiro Marinho
Ramiro Quaresma

Agradecimentos

Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás
Coordenação de Museologia da Universidade Federal de Goiás
Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás
A todos os palestrantes que participaram gratuitamente

Sumário

| | |
|---|-----|
| APRESENTAÇÃO | 8 |
| A REDE DE EDUCADORES EM MUSEUS | 10 |
| RELAÇÕES ENTRE A MUSEOLOGIA E A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO..... | 26 |
| A COMUNIDADE EM AÇÃO: O PROJETO ECOMUSEU DA SERRA DE OURO PRETO/MG | 36 |
| MUSEUS COMUNITÁRIOS: MEMÓRIA, IDENTIDADE E PODER | 41 |
| PATRIMONIALIZAÇÃO COMO AÇÃO POLÍTICA: O PROCESSO DE GERAÇÃO DA LEI MUNICIPAL DE SALVAGUARDA DOS SABERES TRADICIONAIS (JURUPIGA) | 58 |
| DIREITOS INDÍGENAS NA RETOMADA DE SEU PATRIMÔNIO: SUBSÍDIOS PARA FORMAÇÃO MUSEOLÓGICA E HISTÓRICA VOLTADAS À REPARAÇÃO | 63 |
| O FORTE DE ALGUMA GUERRA E O MONUMENTO DE LUGAR NENHUM | 72 |
| MODELO ARQUITETÔNICO DO MUSEU BAHIA | 79 |
| FESTA D´AJUDA, ENTRE O SAGRADO E PROFANO: (QUANDO O SAGRADO SE MANIFESTA) | 87 |
| CONCEPÇÕES E FORMAS DE APROPRIAÇÃO SIMBÓLICA E ECONÔMICA DO PATRIMÔNIO MATERIAL DA CIDADE DE CACHOEIRA/BA. | 94 |
| RIO PARAGUAÇU, PERCEBIDO COMO PATRIMÔNIO NATURAL E CULTURAL, RELEVANTE Á HISTÓRIA E AO ESPAÇO DA CIDADE DE CACHOEIRA. | 101 |
| A RELAÇÃO PATRIMÔNIO E NATUREZA E SUA APLICABILIDADE NO CAMPO MUSEAL | 109 |

| | |
|--|-----|
| VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO BRASILEIRO: LEVANTAMENTO DO ACERVO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO DE MINAS GERAIS | 117 |
| MUSEUS E O CONHECIMENTO INTERDISCIPLINAR | 123 |
| GUSTAVO BARROSO E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA O CURSO DE MUSEOLOGIA..... | 129 |
| MATERIALIDADE E IMATERIALIDADE DOS OBJETOS NA PERSPECTIVA MUSEOLÓGICA..... | 135 |
| ABORDAGENS MULTIDISCIPLINARES NA CONSTRUÇÃO E IMPLANTAÇÃO DO PLANO MUSEOLOGICO DO MUFPA (MUSEU DA UFPA) | 142 |
| O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO NO MUSEU DE ARTE DE GOIÂNIA (1990 A 2009)..... | 151 |
| A REPRESENTAÇÃO DO NACIONAL NAS OBRAS DE TARSILA DO AMARAL E CÂNDIDO PORTINARI | 161 |
| DOCUMENTAR PARA QUE? | 167 |
| “A IMPORTÂNCIA DA DOCUMENTAÇÃO NOS MUSEUS CIENTÍFICOS” | 177 |
| O DESENVOLVIMENTO DE UM THESAURUS DE ACERVOS CIENTÍFICOS EM LÍNGUA PORTUGUESA: A EXPERIÊNCIA DO MUSEU DE CIÊNCIA E TÉCNICA DA ESCOLA DE MINAS DA UFOP | 182 |
| DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA E ARTE CONCEITUAL: A PROBLEMÁTICA DE DUAS POSSIBILIDADES DE REGISTRO | 190 |
| DIAGNÓSTICO DE CONSERVAÇÃO DA COLEÇÃO DE CERA DO MEMORIAL DE MEDICINA DA UFPE | 196 |
| DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA À EXPOSIÇÃO MUSEOLÓGICA. | 203 |
| OS LIMITES DO ESPAÇO - OBSERVAÇÃO E CIRCULAÇÃO: DETERMINAÇÃO DOS ESPAÇOS ADEQUADOS DE POSICIONAMENTO | |

| | |
|--|-----|
| DOS OBJETOS EXPOSTOS NAS EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS | 209 |
| EDUCOMUNICAÇÃO MUSEAL: AÇÃO EDUCATIVA PARA MUSEUS VETORES NA CONSTRUÇÃO DE CIDADANIA | 215 |
| EDUCAÇÃO E EXPERIÊNCIA MUSEAL: UMA REFLEXÃO SOBRE O CENTRO CULTURAL JUDAICO DE PERNAMBUCO | 223 |
| O MUSEU COMO INSTRUMENTO DE RESGATE DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE ENSINO - APRENDIZAGEM NA DISCIPLINA DE HISTÓRIA | 230 |
| MARKETING CULTURAL E COMUNICAÇÃO: ARTE EDUCAÇÃO COMO FERRAMENTA NA SOLIDIFICAÇÃO DAS PRÁTICAS DE MARKETING CULTURAL..... | 237 |
| GÊNERO E PÚBLICO NOS MUSEUS EM OURO PRETO | 256 |
| RELATOS E MEMÓRIAS: A HISTÓRIA DA CEU I - CASA DO ESTUDANTE UNIVERSITÁRIO DA UFG | 265 |
| AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO MUSEU NA MÚSICA BRASILEIRA | 272 |
| Anexos | 285 |
| Programação do IV ENEMU..... | 285 |
| Artes Gráficas | 291 |

APRESENTAÇÃO

O IV Encontro Nacional dos Estudantes de Museologia passa a ser entendido como espaço de articulação, projeção e intercâmbio dos estudantes de museologia distribuídos pelo território nacional, além de maior aproximação com os diversos professores e as instituições museológicas. Sua programação através exposições de temas considerados prioritários, grupos de discussões e trabalhos pautados por sua comissão organizadora.

O IV ENEMU escolheu por meio de debates envolvendo alunos de todas as universidades que possui bacharelado em Museologia, a Interdisciplinaridade como seu tema central. Este conceito apresenta-se como pertinente à produção de conhecimento da Museologia contemporânea, tanto pela diversidade de áreas afins estudadas, quanto pelos museus que utilizam um diversificado corpo técnico em seus espaços institucionais. Dessa forma, o evento cumpriu os propósitos de seus predecessores, que são: integrar acadêmicos e cursos no intuito de inserir e construir um corpo estudantil capaz de atuar no diversificado campo da Museologia.

O Anais do IV ENEMU – Museologia e Interdisciplinaridade, cumpre os objetivos propostos pela coordenação geral do evento no qual se comprometeu em publicar todos os trabalhos dos estudantes e professores pertencentes aos cursos de Museologia e áreas afins, bem como, técnicos de museus e museólogos, que se dispuseram enviar seus materiais.

Por priorizar as ações de pesquisa, intercâmbio pessoal e de conhecimento, durante três meses a seleção dos trabalhos passaram por duas etapas. A primeira, a Comissão de Triagem que tinha como escopo receber os trabalhos e caso necessário orientar os proponentes quanto às normas de submissão, qual foi coordenada por estudantes de Museologia. Após essa prévia seleção, todos os trabalhos enviados passaram a ser

avaliados individualmente por três professores do bacharelado em Museologia da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, estes atribuíram notas de zero a dez, que eram somadas e divididas por três. O resultado, 64 trabalhos enviados, aprovados e somando: 54 resumos, 06 pôster e 04 mini-cursos, que alçaram o Livro Resumo em mídia digital CD distribuídos para mais de 200 pessoas que participaram do evento entre os dias 10 a 15 de julho de 2010. Ao término do IV ENEMU principiamos o trabalho mais ambicioso de um evento totalmente independente, a construção deste livro impresso. Para tanto, foi aberta uma nova chamada convidamos a todos que participaram do encontro, inclusive os palestrantes a escreverem.

Desta forma o Anais do IV ENEMU apresenta-se com 39 artigos com diferentes temas e reflexões. É importante registrar que os organizadores deste livro optaram por igualar todas as áreas e titulações, evitando assim a segregação de títulos (graduandos e doutores) e de áreas de conhecimento. Assim, acreditamos que só a união e o trabalho farão a diferença.

Aproveitamos para agradecer a todos que excederam as dimensões do evento, que estiveram conosco e disponibilizaram com tudo a confiança.

Aluane de Sá
Hitalo Montefusco
Tony Boita

A REDE DE EDUCADORES EM MUSEUS

Aluane de Sá - aluanedesa@hotmail.com

Resumo - O presente artigo intenciona expor uma reflexão sobre a Rede de Educadores em Museus de Goiás (REM-Goiás), as ações desenvolvidas durante sua curta jornada e sobre como poderá alcançar seus objetivos, angariar interessados não só nas discussões a respeito do serviço educativo em museus, bem como na geração de ideias e possibilidades de melhoria dos setores educativos já existentes, além de vislumbrar a criação de tais setores nos museus que ainda não disponibilizam esses serviços em nosso estado.

A Rede de Educadores em Museus de Goiás consiste em um grupo de indivíduos interessados na área de educação formal e educação não-formal, em ações museológicas e, mormente, na educação em museus. Criada em junho de 2010 — data da realização do primeiro seminário —, a REM-Goiás compôs-se inicialmente de professores e alunos do curso de graduação em Museologia.

A Rede de Educadores em Museus tem como principais objetivos:

- Aproximar profissionais e interessados em educação formal e educação não-formal, profissionais de museus e os envolvidos diretamente no processo de educação em museus, assim como todos aqueles que apreciam as ações educativas nas instituições museológicas e culturais;
- Promover a articulação com os cursos de formação (graduações e pós-graduações) com o objetivo de contribuir para o debate e a elaboração do perfil dos profissionais que atuam como educadores em museus e instituições culturais visando a um melhor planejamento dos cursos, a fim de atender às necessidades de formação e de regulamentação de estágios e linhas de pesquisa;

Anais do IV ENEMU

- Propiciar aproximação entre instituições de educação e culturais para o debate sobre o uso e demanda dos museus e instituições culturais, principalmente pelas escolas públicas e privadas;

- Mapear as ações educativas existentes e incentivar a criação de espaços educativos em museus e instituições culturais que não disponibilizam de tais serviços;

- Organizar encontros presenciais e seminários, promover debates virtuais que contribuam para reflexões e discussões sobre os serviços oferecidos ao público pelos museus e instituições culturais e estimular o interesse da comunidade pelo uso dos espaços museológicos.

A Rede de Educadores em Museus de Goiás apoia-se nas características de museus apresentadas pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), como instituições que trabalham permanentemente com o patrimônio cultural em suas diversas manifestações; disponibiliza acervos e exposições a serviço da sociedade com o propósito de oferecer a ampliação de possibilidades na construção identitária, a percepção crítica da realidade, a produção de conhecimentos e a promoção de lazer; fomenta a utilização do patrimônio cultural como recurso educacional, turístico e de inclusão social; promove a democratização do acesso, do uso e a produção de bens culturais em favor da dignidade da pessoa humana.

Sob tal aspecto, a REM-Goiás tem desenvolvido uma série de ações na tentativa de suscitar reflexões a respeito das instituições museológicas e culturais. Para tanto, em uma ação incipiente, a Rede realizou o I Seminário no Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, de 7 a 9 de junho de 2010, o qual dispôs de extensa programação. Sucederam-se palestras: “Educação formal e educação não-formal: caminhos e desafios”, proferida por Andrea Vial, da Expumos/SP; “Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho – uma experiência de educação de jovens através do Patrimônio Cultural do Ceará”, proferida por Juliana Marinho. Houve também relatos de experiências com professoras de escolas públicas,

Anais do IV ENEMU

palestra com a professora do curso de graduação em museologia da FCS/UFG, Ivanilda Junqueira, oficina com Juliana Marinho da EAOTP/IACC¹ — “Educação Patrimonial no Ceará: narrativas e práticas do projeto Patrimônio para Todos” — e ocorreu a votação do estatuto e eleição da coordenação.

Um dos encontros presenciais realizado pela Rede aconteceu no Centro Cultural Jesco Puttkamer PUC/GO, com a discussão do texto “Educação não-formal: um conceito em movimento”, em que contamos com a presença de funcionários do Museu das Bandeiras da Cidade de Goiás, estudantes e professores de Museologia, além dos demais interessados.

No ano de 2010, A REM-Goiás participou do encontro das Redes no 4º Fórum Nacional de Museus, no mês de julho em Brasília. Em outubro, esteve presente no 20º Congresso da Federação de Arte Educadores do Brasil (CONFAEB), ocorrido na UFG e, em dezembro, esteve na Cidade de Goiás no aniversário do Museu das Bandeiras.

Em março de 2011, realizou o II Seminário “Educação, Museus e Ciências, publicou o Anais do evento, além de ampla programação com palestras, visitas guiadas em instituições museológicas e apresentações de comunicações e lançou a cartilha “Eu e Museu”. Ademais, o seminário contou com a exposição “Práticas Pedagógicas do Centro de Referência para o Ensino da Ciência e Matemática”, além da eleição da nova coordenação. As atividades do II Seminário ocorreram no Centro de Formação dos Profissionais em Educação da SME.

Em 2011, nossos encontros presenciais foram realizados juntamente com atividades oferecidas por instituições museológicas, quando foi sugerido e votado para o III Seminário o tema “Museus e Memória Escolar”,

¹ Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho ligada ao Instituto de Arte e Cultura do Ceará.

Anais do IV ENEMU

que ocorrerá de 13 a 17 de março de 2012, sendo que já temos, além da programação praticamente fechada, a anuência de profissionais ligados a ações educativas de outras localidades brasileiras.

Nos dias 29 e 30 de abril, participamos — juntamente com o curso de graduação em Museologia da Faculdade de Ciências Sociais — do Espaço das Profissões, realizado pela UFG, o que proporcionou à comunidade estudantil o conhecimento, especificamente, do curso de graduação em Museologia da FCS. Produzimos um folder, o qual tem sido distribuído para divulgar a Rede junto a professores e alunos, pois compreendemos que estes também poderão se tornar grandes parceiros da REM-Goiás, de modo que, juntos, teremos ocasião de incentivar ainda mais a utilização dos espaços museológicos e culturais, garantindo, gradativamente, a qualidade dos serviços prestados, e igualmente de vislumbrar a criação dos espaços educativos que não existem em algumas instituições museológicas.

A Rede de Educadores em Museus de Goiás, em ajuste com o Estatuto de Museus, de 14 de janeiro de 2009, Lei nº 11.904, artigo 29, considera que os museus deverão promover ações educativas, fundamentadas no respeito à diversidade cultural e na participação comunitária, contribuindo para ampliar o acesso da sociedade às manifestações culturais e ao patrimônio material e imaterial da Nação.

A Rede pretende estimular, sobretudo, os professores a serem parceiros incondicionais. Historicamente, os laços entre museu e escola foram estreitados com base nos princípios da Escola Nova, que surge no Brasil na década de 1930, segundo a qual o ensino centra-se no aluno, porquanto considera sua capacidade e seus interesses como fatores determinantes da educação.

Nesse sentido, os museus foram disponibilizados à sociedade com ênfase na escola, sobretudo na extensão das práticas educativas como apoio da educação bancária — o que, ao invés de ampliar, restringiu as ações educativas na disseminação do conhecimento —, de maneira a

Anais do IV ENEMU

estarem abertos como espaço, possibilitando a reflexão crítica, de interação e de reinvenção para qualquer ator social, seja de escolas ou não.

“(…) Serviços educativos em museus devem ser encarados como elo básico entre os pesquisadores e o público, escolar ou não; como articulação necessária na pesquisa da realidade museológica e sua divulgação pública.” (LOPES, 1991)

Destarte, a Rede pretende continuar os trabalhos para atrair mais membros (professores, alunos) interessados em utilizarem os espaços culturais e museológicos —e refletirem acerca deles —, porque são espaços destinados a abrigarem o diálogo com a participação ativa e na tomada de decisões.

A Rede ainda não consolidou as discussões virtuais, contudo, atualmente há 176 inscritos no grupo, 97 cadastrados na REM-Goiás, sendo que 1024 recebem notícias da Rede. Ela, além de estar presente em vários meios virtuais de comunicação social, divulga, de forma ampla, informações referentes a museus, educação e áreas afins, por intermédio do e-mail remgo@googlegroups.com. E, no blog <http://remgoias.blogspot.com>, mantém informações atualizadas acerca de assuntos pertinentes. Maiores informações poderão ser obtidas por via do e-mail remgoias@gmail.com.

Anais do IV ENEMU

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte, BOITA, Tony Willian. A Rede de Educadores em Museus de Goiás, apresentado no 20º Congresso da Federação de Arte Educadores do Brasil, outubro de 2010, Goiânia.

FERNANDES, Renata Sieiro, SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von, PARK, Margareth Brandini. "Educação não-formal: um conceito em movimento". In: ITAÚ Cultural - Rumos educação cultura e arte 2005-2006. **Visões singulares, conversas plurais**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 2007, p. 13 – 38.

KOPTCKE, Luciana Sepúlveda. Analisando a dinâmica da relação museu-educação-formal. In: **O formal e não-formal na dimensão educativa do museu, caderno do museu da vida**. Rio de Janeiro. Fundação Oswaldo Cruz, 2001/2001.

LOPES, Maria Margaret. A favor da desescolarização dos museus. In: **Educação & Sociedade**, v. 40, dez de 1991.

MARANDINO, Martha. O mediador na educação não-formal: algumas reflexões. In: **O formal e não-formal na dimensão educativa do museu, caderno do museu da vida**. Rio de Janeiro. Fundação Oswaldo Cruz, 2001/2001.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. "Museus e educação: conceitos e métodos." In **Ciências e Letras**. Porto Alegre. N.31 p-307-323, jun 2002.

VARINE-BOHAN, Hugues. Capítulo VI – A animação como instrumento. In: **O tempo social**. Rio de Janeiro, Livraria Eça Editora, 1987, p. 85 -96.

_____. Patrimônio e educação popular. In: O direito de aprender. <http://www.direitodeaprender.com.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=194&Itemid=30>. Acesso em agosto de 2010.

VALENTE, Maria Esther Alvarez. A educação em Ciências e os museus de ciências. In: **O formal e não-formal na dimensão educativa do museu, caderno do museu da vida**. Rio de Janeiro. Fundação Oswaldo Cruz, 2001/2001.

<<http://www.museus.gov.br/museu>>. Último acesso em 8 de julho de 2011.

MUSEOLOGIA E MOVIMENTO ESTUDANTIL: ORGANIZAÇÃO E ATUAÇÃO

Emanuel Silva Andrade – elandrade2@gmail.com

Resumo: Este trabalho trata-se do discurso proferido na forma de palestra na mesa redonda *Museologia e Movimento Estudantil* do IV Encontro Nacional dos Estudantes de Museologia-IV ENEMU. Busca trazer reflexões acerca dos conceitos museológicos atuais e a participação dos estudantes dos cursos de graduação em Museologia nesse processo. Isso, por meio dos novos conceitos que permeiam o pensamento museológico, verificando suas novas possibilidades de atuação. Também enfoca a forma de organização e atuação que se encontra o movimento estudantil museológico atual, além de propor novas abordagens.

1. O Pensamento Museológico: relevância atual

A realização desse evento, sem dúvidas, marca a continuidade dos pensamentos e discussões no âmbito estudantil museológico. Isso se faz necessário estar em processo contínuo de discussão, visto as necessidades de acompanhar as mudanças dos conceitos e abordagens dos pensamentos da Museologia atual. Tais mudanças, implicam em novas perspectivas sobre as possibilidades do *fazer* na Museologia.

Museologicamente falando, a atenção ao patrimônio cultural no Brasil nunca esteve em tão crescimento, tanto nas práticas diretas para preservação e difusão desse patrimônio, quanto na formação de indivíduos que possam atuar nessa perspectiva de ampliação das atividades museológicas. Com isso, a Museologia torna-se cada vez mais uma área de atuação na qual as vertentes que permeiam suas ações são múltiplas. Vejamos a seguir alguns itens que estão intimamente relacionados à atual conjuntura do trabalho na Museologia:

Anais do IV ENEMU

- Museologia como prática interdisciplinar - sua relação com outras áreas do conhecimento é cada vez mais necessária, visto a diversidade de afazeres e estruturas materiais, visuais, auditivas, sensíveis, biológicas, enfim, com o universo de aplicações que suas atividades estão sendo desenvolvidas.

- Amplas possibilidades da musealização como prática social específica – os processos de musealização ampliaram de forma considerável. Atualmente, sítios arqueológicos, jardins botânicos, cemitérios, engenhos de açúcar, dentre outros ambientes - juntamente com suas estruturas materiais e aspectos imateriais – estão sendo musealizados e muitos outros estão propícios a musealização, ou seja, tornar o ambiente em questão num espaço de inserção e interação museológica contínua.

- Atuação capacitada - há maior compreensão que, para atuar nas atividades de cunho museológico é necessário que o indivíduo seja capacitado para lidar com as diversas tarefas. Atualmente, a maioria dos museus brasileiros já possuem um museólogo ou outros profissionais de áreas afins. Para estes últimos, são diversas as oportunidades de ampliar a relação com as discussões do âmbito museal, isto é, participarem de eventos, cursos de capacitação e aperfeiçoamento, dentre outros da área museológica para sua prática na instituição.

- Atividades direcionadas a órgãos específicos - se antes, as atividades voltadas para os museus estavam vinculadas a órgãos responsáveis pelo patrimônio cultural de forma abrangente, na conjuntura atual, as atividades específicas das questões museológicas estão direcionando-se para órgãos criados exclusivamente para essas questões. Temos como exemplo o próprio Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e o Instituto Baiano de Museus (IBAM-que está em fase de criação). Os quais são responsáveis, apenas pelas ações dos museus que os cabem.

Desta forma, observa-se que as demandas museológicas são vistas na atualidade como merecedoras de atenção específica, com recursos

disponíveis e organizados para a preservação e difusão do patrimônio museal.

2. O Crescimento Museológico

Um movimento estudantil museológico bem organizado, pensa também com um olhar empreendedor. Pensa direcionado na sua atuação futura.

Visto o considerável desenvolvimento dos setores museológicos, a organização de um movimento estudantil carece desenvolver suas ações pensando também, nas abordagens que ultrapassam as barreiras da universidade. É necessário estar atento para o crescimento da Museologia enquanto área de atuação administrativa e acadêmica e suas perspectivas de atuação futura. Vejamos abaixo alguns aspectos e setores organizacionais museológicos que estão em crescimento, nos quais, se pode atuar futuramente:

- Órgãos direcionados (institutos, departamentos, superintendências, diretorias, fundações, centros, políticas, sistemas, dentre outros).
- Cursos de graduação
- Ampliação e diversificação de Museus
- Empresas de consultoria
- Empresas Juniores

Para isso, é necessário se organizar e articular ações, formalizando parcerias (ainda como estudantes de graduação) que contribuam para as demandas dos estudantes, do curso e das instituições parceiras.

3. O Movimento Estudantil Museológico: breve histórico

O movimento estudantil museológico, começa a se articular de fato a partir de 2004 com a criação da Rede Nacional dos Estudantes de Museologia – RENEMU durante o I Fórum Nacional de Museus em Salvador-BA. A Rede buscou desenvolver ações que contribuíssem para a melhoria

Anais do IV ENEMU

dos cursos de graduação, assim como dos museus e da Museologia. Promovendo discussões com posicionamentos em relação à conjuntura do campo museológico e propostas de ação junto aos cursos de graduação e organização estudantil.

Em 2008, juntamente com a realização do III Fórum Nacional de Museus, realizado na cidade de Florianópolis-SC, realizou-se o III Encontro Nacional dos Estudantes de Museologia² (III ENEMU). Uma das principais deliberações do evento foi extinguir a RENEMU e criar a Executiva Nacional dos Estudantes de Museologia-ExNEMUS. Com o propósito de continuar desenvolvendo as questões museológicas no âmbito estudantil, a ExNEMUS é a atual organização que representa os estudantes de Museologia em nível nacional.

Outras entidades representativas dos estudantes são os Diretórios e Centros Acadêmicos (D.A's e C.A's) dos cursos de graduação em Museologia. São representações que visam à melhoria dos seus respectivos cursos e patrimônio local. Estes devem estar em diálogo contínuo com a representação nacional, visando à troca de experiências e possíveis contribuições para ambas as organizações. Para isso, é necessário em qualquer movimento estudantil trabalhar em consonância com dois pontos centrais:

ORGANIZAÇÃO **ATUAÇÃO**

Toda atividade que venha a ser desenvolvida, deve-se a princípio organizá-la de acordo com as informações que permeiam seu objetivo, para então, posteriormente, colocá-la em prática. Daí vem à atuação, que nem sempre funciona em diálogo, envolvendo as representações estudantis e organizações em discussão.

² O II ENEMU foi realizado em 2006, durante o II Fórum Nacional de Museus, em Ouro Preto-MG.

Anais do IV ENEMU

3.1. Organização no Movimento Estudantil Museológico

Abaixo, vejamos alguns aspectos fundamentais para organização do movimento estudantil museológico e o desenvolvimento de suas ações:

- Estudar sobre a universidade – ajuda a cobrar questões que estejam coerentes com os propósitos colocados pela universidade.
- Ver membros que tenham engajamento – colabora no compromisso e agilidade das ações
- Levantar estatísticas e demandas – colabora para averiguar os itens mais necessitados
- Ouvir os colegas
- Poder de argumentação
- Formalidade na comunicação – Ofícios e CI's
- Levar ideias com clareza
- Observar os pontos fracos e fortes
- Estratégias tratadas com cunho político forte – dialogar tendo embasamento com relação aos interesses tratados
- Divisão de tarefas
- Transparência – divulgar todas as atividades realizadas e as que venha a desenvolver.

3.2. Atuação

A atuação do movimento estudantil museológico, precisa abranger os espaços que vão além do ambiente universitário. Problemas a serem resolvidos, estratégias traçadas, eventos, projetos e programas a serem realizados, enfim, qualquer ação desenvolvida em pró da melhoria do curso, da universidade/faculdade é interessante buscar a relação com o público externo – comunidade local, possíveis instituições parceiras e o setor público de gestão dos órgãos culturais locais.

Anais do IV ENEMU



Porém, é necessário que ambos atuem intimamente juntos, havendo uma contrapartida de ações de cada lado. Isso ajudará na formalização de convênios, por exemplo, de forma que os estudantes já iniciem o seu desenvolvimento no mercado de trabalho. Já as instituições parceiras terão serviços desenvolvidos pelos estudantes para dinamizar suas atividades e conseqüentemente para aspectos da instituição como um todo.

3.2.1 Atuação por meio de representação

Cada universidade possui forma própria de organização, porém a maioria delas são estruturadas da seguinte forma:

- CONSUNI – conselho universitário
- CONAC – conselho acadêmico
- Conselhos de centros
- Colegiados ou departamentos

São órgãos representativos que discutem e deliberam ações na universidade. Normalmente, o corpo estudantil possui representações em cada um deles. Sendo assim, em reuniões desses órgãos, são momentos especiais para cobrar e questionar situações. Obviamente, a representação discente deve ter dialogado anteriormente com os demais estudantes para, só depois puder colocar as questões mais pertinentes.

Observa-se que, assim como é importante cobrar necessidades de

Anais do IV ENEMU

melhoria, também é plausível trazer colaborações para o curso e universidade, de forma que venha a contribuir para o crescimento discente, docente e institucional, além da comunidade.

3.2.2 Atuação por meio de pressão

No que se refere a insatisfações, quando por meio das colocações nos momentos de representação, (conforme explicitados acima) não surgem efeitos e as necessidades chegam numa situação inaceitável, pode-se pensar na realização de medidas mais sérias, tais como:

- Abaixo assinado
- Paralisação
- Ocupação
 - formar comissão
 - bom uso da retórica
 - quem oscila desestimula os demais
 - disciplina
 - avaliação do dia
 - buscar apoio popular
 - saber histórico da instituição
 - pesquisar perfil de indivíduos da instituição – passado de luta (estes podem colaborar)

6. Eventos Estudantis Museológicos: Enemu – Eremu

Geralmente, dois tipos de eventos se destacam no cenário estudantil museológico: o Encontro Nacional dos Estudantes de Museologia (ENEMU) e o Encontro Regional dos Estudantes de Museologia (EREMU). Devido ao crescimento dos cursos de graduação em Museologia ser recente, algumas regiões ainda não se organizaram para realizar o EREMU. Os encontros regionais são importantes no sentido que, mesmo que a realidade de cada local curso/universidade) tenham diferenças, elas são mais próximas e a possibilidade de cooperação torna-se mais propícia. O Encontro Nacional

Anais do IV ENEMU

possui uma abrangência maior, não só pela reunião de mais discentes e, conseqüentemente, mais informações, porém, amplia a troca de experiências e assegura um esforço homogêneo pela qualidade do ensino, pesquisa, extensão das atividades museológicas em âmbito nacional. Nestes eventos, é importante seguir uma linha de organização. Abaixo, seguem alguns aspectos sugeridos:

- Discutir o estatuto – rever possíveis modificações, supressões ou acréscimos
- Discutir e deliberar – deliberar ações especificando a realidade de cada região
- Saber a realidade de cada local
- Colocar as falhas e sucessos
- Troca de experiências
- Realizar evento em local com grandes dificuldades – a realização do evento em locais que estejam com significativas dificuldades de infra-estrutura técnica, institucional, educacional e de comunicação, por exemplo, as discussões ficam mais evidentes e tornam-se práticas. Além disso, devido a não passarem por alguns fatores, como deslocamento até o local do evento e, geralmente estarem na coordenação do mesmo, o envolvimento das pessoas do local torna-se maior. Como são os maiores conhecedores de sua situação, por vivenciá-la constantemente, a participação efetiva contribui para buscar soluções mais ágeis, de forma que resolvam ou amenizem tais dificuldades. É interessante convidar pessoas da comunidade para participarem das discussões, especialmente aquelas que atuam em instituições ligadas ao patrimônio cultural.

4. Considerações finais

Por considerar as questões museológicas que se desenvolvem fora do ambiente da universidade (que se distingue de ambiente universitário) tão importante quanto às do ambiente interno da universidade, buscou-se

Anais do IV ENEMU

nesse texto, enfatizar a relação que deve acontecer entre as atividades estudantis museológicas nos seus diferentes espaços.

A melhoria na qualidade do curso de graduação, também depende da qualidade de ambientes que possam atuar como aprendizado inicial para inserção no mercado de trabalho. Um exemplo disso são os locais para estágio. Estes, podem proporcionar oportunidades significativas para o crescimento profissional. Portanto, é necessário centrar-se nas demandas museológicas com amplitude, desenvolver uma prática de argumentação firme e formalizar contatos contínuos.

Anais do IV ENEMU

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ABREU, Regina. Museus, patrimônios e diferenças culturais. In: **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. Org.: Regina Abreu, Mário Chagas e Myrian Sepúlveda dos Santos. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, 2007.

ANAIS DO I ENEMU – Encontro Nacional de Estudantes de Museologia. **Revista Eletrônica Jovem Museologia – Estudos sobre Museus, Museologia e Patrimônio**. Ano 02, nº. 03, fevereiro de 2007. <http://www.unirio.br/jovemmuseologia/> – ISSN 1980-6345

EXNEMUS. *Boletim informativo da Executiva Nacional dos Estudantes de Museologia*. nº 01, Setembro, 2008. I ENEMU. 1º Encontro Nacional de Estudantes de Museologia. In: *Relatório do 1º Fórum Nacional de Museus: A imaginação museal: os caminhos da democracia*. Brasília, DF: MinC/IPHAN/DEMU, 2004, p. 67-68.

MINISTÉRIO DA CULTURA – BRASIL. Política nacional de museus. Org.: José do Nascimento Júnior, Mário de Souza Chagas. – Brasília: MinC, 2007

MUSAS - **Revista Brasileira de Museus e Museologia**, n. 3. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e centros Culturais, 2007.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. **Encontros Museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu**. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN/DEMU, 2008.

RELAÇÕES ENTRE A MUSEOLOGIA E A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

Marilda Lopes Ginez de Lara - larama@usp.br

Resumo - Localiza a Museologia dentro da Tabela de Classificação das Áreas do Conhecimento adotada pela CAPES, ao lado da Ciência da Informação e da Comunicação. Salienta que, mais do que um problema epistemológico, a tabela é o resultado da organização das forças dos campos científicos. Apresenta o campo da Ciência da Informação ressaltando suas origens na Documentação de Paul Otlet, autor que relaciona a Museologia dentro desse campo, e sugere a possibilidade de aproximações entre as duas áreas.

1. Introdução

Face à pergunta “Museologia: Ciências Sociais Aplicadas ou Ciência da Informação?” proposta pela organização do ENEMU – IV Encontro Nacional dos Estudantes de Museologia, consideramos importante, primeiro, contextualizar a questão a partir da Tabela de Classificação das Áreas do Conhecimento adotada pela CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. A pergunta, embora denote uma preocupação quanto à constituição do campo, seus limites e relações interdisciplinares, ao utilizar a expressão ‘Ciências Sociais Aplicadas’ obriga precisar melhor a referência, uma vez que essa terminologia é utilizada pelas agências de fomento federais.

Dentre suas inúmeras funções, a CAPES discrimina, em seu site, as preocupações em: “cuidar da expansão e consolidação da pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado) em todos os estados da Federação” e “atuar na formação de professores da educação básica”. Para isso, a instituição desenvolve as seguintes linhas de ação:

“- avaliação da pós-graduação *stricto sensu*;

Anais do IV ENEMU

- acesso e divulgação da produção científica;
- investimentos na formação de recursos de alto nível no país e exterior;
- promoção da cooperação científica internacional;
- indução e fomento da formação inicial e continuada de professores para a educação básica nos formatos presencial e a distância“ (www.capes.br).

A avaliação é realizada a partir da distribuição do universo dos cursos de pós-graduação, originalmente em 8 grandes áreas, 76 áreas e 340 subáreas do conhecimento, sendo:

1º nível - Grande Área: aglomeração de diversas áreas do conhecimento em virtude da afinidade de seus objetos, métodos cognitivos e recursos instrumentais refletindo contextos sociopolíticos específicos.

2º nível - Área: conjunto de conhecimentos inter-relacionados, coletivamente construído, reunido segundo a natureza do objeto de investigação com finalidades de ensino, pesquisa e aplicações práticas.

3º nível - Subárea: segmentação da área do conhecimento estabelecida em função do objeto de estudo e de procedimentos metodológicos reconhecidos e amplamente utilizados.

4º nível - Especialidade: caracterização temática da atividade de pesquisa e ensino. Uma mesma especialidade pode ser enquadrada em diferentes grandes áreas, áreas e subáreas.

De modo concreto, as áreas se organizam na Tabela como segue:

1. Ciências Exatas e da Terra
2. Ciências Biológicas
3. Engenharias
4. Ciências da Saúde
5. Ciências Agrárias
6. Ciências Sociais Aplicadas

Anais do IV ENEMU

7. Ciências Humanas
8. Linguística, Letras e Artes
9. Outros

Em 2008 foi criada a *Grande Área Multidisciplinar* e, dentro dela as áreas Interdisciplinar, Ensino de Ciências e Matemática, Materiais e Biotecnologia. Além disso, dentro da área Interdisciplinar, foram criadas as subáreas Meio-Ambiente e Agrárias; Engenharia/Tecnologia/Gestão; Saúde e Biológicas; e Sociais e Humanidades.

A área de avaliação Ciências Sociais Aplicadas, que nos interessa mais de perto, compreende:

- Direito
- Administração, Ciências Contábeis e Turismo
- Economia
- Arquitetura e Urbanismo
- Planejamento urbano e regional / Demografia
- Ciências Sociais Aplicadas I

As Ciências Sociais Aplicadas I, por sua vez, engloba:

- Ciência da Informação
- Museologia
- Comunicação

A subdivisão da Ciência da Informação compreende:

- Teoria Geral da Informação
- Processos da Comunicação
- Representação da Informação
- Biblioteconomia
- Teoria da Classificação
- Métodos Quantitativos. Bibliometria
- Técnicas de Recuperação de Informação
- Processos de Disseminação da Informação

Anais do IV ENEMU

A Comunicação possui uma extensa divisão (Consultar <<http://www.capes.gov.br/avaliacao/tabela-de-areas-de-conhecimento>>). Por sua vez, a Museologia não recebeu, até agora, nenhum detalhamento.

A existência de uma Tabela de Áreas do Conhecimento é um requisito das instituições de avaliação e fomento para organizar seus trabalhos. Ela pauta a avaliação dos cursos de pós-graduação, como também a análise dos projetos de pesquisa submetidos à agência, tarefa para as quais são convocados pesquisadores das diferentes áreas. A forma de organização das áreas também acaba por repercutir no ensino de graduação. A Tabela tem sofrido modificações ao longo do tempo, mas é importante observar que a separação entre áreas e subáreas, mais do que um problema epistemológico, é o resultado da organização das forças dos campos científicos (BOURDIEU, 2004).

Em 2005, foi criada a Comissão de Estudos CNPq-CAPES-FINEP com a finalidade de proceder à revisão da tabela. A comissão consultou a comunidade e recebeu sugestões, entre elas, da Museologia, que propôs a criação de uma área em separado contemplando 'Fundamentos teóricos da museologia', 'Museologia aplicada' e 'Temas específicos em museologia' (SOUZA & STUMPF, 2009). No entanto, as sugestões ainda não foram incorporadas.

A partir dessas informações podemos, agora, discutir mais de perto a questão das relações entre os campos enunciados na pergunta da organização do Evento.

2. A Ciência da Informação e a Museologia na ótica da Documentação

As reflexões sobre as origens da Ciência da Informação se reportam à Documentação, proposta por Paul Otlet na França, na década de 30 do século XX, à Biblioteconomia Especializada e aos estudos organizados sobre o tema da Recuperação da Informação (*Information Retrieval*), nos Estados Unidos, na década de 50 do mesmo século, atribuindo-se também seu surgimento aos trabalhos de Vanevar Bush, do *Institut of Technology of*

Anais do IV ENEMU

Massachusetts, em especial seu “*As we may think*”, publicado em 1945. Às múltiplas referências, correspondem diferentes propostas.

A Documentação francesa, com Otlet, visava principalmente a disseminação da produção científica. No entanto, em seu *Traité de la Documentation* (1934), o autor refere-se simultaneamente às dimensões bibliográfica, arquivística e museológica da Documentação, que constituiriam suas partes.

Sobre os museus, Otlet dedica todo um capítulo do *Traité* (Otlet, 1934, capítulo X), salientando que há objetos documentais por si mesmos (*realia*), como “as amostras, espécimes, modelos, fac-símiles e, de maneira geral, tudo que tenha caráter representativo a três dimensões e, eventualmente, em movimento”. Para o autor, os museus procuram reunir “a realidade concreta objetivamente apresentada, ou fotograficamente reproduzida, aos textos explicativos, aos quadros sinóticos, genealógicos e cronológicos; às cartas, aos esquemas abstratos”. Os museus são, para Otlet, não apenas colecionadores e conservadores, mas criadores. Os objetos dispostos aos visitantes nas salas, animados por “vitrinas giratórias, tapetes rolantes”, constituem a documentação objetiva em ação, correspondendo ao nascimento da Museografia, que cuida dos conjuntos de objetos não só nos museus como nas exposições.

“É o nascimento da Museografia. Relacionada ao Museu, embora temporária, a Exposição, aqui especializada e nacional, ali internacional e universal, é imensa acumulação de objetos que ilustram textos, dado o valor das vistas animadas ... Nasceu, enfim, a concepção do Museu Documental universal. Em face dos objetos, de sua apresentação e verificação, deve ser o Museu o que é a Enciclopédia para os documentos gráficos que por ele são, também, largamente utilizados ...” (Otlet, 1934, capítulo X)

A Ciência da Informação herdou, da *Documentação*, com Paul Otlet, a reflexão sobre o documento (em sentido amplo), bem como sobre sua

organização e preparação para o acesso e divulgação. Atualmente, tem se apropriado das tecnologias da informação, percebendo não só seu valor instrumental, como as alterações que elas provocam na produção e recepção da informação. Desenvolve reflexões de natureza histórica e epistemológica, discutindo os conceitos de documento e de informação, suas relações histórico-culturais, sua expressão em linguagem, bem como os problemas para sua mediação com os seus públicos. Preocupa-se, assim, com os processos sócio-culturais de apropriação simbólica da informação.

A Ciência da Informação busca, contemporaneamente, o equilíbrio entre as funções de preservação (aspecto custodial: permanência; conservação dos registros) e de construção social de sentidos (disponibilidade: organização e mediação). Mais do que atribuir importância ao suporte físico, valoriza o documento como fonte ilimitada de informação.

3. Convergências entre a CI e a Museologia

A perspectiva de Otlet está na base da aproximação entre a Arquivística, a Biblioteconomia e a Museologia na opinião de Smit (2003). A autora defende que, em espaços diferentes e com suas particularidades, elas “coletam, processam e disseminam conteúdos informativos” , em função de um objetivo comum que é a organização da informação.

As convergências entre as áreas também é apontada por Rayward (1998), para quem a gênese de museus, bibliotecas e arquivos é a mesma: *a coleção de objetos* (livros, medalhas, documentos, esculturas). As diferenças nascem com as exigências da gestão das coleções (séc.XVIII-XIX): natureza dos materiais que conservam, meios pelos quais eles são disponibilizados e quadros profissionais especializados. Para Homulus (1990), existe um *continuum* de instituições coletoras e disponibilizadoras de cultura.

Em linhas gerais, a convergência se dá em torno do tratamento dos objetos (seleção, descrição, classificação, exposição etc), e nas reflexões sobre seu papel institucional, considerando a natureza do trabalho e a função de mediação.

Do lado da Museologia, há que se observar que os objetos museais são muito diversos e, de modo correspondente, os procedimentos são muito distintos entre si: a forma de tratamento, a terminologia utilizada, os modos para sua organização e gestão têm como referência as áreas às quais esses objetos se relacionam. Além da dispersão de procedimentos ocorre, conseqüentemente, dispersão profissional.

Além disso, como afirmou Silva (2002), “A informação não é o objeto central do conhecimento museológico sendo que este se centra na musealização dos objectos. Mais ainda, “Os museus nem sempre se viram como prestadores de serviços de informação (Leonard Will, representante inglês no Grupo de Terminologia para Nomes de Objetos do CIDOC, 1993), o que, com exceções, ainda acontece (Cerávolo & Tálamo, 2008).

Esses aspectos contribuem para a inexistência de diálogo entre as áreas. Porém, a separação dos campos não provém apenas da diversidade de seus objetos, mas dos campos de força que caracterizam as áreas. “Todo o campo, o campo científico por exemplo, é um campo de forças e um campo de lutas para conservar ou transformar esse campo de forças” (Bourdieu, 2004, p.23)

4. Por um diálogo entre a Ciência da Informação e a Museologia

A breve apresentação realizada permite afirmar a existência de zonas conflituosas, mas também de acordos possíveis entre a Ciência da Informação e a Museologia. Por um lado, a organização das áreas, no Brasil, não pode deixar de se referir às Tabela de Classificação das Áreas do Conhecimento porque, queiramos ou não, elas pautam a avaliação dos cursos de pós-graduação, como também a organização da graduação. Não se trata de aceitá-las sem crítica, mas de promover continuamente sua discussão em fóruns apropriados, considerando sua função e seu alcance. Por outro, do ponto de vista da reflexão e da ação, é inegável que os dois campos podem discutir juntos seus pontos de contato. Se seus objetos são tidos como diferentes, deve-se questionar em que medida – ou até que

Anais do IV ENEMU

ponto – o são realmente.

As duas áreas têm como base o documento. Uma noção contemporânea de documento mostra que ele é sempre algo que tem valor atribuído, ou seja, não existe anteriormente à sua valoração segundo parâmetros culturais. Além disso, elas compartilham em grande medida a noção de informação como construção social. Documento e informação, portanto, são noções interdependentes que unem a Ciência da Informação e a Museologia.

Assim, no eixo museográfico, é importante considerar a oportunidade de apropriação dos conhecimentos desenvolvidos historicamente pela Documentação/Ciência da Informação relativos ao tratamento do documento. Já no eixo museológico, pode ser enriquecedor o intercâmbio de ideias sobre o documento e a informação, discutindo as funções do documento, seu significado histórico, cultural e ideológico, bem como o caráter e as formas de mediação, apropriação/subjetivação da informação.

Anais do IV ENEMU

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo; Ed. UNESP, 2004.

BUSH, V. As we may think. *Atlantic Monthly*, v.176, n.1, p.101-108, 1945. Disponível em: <<http://www.ps.unisaarland.de/~duchier/pub/vbush/vbush.shtml>>

CAPES. *Tabela de áreas de conhecimento*. Disponível em: <<http://www.capes.gov.br/avaliacao/tabela-de-areas-de-conhecimento>>

CERÁVOLO, S. & TÁLAMO, M.F.G.M. Os museus e a representação do conhecimento: uma retrospectiva sobre a documentação em museus e o processamento da informação. *Anais do ENANCIB*. Salvador: ANCIB, 2007. Disponível em: <<http://www.enancib.ppgci.ufba.br/>>

CNPq. *Áreas do conhecimento*. Disponível em: <<http://www.cnpq.br/areasconhecimento/index.htm>>

HOMULUS, Peter. Museums to libraries: a family of collecting institutions. *Art Libraries Journal*, v.15, n.1, p.11-13, 1990.

OTLET, Paul (1934). *Traité de Documentation: le livre sur le livre: théorie et pratique*. Bruxelles: Mundaneum. 431 p.

RAYWARD, W. B. Electronic information and the functional integration of libraries, museums and archives. In HIGGS, Edward (ed.). *History and electronic artefacts*.. Oxford: Clarendon Press, 1998. 207-226. Disponível em: <<https://www.ideals.illinois.edu/handle/2142/9474>>

SILVA, A. M. Arquivística, biblioteconomia e museologia: do empirismo patrimonialista ao paradigma emergente da ciência da informação. In: *Separata dos Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. Porto, Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, v. 42, p. 3-4, 2002.

SMIT, J. W. . O documento audiovisual ou a proximidade entre s 3 Marias. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, v. 26, n. 1/2, p. 81-85, 1993.

Anais do IV ENEMU

SOUZA, R.F.; STUMPF, I.R.C. A Ciência da Informação como área do conhecimento: abordagem no contexto da pesquisa e da pós-graduação no Brasil. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v.14, n. Especial, p.41-58, 2009. Disponível em: <<http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/viewFile/901/606>>

**A COMUNIDADE EM AÇÃO:
O PROJETO ECOMUSEU DA SERRA DE OURO PRETO/MG**

Cauê Donato Silva Araujo - caue_donato@hotmail.com

Luana Caroline Damião - luana_cdm@yahoo.com.br

Yára Mattos

Resumo - O projeto Ecomuseu é um programa de extensão da Universidade Federal de Ouro Preto embasado no conceito da Nova Museologia.

A implantação de um Ecomuseu na cidade de Ouro Preto evidencia que sua comunidade não só mantém viva toda sua tradição para além da visão turística, como explicita uma cidade de referências coloniais e barroca, mas também uma cidade contemporânea, globalizada, porém preocupada com seu patrimônio.

1. Primeiros Passos

O projeto Ecomuseu da Serra de Ouro Preto/MG deve ser entendido como um Programa de Extensão da Universidade Federal de Ouro Preto, e não uma instituição, coordenado pela professora doutora Yára Mattos.

O Projeto decorre de uma ampliação do Parque Municipal da Cachoeira das Andorinhas e Morro da Queimada, que teve uma primeira tentativa de implantação no ano de 2003, com a participação de entidades públicas e associações, contudo o projeto não teve uma Lei enviada a Câmara Municipal, o que o inviabilizou até aquele momento. Só em 2005, durante uma audiência pública, voltaram-se as discussões a respeito da implantação do Parque da Cachoeira das Andorinhas, com proteção ambiental, e do Parque Arqueológico do Morro da Queimada, onde surgiram as primeiras idéias ecomuseológicas em Minas Gerais.

2. As Primeiras Ações

Durante o Fórum das Artes/ Festival de Inverno de Ouro Preto – 8 a 30 de julho de 2005 - duas ações efetivas aconteceram. A primeira, uma oficina na área de artes plásticas, que propiciou o envolvimento social entre seus participantes e a comunidade. Intitulada *Nas pegadas de Pedro II: aula passeio no Morro da Queimada* foi ministrada por artista plástico e acompanhada por monitor/morador do bairro, que atuou como guia histórico do local. A oficina contou com a participação de sete membros da comunidade que durante três dias tiveram oportunidade de desenvolver trabalho criativo e aprofundar conhecimentos a respeito do local em que vivem.

A segunda, mesa redonda durante o Seminário *O Museu e as Cidades*, intitulada *Modelos de Gestão Museológica e a Inclusão Social: ecomuseu*, que contou com a presença de Odalice Priosti, representando o Ecomuseu de Santa Cruz, Rio de Janeiro, Laís Aderne, do Ecomuseu do Cerrado em Goiás, e a nossa participação, sob coordenação da Diretora Municipal de Cultura de Ouro Preto, Sandra Fosque.

Essas ações desenvolveram em uma parcela da comunidade uma vontade preservacionista e sustentável, estimulando iniciativas dentro da Universidade Federal de Ouro Preto. Logo ficou esboçado o que seriam as idéias norte do Projeto Ecomuseu.

3. Nova Museologia: conceito

O programa está embasado no conceito da Nova Museologia apresentado por Varine e Rivière que em uma abordagem prática consiste em “uma nova concepção de museu que passa por um território mais vasto, o qual em vez de se restringir a um edifício fechado, revestido, com estética imponente, alarga-se a toda uma comunidade” (MAGALHÃES, 2003, p.218).

Sobre essa ótica as ações do Projeto Ecomuseu da Serra de Ouro Preto estão embasadas e começam a formar “uma museologia de

caráter social” (Moutinho, 1989, p.115), ou seja, as práticas e ações desse projeto visam, desde então, a participação ativa da comunidade lidando com seus valores e angústias, desenvolvendo-se de forma sustentável a partir de iniciativas que buscam manter e conhecer as referências, heranças e múltiplas culturas que formam os “lugares de relação” (MATOS, 2010, p.128).

Neste aspecto há uma inversão da lógica de formação da *coleção*, protagonizam então testemunhos materiais e imateriais, fazendo parte de experimentações e vivências presentes, sendo assim, trabalhamos *a priori* questões afetivas, cognitivas e aspectos subjetivos em relação à memória no presente para então posteriormente transportá-la ao passado.

Enfim, pela corrente da Nova Museologia podemos entender a proposta de um museu crucial tanto ao ser humano como indivíduo como ao ser humano social, sendo espaço para resolução de tensões e problemáticas enfrentadas no decorrer do processo de vivência. Servindo ao desenvolvimento integral nas questões objetivas e subjetivas.

4. Ecomuseu da Serra de Ouro Preto

A existência de um Ecomuseu na cidade de Ouro Preto se mostra essencial à valorização da cidade em seus moldes turísticos, mas principalmente em se tratando de sua contemporaneidade e relação com a população local. As comunidades dos Morros da Queimada, Santana, São João, São Sebastião e Piedade, traduzem todo esse sentimento comunitário, ainda com uma singularidade, de estarem implantadas sobre uma jazida arqueológica, o Arraial do Pascoal.

A partir da orientação do consultor internacional Hugues de Varine, que analisou as necessidades da região para curto, médio e longo prazo, se estabeleceu determinados objetivos para implantação e continuidade do

projeto, já que através deles é possível estabelecer uma rede de relações entre comunidade e os envolvidos com o projeto.

4.1. Oficinas

As oficinas são um dos mecanismos mais apreciados pelas comunidades no que cerne as relações entre paisagem, patrimônio, comunidade, território e os conceitos da ecomuseologia, ou seja, é um meio mais fácil de chegar até as pessoas e suas relações com o passado, o presente e suas expectativas futuras, podemos nesse caminho desenvolver uma série de atividades que aumentem as potencialidades comunitárias.

No Projeto Ecomuseu da Serra de Ouro Preto algumas oficinas já demonstram a veracidade da afirmação acima. Por exemplo, em outubro de 2008 produzimos uma oficina com crianças dos bairros São João e São Sebastião sobre a prática das lenheiras. A partir dessa oficina recuperamos histórias e experiências da vida de mulheres que buscavam lenhas na região dos morros e constituem parte das comunidades do entorno. O público trabalhado foram crianças por serem mais receptivas e o meio de comunicação mais fácil para chegar à família, amigos e vizinhos. Contamos ainda com a monitoria de moradores do bairro.

4.2. Inventário Participativo

No ano de 2009 começou a ser planejado um inventário participativo que nos permitiria um panorama geral sobre a situação de cada bairro e suas principais necessidades. O inventário foi aplicado em 2010 e seus resultados e sua publicação saem ainda no ano de 2011.

A princípio foram feitos levantamentos a cerca da comunidade, buscando identificar nas localidades grupos religiosos, culturais, bem como associações; levantamento sobre o patrimônio edificado; estabelecimentos comerciais e se há neste comércio vínculo com um passado histórico; objetos que tenham valor histórico patrimonial, como fotos, móveis, imagens, entre outros.

Anais do IV ENEMU

Paralelamente aos levantamentos fora elaborado um questionário, que fez parte da segunda etapa e poderá nos fornecer, por amostragem, como já dito, as necessidades populacionais, bem como o que as comunidades entendem como seu patrimônio.

Com essa iniciativa poderemos ver mais claramente quais ações são imediatas para a região e seus moradores e planejarmos nossos próximos programas.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

CHAGAS, Mário, *Memória e Poder: contribuição para a teoria e prática nos ecomuseus*, disponível em <<http://www.quarteirao.com.br/pdf/mchagas.pdf>>, acesso em 07/04/2011.

CHOAY, Françoise, *Alegoria do patrimônio*, tradução Teresa Castro, Lisboa, Edições 70, 1999.

DE VARINE, Hugues, *O tempo social*, tradução Fernanda de Camargo-Moro e Lourdes Rego Novaes, Rio de Janeiro, Eça Editora, 1987.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.

MAGALHÃES, Fernando Paulo Oliveira, *Museologia, Ecomuseus e o Turismo: Uma relação profícua?*, *Antropológicas*, Nº 7, pp. 211-224, 2003.

MATTOS, Yára (com Ione Mattos), Cap.16 – Outras faces da museologia: o museu e a comunidade. *Abracaldabra: uma aventura afetivo-cognitiva na relação museu-educação*, Ouro Preto, Editora UFOP, 2010.

MOUTINHO, M., *Museus e Sociedade: reflexões sobre a função social do museu*, Monte Redondo: 1989.

MUSEUS COMUNITÁRIOS:

MEMÓRIA, IDENTIDADE E PODER

Ana Paula dos Anjos Fiuza – paulafiuza@yahoo.com.br

Resumo - Com as novas discussões da museologia, os museus comunitários são os espaços de memória criados em pequenas comunidades, que possibilitam a potencialização da história dos sujeitos que ali habitam, dando idéia de pertencimento, confrontando com os museus clássicos em formato e público freqüentador.

Discutiremos sobre a propagação desses museus enquanto espaços de preservação de memória, identidade e poder, e a criação dos mesmos para novos públicos, percebendo importância e o valor desse patrimônio histórico e cultural referente à comunidade.

Esta comunicação relaciona-se principalmente com a salvaguarda e a proteção da identidade cultural dos grupos minoritários, que foram, durante séculos, esquecidos por uma história “clássica”, escrita pelos representantes da classe dominante.

Falar do relacionamento entre o museu e a comunidade até bem recentemente era falar da relação museu-público, e, mais especificamente, era abordar os problemas relacionados com a carência de público nos museus. Buscava-se, nos moldes dos Museus Norte-Americanos, tornar os museus “dinâmicos”, oferecer serviços, programas como cursos, palestras, projetos com as escolas, etc. Esses programas, na maioria das vezes, estavam relacionados com a nossa ansiedade no sentido de justificar a existência da instituição junto aos órgãos responsáveis por sua manutenção, com o aumento do número de visitantes. À medida que vão avançando as reflexões em torno do papel que os museus devem desempenhar junto à sociedade, as relações entre museu e público, entre o museu e a comunidade vão se tornando mais complexas, assumindo características específicas, de acordo com os diferentes contextos e grupos com os quais os

Anais do IV ENEMU

projetos vão sendo desenvolvidos.

É necessário esclarecer o conceito de comunidade adotado nesta comunicação que visa o desenvolvimento do trabalho museológico, no interior do museu ou fora dele, considerando a complexidade das relações sociais nesse mundo pós-moderno. A comunidade à qual estou me referindo pode ser um grupo de indivíduos que, apoiado em um patrimônio, realiza ações museológicas, com objetivos e metas definidas a partir das suas necessidades, dos seus anseios, definindo, em conjunto, os problemas e as soluções para os mesmos, situando-os no contexto mais amplo da sociedade.

Portanto, considero que o trabalho dos museus com a comunidade, ou seja: com os grupos com os quais estejamos realizando projetos, construindo na troca, no respeito mútuo, é o resultado das concepções de Museu e de Museologia que adotamos. Pesquisa, preservação e comunicação, em interação, questionadas e problematizadas, deverão ser, pois, os vetores no sentido de se produzir conhecimento, assumindo o compromisso de contribuir com a construção de uma sociedade ética, mais eqüitativa e solidária.

Nossa identidade cultural é uma coisa útil e, em muitos casos vital, que precisam ser mostrados às organizações e aos detentores do poder. Defender a identidade, o direito à existência de um indivíduo, uma comunidade, uma sociedade e até mesmo uma nação, torna-se uma medida defensiva, tornada necessária pela própria agressão que foi, e que ainda se perpetua de forma singela, imposta aos marginalizados, aos oprimidos, aos explorados, etc..

Os museus precisam atuar como meio de defesa da identidade cultural, porque ele é um símbolo e um repositório da mesma. No entanto, os museus devem sair da linha de concentração da cultura no seu sentido mais artístico e tradicional, na conservação da identidade natural e cultural apenas para interesses próprios, aquisição e apresentação de segmentos de

Anais do IV ENEMU

saber científico. O museu precisa tornar-se meio original de comunicação a linguagem dos objetos reais para contribuir, entre outras coisas, para o desenvolvimento global da sociedade à qual se pertence.

Com as novas discussões da museologia, os museus comunitários são os espaços de memória criados em pequenas comunidades, que possibilitam a potencialização da história dos sujeitos que ali habitam, dando idéia de pertencimento, confrontando com os museus clássicos em formato e público frequentador

O museu representa uma interpretação da vida, ao qual podemos verificar uma seleção específica e significativa da realidade. Podemos perceber e nos questionar sobre as histórias narradas pelos museus, sobre os aspectos sociais e econômicos de determinada parte da história que compõe os acervos e a forma como é exposto ao público. O museu fala a linguagem das coisas reais.

Nossa proposta discute o museu como instituição responsável pela contribuição para a formação da identidade do indivíduo. A inserção do público da comunidade local, busca favorecer a criação de canais que fortaleçam os vínculos comunitários entre os moradores, orientados através da identidade histórica e cultural dos mesmos. através da organização de acervo documental; a realização de pesquisa em história oral; o desenvolvimento de atividades lúdicas e educativas, a formação de grupos contadores de histórias; a realização de atividades diversas como: exposições itinerantes, seminários, oficinas e produção de material temático fortalecem nossa proposta.

É necessário que nos preocupemos com a instalação de museus nas comunidades, que sejam realmente representativos da nossa identidade cultural, onde o cidadão comum encontre traços da sua cultura, do fazer do seu dia-a-dia, se identifique como aquele que participa da História, que utilize-a como referencial sem perder de vista as suas raízes compreendendo o seu presente e construindo o seu futuro.

Anais do IV ENEMU

As transformações são necessárias, não podemos continuar fazendo uma museologia em função do objeto, pois o homem tem capacidade de conferir o seu significado, sujeito que conhece e transforma a sua realidade. Assim, observamos o surgimento de mudanças mais contundentes da instituição museu, podemos perceber que o museu deixa de se preocupar só com o passado para se dedicar também ao presente e contribuir para a melhoria das condições de vida, para o engajamento do homem no seu meio de forma crítica e participativa.

Com as novas discussões da museologia, os museus comunitários são os espaços de memória criados em pequenas comunidades, que possibilitam a potencialização da história dos sujeitos que ali habitam, dando idéia de pertencimento, confrontando com os museus clássicos em formato e público freqüentador. Segundo Bourdieu: “[...] os museus abrigam tesouros artísticos que se encontram paradoxalmente abertos a todos e interditados à maioria das pessoas”. Nesse sentido, existem alguns museus que são referências nesse novo conceito de museus comunitários (populares), a exemplo do Museu Ilê Ohum Lailai, que buscou preservar a memória do terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, contando com um arsenal de pesquisa documental, garimpado em objetos e depoimentos colhidos dos fiéis, localizado na cidade de Salvador, que hoje salvaguarda um acervo documental permanente.

O museu deve ser focado como uma instituição que deve estar comprometida com o processo educacional, desempenhando uma ação cultural e educativa, no âmbito da educação formal e não informal, ação que deve estar vinculada não somente às atividades programadas para alunos e professores, mas que deve ser buscada e entendida desde o momento em que estabelecemos o roteiro de uma exposição, apresentamos os objetos, elaboramos os textos e etiquetas, que não devem ser responsáveis somente pela apresentação de um conteúdo que será mais um conteúdo acumulado, mas que devem suscitar a criatividade, o questionamento, a reflexão crítica e a busca de um novo fazer, o que para

Anais do IV ENEMU

nós se caracteriza em um ato educativo.

Portanto, a problemática colocada aqui é a discussão sobre a propagação desses museus enquanto espaços de preservação de memória, identidade e poder, e a criação dos mesmos para novos públicos, percebendo importância e o valor desse patrimônio histórico e cultural referente à comunidade terreiro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain; SCHNAPPER, Dominique. O amor pela arte : os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: EDUSP, Zouk, 2003.

SANTOS, Maria Celia Teixeira Moura. Repensando a ação cultural e educativa dos museus. 2. ed. Salvador (BA): UFBA, Centro Editorial e Didaticos, 1993.

SANTOS, Maria Celia Teixeira Moura. . Museu, escola e comunidade: uma integracao necessaria. [Salvador]: SPHAN/Pro-memoria, 1987.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. Museu-escola: uma experiência de integração. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação, Salvador, 1981.

SUANO, Marlene. O QUE é museu. Sao Paulo: Brasiliense. (Primeiros Passos Brasiliense). 1986.

**DOCUMENTAÇÃO E REGISTRO:
CAMINHOS POLÍTICOS E JURÍDICOS DE TOMBAMENTO
DO ARTEFATO MATERIAL E IMATERIAL NO BRASIL**

Ana Karina Rocha de Oliveira - anakrocha@yahoo.com.br

Resumo: O artigo aborda o processo de documentação dos bens patrimoniais móveis e imóveis, materiais e imateriais no Brasil por meio de uma análise histórica de formulação do pensamento de preservação e como essa nova concepção atinge o espaço jurídico tornando-se determinação legal.

1. A proteção do patrimônio cultural: tempos históricos

Em Pernambuco, no ano de 1742, ocorre a primeira manifestação oficial de preocupação governamental de preservação do patrimônio cultural brasileiro. A paralização das obras de transformação do Palácio das Duas Torres em um quartel general para as tropas locais foi uma preocupação do então Vice-Rei André de Melo e Castro que escreve ao governador de Pernambuco assegurando, dessa forma, a restauração do palácio (MIRANDA, 2006).

No entanto, apenas no Código Criminal do Império (1830) há a primeira tentativa de conduta no ordenamento jurídico brasileiro. O artigo 178 que “considerava criminoso a conduta consistente em destruir, abater, mutilar ou danificar monumentos, edifícios, bens públicos ou quaisquer outros objetos destinados à utilidade, decoração ou recreio público” (MIRANDA, 2006, p. 02) previa como pena prisão com trabalho de dois meses a quatro anos e multa de vinte por cento do valor do dano. Assim, o conceito de patrimônio da época alcança as representações da materialidade estando mais restrito aos bens móveis e/ou imóveis.

Miranda (2006) relata que essa mesma tipificação é repetida no Código Penal Republicano Brasileiro de 1890 que, apesar do interesse de Dom

Anais do IV ENEMU

Pedro II no universo das artes, no âmbito cível, sofreu pouca evolução. O acautelamento jurídico dos bens patrimoniais também vivenciou problemas em países da Europa onde somente a partir do século XX é que podemos encontrar instrumentos jurídicos mais consistentes³.

No Brasil, a partir de 1920, é possível registrar iniciativas isoladas e tímidas de avanço legal na discussão acerca da proteção do patrimônio cultural brasileiro: o professor Alberto Childe, conservador de Antiguidades Clássicas do Museu Nacional – RJ, preocupado com o patrimônio arqueológico, elabora um anteprojeto de lei em defesa do patrimônio artístico nacional que não foi efetivado porque o interesse das oligarquias em não perder as terras inviabilizaram a execução do mesmo; em 1923 o Deputado Luiz Cedro (PE) apresenta um projeto que visava organizar a proteção dos monumentos artísticos; em 1924 o Deputado Augusto de Lima (MG) apresenta a Câmara Federal um projeto que visava proibir a saída de obras de arte antiga para o estrangeiro; e em 1925 o governador de Minas Gerais, Mello Vianna, encaminha proposta ao Congresso Nacional para impedir a dispersão do patrimônio histórico e artístico das velhas cidades mineiras. O grande impasse vivido por todos esses projetos que, dessa forma não surtiram efeito social, é que eles entravam em choque com a Constituição Federal vigente que não previa restrição à propriedade, com o propósito de se proteger o patrimônio cultural do país (MIRANDA, 2006).

O Estado Federal só reconhece sua obrigação de preservar o patrimônio cultural brasileiro em 1933 com o Decreto n. 22.928 que erigiu a cidade de Ouro Preto a Monumento Nacional. Nesse mesmo ano a Constituição Federal promulgada “instituiu a função social da propriedade como princípio constitucional (art. 133, inc. XVII)” (MIRANDA, 2006, p. 4) e

³ Para maiores informações ver na Itália a Lei n. 185, de 12.06.1902; na França a Lei sobre os monumentos históricos de 31.12.1913; e na Espanha o Decreto-Lei de 09.08.1926.

Anais do IV ENEMU

estabelece o artigo 134⁴ que, enfim, modifica tanto o entendimento da tutela do Estado como as penas legais cabíveis aos infratores atendendo, inclusive, as solicitações dos projetos anteriormente citados. Para Miranda tais “importantíssimas inovações constitucionais assentaram as bases para a criação de instrumentos legais capazes de garantir eficazmente a preservação do patrimônio cultural brasileiro” (MIRANDA, 2006, p. 4)

Em 1935 Gustavo Capanema, Ministro da Educação, contando com a colaboração do historiador Luís Camilo de Oliveira Neto, fazendo alusão às leis francesas e ao projeto de José Wanderley de Araújo Pinho, encarrega a Mário de Andrade a tarefa de elaborar um plano de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. É dessa forma que em 1937 Getúlio Vargas cria o SPHAN objetivando promover no território nacional o tombamento, a conservação e a divulgação do patrimônio. Assim, o sistema jurídico brasileiro obteve um instrumento legal para a proteção do patrimônio cultural (MIRANDA, 2006).

O Código Penal Brasileiro de 1940 ainda avança ao considerar penalidade para dano em coisa de valor artístico, arqueológico ou histórico conforme o artigo 165⁵, mas retroage em 1941 por meio do Decreto-Lei n. 3.866 que cancela o tombamento de bens do patrimônio histórico e artístico nacional. Assim, apenas no final do Estado Novo o artigo 178

⁴ Os monumentos históricos, artísticos e naturais, assim como as paisagens ou locais particulares dotados pela natureza, gozam de proteção e dos cuidados especiais da Nação, dos Estados e dos Municípios. Os atentados contra eles cometidos serão equiparados aos cometidos contra o patrimônio nacional. Em seu art. 10 dispunha ainda a *Lex Maxima*: Compete concorrentemente à União e aos Estados: III – proteger as belezas naturais e os monumentos de valor histórico ou artístico, podendo impedir a saída de obras de arte (Constituição Federal de 1934).

⁵ Art. 165 - Destruir, inutilizar ou deteriorar coisa tombada pela autoridade competente em virtude de valor artístico, arqueológico ou histórico: Pena - detenção, de 6 (seis) meses a 2 (dois) anos, e multa.

estabelece que os bens culturais da nação ficam sob proteção de poder público e podemos, enfim, pontuar novos avanços: em 1961 Jânio Quadros sanciona a Lei n. 3.924 dispondo sobre o patrimônio arqueológico; em 1965 a Lei n. 4.845 proíbe a saída para o exterior de obras de arte produzidas no país; em 1968 a Lei n. 5.471 proíbe a exportação de livros antigos e conjuntos bibliográficos; na década de 70 Ernesto Geisel sanciona a Lei n. 6.292 tornando os tombamentos e seus cancelamentos dependentes da homologação do Ministério da Educação e Cultura; e em 1988 obtemos à Nova Carta Magna que contém, do âmbito de vista jurídico, segundo Miranda, “o mais alto grau na evolução normativa de proteção ao patrimônio cultural brasileiro” (2006, p. 8), visto que atende, inclusive, o patrimônio natural.

“Atendendo à real necessidade de reformulação da proteção do patrimônio ambiental brasileiro foi promulgada em 12 de fevereiro de 1998 a Lei 9.605/98, que dispõem sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente e dá outras providências. No referido diploma legal, a Seção IV do Cap. V é dedicada aos crimes contra o ordenamento urbano e o patrimônio cultural, que estão dispostos nos arts. 62 e 65” (MIRANDA, 2006, p. 9).

2. A atual Constituição Federal Brasileira

Os artigos 215 e 216 da Constituição Federal Brasileira de 1988 – Seção II Cultura asseguram a todos os cidadãos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, bem como o apoio, o incentivo, a valorização e a difusão das demais manifestações culturais. Segundo o inciso primeiro do artigo 216, é responsabilidade do poder público e da comunidade promover e proteger o patrimônio cultural brasileiro “por meio de inventários, **registros**, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação” (§ 1º, Artigo 216, grifo meu) sendo o Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – o organismo federal

Anais do IV ENEMU

responsável pelas iniciativas previstas na lei.

O Iphan, resultado de um projeto de política cultural na década de 1930, nasce da atuação política do intelectual Mário de Andrade que demonstrava interesse pelo patrimônio material/imaterial brasileiro mapeado através, por exemplo, de expedições que ele fez adentrando o país.

Atuando inicialmente no Departamento de Cultura do Município de São Paulo, Mário de Andrade marcou a sua administração por meio de iniciativas que objetivavam a ‘democratização’ da cultura através da aproximação da ‘cultura popular’ à ‘cultura erudita’, estabelecendo, na leitura de alguns profissionais⁶, o mesmo critério de valor a ambas. Também é possível inferir que esse projeto foi ampliado na medida que visava a criação de um Instituto Paulista de Cultura, embrião de um Instituto Brasileiro de Cultura o que, em parte, também motivou a criação do atual Instituto Brasileiro de Museus - Ibram⁷.

Apesar de já na década de 30 Mário de Andrade apresentar a preocupação com o mapeamento dos bens imateriais que compõem o patrimônio cultural brasileiro, no cenário internacional essa medida mostra-se mais lenta. Em 1972 a *Convenção da Unesco sobre Salvaguarda do Patrimônio Mundial Natural*⁸, definiu o patrimônio apenas em termos de

⁶ Lima Filho, aponta a existência de “um trauma mal resolvido (...) um nó simbólico a flutuar no campo de um inconsciente coletivo patrimonial brasileiro, qual seja a necessidade de resgatar ou tornar imortal (...) o lugar de Mário de Andrade como um herói mítico do patrimônio do Brasil. É como se sem Mário de Andrade não houvesse Patrimônio Cultural Brasileiro” (LIMA FILHO, 2010, p. 3).

⁷ “A criação do Ibram foi sancionada pelo presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, em janeiro de 2009, com a assinatura da Lei nº 11.906. A nova autarquia vinculada ao Ministério da Cultura sucedeu o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) nos direitos, deveres e obrigações relacionados aos museus federais”. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/>

⁸ Disponível em: http://www.unesco.pt/cgi-bin/cultura/docs/cul_doc.php?idd=16

Anais do IV ENEMU

bens móveis e tal iniciativa desagradou boa parte dos Estados-membros presentes na convenção.

Liderados pela Bolívia e compreendendo a importância das manifestações da cultura tradicional e popular, alguns Estados-membros solicitaram formalmente à Unesco a realização de estudos que atendessem a necessidade jurídica de proteção desses bens culturais materiais. Como resultado, em 1989, é lançado o documento *“Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore”*⁹ que fundamenta as ações de preservação do que atualmente denominamos como patrimônio cultural imaterial ou intangível. Em 2003 é aprovada a *“Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial”*¹⁰, mas suas recomendações entraram em vigor apenas em abril de 2006.

Atualmente, no Brasil, tanto o Iphan quanto o Ibram encontram-se vinculados ao Ministério da Cultura - MinC e desenvolvem ações de salvaguarda dos bens culturais materiais e imateriais do Brasil. Cabe ao Iphan os trabalhos de tombamento, restauração e revitalização de boa parte do acervo arquitetônico e urbanístico do país, por exemplo. O Ibram, recém criado como autarquia, tornou-se o órgão responsável pela Política Nacional de Museus e pela melhoria dos serviços do setor museológico.

No entanto, a novidade mais importante trazida pela Constituição de 1988, segundo Marés, foi a alteração do “conceito de bens integrantes do patrimônio cultural passando a considerar que são aqueles ‘portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira’” (MARÉS, 1993, p. 19). Segundo o autor dessa forma o Brasil reconhece, em texto legal, a diversidade cultural brasileira que conseqüentemente passa a ser protegida e valorizada.

⁹ Disponível em: http://www.unesco.pt/cgi-bin/cultura/temas/cul_tema.php?t=9

¹⁰ Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>

Anais do IV ENEMU

Apesar disso, diferente do que aconteceu com o artefato material, a preocupação com o registro dos bens imateriais é estimulada apenas no ano de 2000 por meio do decreto nº 3551¹¹ pelo qual o presidente da república institui o registro de bens culturais de natureza imaterial e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial.

Classificando inicialmente o patrimônio imaterial em quatro grandes livros – Livro de Registro dos Saberes; Livro de Registro das Celebrações; Livro de Registro das Formas de Expressão e Livro de Registro dos Lugares – o MinC visa ampliar o raio de proteção, preservação e valorização dos bens simbólicos do povo brasileiro. É responsabilidade do Iphan instruir, acompanhar e supervisionar o desenvolvimento das propostas de **registros** de bens imateriais, mas cabe ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, em caso de decisão favorável, inscrever o bem imaterial no livro correspondente que o faz receber o título de “Patrimônio Cultural do Brasil”.

“Para a política de salvaguarda do patrimônio imaterial, preservar o patrimônio cultural brasileiro significa fortalecer e dar visibilidade às referências culturais dos grupos sociais em sua heterogeneidade e complexidade. Significa promover a apropriação simbólica e o uso sustentável dos recursos patrimoniais para a sua preservação e para o desenvolvimento econômico, social e cultural do país. Significa também compartilhar as responsabilidades e deveres dessa preservação e promover o acesso de todos aos direitos e benefícios que ela gera” (Iphan, 2006, p. 09).

Atualmente encontram-se registrados vinte e dois bens culturais¹² abrangendo as quatro categorias instituídas pelo Decreto nº 3551/00 sendo que dois deles – a Arte Gráfica Kusiwa e o Samba de Roda do Recôncavo

¹¹ Para maiores informações consultar o site <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm>

¹² A lista completa encontra-se disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal>>

Anais do IV ENEMU

Baiano – receberam da Unesco o título de Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. Desde 1993 a Unesco, contando com a experiência de países orientais, especialmente o Japão, recomenda que indivíduos ou grupos também sejam declarados como “Tesouros Humanos Vivos” passando a receber do Estado ajuda financeira que garanta a continuidade da manifestação.

Segundo Lima Filho, a Lei 3551 é resultado do novo “arranjo patrimonial brasileiro” (LIMA FILHO, 2010, p. 03).

“A nova Lei, me parece, veio tentar antes de tudo, resolver duas questões que sempre incomodaram os pensadores ou gestores do patrimônio cultural no Brasil. A distorção conceitual histórica do projeto de Mário de Andrade e sua noção acadêmica ou holística sobre o patrimônio, em que se sobressai a idéia de que políticas públicas brasileiras por muito tempo priorizaram as ações relacionadas ao patrimônio material, é a primeira questão. A outra é decorrente dessa. Trata-se de uma inquietação latente sobre quando, de fato, haveria uma política pública nacional que pudesse dar status ao patrimônio imaterial para equilibrar as duas vertentes material/imaterial e, por fim, valorizar as referências culturais do povo brasileiro. Quase que uma revanche simbólica” (LIMA FILHO, 2010, p. 03).

Segundo Lima Filho (2010), além do Iphan e do Ibram, nos últimos 60 anos, outras instituições brasileiras demonstraram preocupação com as manifestações da cultura tradicional e popular realizando tarefas de documentação, bem como importantes trabalhos de conservação, promoção e difusão do conhecimento produzido e gerado pela cultura

Anais do IV ENEMU

popular. Destaca-se a atuação do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular atualmente ligado à Funarte¹³ que desde a década de 1940 reuni um significativo acervo cujo banco de dados encontra-se disponível na internet.

Além da Funarte, entre os anos 70 e 80, faz-se necessário destacar o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) e a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), bem como a atuação de Aloísio Magalhães em ambas instituições. É projeto dele a ampliação da proteção do Estado em relação ao patrimônio vinculado à cultura popular e aos cultos afro-brasileiros. Como resultado o Iphan tombou no estado de Alagoas a Serra da Barriga – sítio histórico onde se localizava o quilombo de Zumbi dos Palmares – e na Bahia o Terreiro da Casa Branca ou *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, um dos mais importantes, antigos e atuantes terreiro de candomblé baiano. Como resultado dessa sensibilização temos os artigos 215 e 216 da Constituição Brasileira de 1988, anteriormente abordada e mais recentemente a Carta de Fortaleza que promove uma reflexão acerca das experiências nacionais e internacionais.

Assim, podemos inferir que as recomendações de proteção do patrimônio imaterial são semelhantes às destinadas aos bens materiais, ou seja, identificação, salvaguarda, conservação e proteção jurídica. De acordo com esse pensamento o Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial – Iphan produziu dois documentos de referência *“A experiência brasileira no trato das questões relativas à proteção do patrimônio cultural imaterial”* e *“Propostas, experiências e regulamentos internacionais sobre a proteção do patrimônio cultural imaterial”* que, entre outras coisas, manifestam a dificuldade e o aprofundamento da discussão sobre o conceito de patrimônio imaterial.

Longe de resolver todos os impasses teóricos de compreensão da

¹³ Para maiores informações ver: <http://www.funarte.gov.br/a-funarte/>

Anais do IV ENEMU

materialidade e ou da imaterialidade composta em todos os bens culturais brasileiros o Iphan permanece sendo cobrado pela sociedade civil para que, efetivamente, possamos assegurar de fato e de direito a documentação, registro e preservação dos bens imateriais brasileiros. Por muito tempo o tombamento foi um rito de sacralização de concepções (VELOSO, 1996) visto que, como apresenta Lima Filho (2010), boa parte do projeto primeiro de Mário de Andrade que colocava lado ao lado a Etnografia, o Folclore, a Cultura Popular, e a Arqueologia foi perdido na atuação do SPHAN na gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Acredita-se que para que haja uma leitura completa do bem patrimonial faz-se necessário tanto a identificação visual e estética da peça como a compreensão do seu valor simbólico. A materialidade, portanto, está diretamente associada a imaterialidade e vice-versa.

Anais do IV ENEMU

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Da matéria ao sujeito: inquietação patrimonial brasileira. *Revista de Antropologia da USP*, 2010, p. 01 a 25. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0034-77012009000200005&script=sci_arttext>

MARÉS, Carlos Frederico. A proteção jurídica dos bens culturais. *Cadernos de Direito Constitucional e Ciência Política*. São Paulo, n. 2. 1993, p. 19 – 35.

MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. Tutela do Patrimônio cultural brasileiro: doutrina, jurisprudência, legislação. Belo Horizonte: Del Rei, 2006.

Resolução nº 001 de 03 de agosto de 2006 disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=690>>

Patrimônio Imaterial: O registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto de Patrimônio

VELOSO, Mariza Motta Santos. 1996. Nasce a Academia SPHAN. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, V.1.agosto. IPHAN. Rio de Janeiro.

**PATRIMONIALIZAÇÃO COMO AÇÃO POLÍTICA:
O PROCESSO DE GERAÇÃO DA LEI MUNICIPAL
DE SALVAGUARDA DOS SABERES TRADICIONAIS (JURUPIGA)**

Helissa Renata Gründemann – helissag@msn.com

Jean Tiago Baptista – jeantb@hotmail.com

Resumo: O presente estudo procura demonstrar que o conhecimento da legislação patrimonial quando difundido entre as comunidades pode servir para a concretização de amplos interesses destas. Assim, apresenta-se um caso de ação patrimonial: a articulação entre produtores de jurupiga (bebida tradicional a base de uva), universitários engajados na luta pelo patrimônio da região e membros da prefeitura e do IPHAN que, em conjunto, realizaram a promulgação da lei 6.972 que declara aquele modo de produção um patrimônio municipal.

A Jurupiga consiste em uma bebida artesanal feita a partir da uva. Alguns a consideram um licor, um tipo de vinho ou de cachaça, mas não existe melhor definição do que a dos próprios ilhéus: “É Jurupiga!”. Esta bebida é produzida majoritariamente na Ilha dos Marinheiros, 2º distrito de Rio Grande, porém também há alguns produtores na Ilha do Leonídeo, sua vizinha. Seu modo de fazer é herança dos colonos do norte de Portugal, onde também é produzida até hoje na região das Beiras, do Douro, do Minho, de Trás-os-Montes e do Alto Douro. A sua nomenclatura varia entre as regiões, podendo também ser chamada de Geropiga ou Jeropiga, este último sendo o nome pela qual é mais conhecida em Portugal. Através de visitas e conversas com os ilhéus e os próprios rio-grandinos, podemos perceber que este saber foi passado de geração em geração pela oralidade, já sendo uma referência cultural da cidade. Porém, ele está em risco de extinção, pois a única família que ainda produz em maior escala para o comércio está tendo dificuldades para continuar fazendo isto.

Anais do IV ENEMU

Tendo em vista o Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000 do IPHAN (Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) que promove a salvaguarda de aspectos culturais em risco considerados como Patrimônio Imaterial; e considerando a Jurupiga como um modo de fazer que se encaixa nesta definição e está justamente ameaçado de extinção, objetivamos a salvaguarda e valorização deste bem cultural de Rio Grande, assim como dar segurança e dignidade para seus produtores.

Este artigo pretende divulgar os resultados deste projeto, intitulado “*O modo de fazer Jurupiga: inventário, registro e salvaguarda de uma produção artesanal*” que faz parte do programa Comunidades FURG – COMUF. Contemplado no MEC em 06/2011, o programa objetiva agir sobre as demandas sociais apresentadas à universidade contemporânea, ressaltando seu papel de agente conectado às comunidades. O COMUF possui quatro projetos de extensão principais, que tratam dos quilombolas, indígenas, LGBT’s e produtores rurais, lutando pelos seus direitos e a aplicação das ações afirmativas que lhe dizem respeito.

O projeto parte da metodologia da educação não-formal, que é uma área de conhecimento ainda em construção, mas de grande auxílio no que diz respeito à busca de uma mudança efetiva na sociedade. Quanto esta metodologia, Maria da Glória Gohn explica, “O método nasce a partir da problematização da vida cotidiana, os conteúdos emergem a partir dos temas que se colocam como necessidades, carências, desafios, obstáculos ou ações empreendedoras a serem realizadas” (2006, p. 31-32). Desta forma, estas orientações metodológicas aqui utilizadas indicam uma intenção política, de transformação social e também de uma conexão entre a Universidade, o poder público e as comunidades.

A Ilha dos Marinheiros foi o primeiro local do Estado (meados do século XIX) a cultivar em grande escala a uva do tipo Isabel (RUIVO, 1994, p.156), se tornando também uma grande produtora de vinho e de Jurupiga. Porém, após uma série de enchentes na ilha na década de 1940 que arrasaram

Anais do IV ENEMU

plantações e implantaram pragas, como a *pérola*, especialmente prejudicial as videiras (PINHEIRO JR., 2007, p.50), houve grande queda da produção de uvas. Assim, a produção de vinho e também da Jurupiga foi muito prejudicada, pois agora é necessário importar uvas, o que torna o processo muito mais caro. Hoje muitos moradores das ilhas ainda produzem esta bebida, porém somente para o consumo próprio e com cada vez mais dificuldades. Entretanto, como já mencionado, há uma família que a produz em maior escala e com fins comerciais, lutando para manter esta tradição aprendida com seus pais, avós e bisavós.

A partir de algumas visitas à esta família, nos foi comunicada a pressão da Secretária da Agricultura sobre esta produção artesanal, que pretendia enquadrar este modo de fazer e taxá-lo a partir dos preceitos industriais de produção de bebidas alcoólicas, coisa que inevitavelmente obrigaria os produtores a fechar sua loja. Sabendo disto, buscamos uma solução para esta demanda emergencial. Foi feita uma reunião com o Secretário de Coordenação e Planejamento, uma representante do IPHAN na cidade, 3 universitários e o produtor rural Hermes Costa da Silva, aonde conversamos e explicamos a situação. O Secretário se mostrou muito receptivo, pois todos conhecem Hermes e sua produção de Jurupiga, e nos indicou a redigir um documento à prefeitura buscando o registro da bebida como Patrimônio Imaterial.

Assim, através das informações obtidas desde o início do projeto, junto com a pesquisa histórica, foi redigido o documento que em dois meses resultou na lei municipal de número 6.972/2010 que salvaguarda, enquanto Patrimônio Cultural Imaterial, o modo de fazer Jurupiga, se tornando o primeiro passo para a defesa desta produção em risco. Assim, o que de início partiu de uma demanda emergencial de um núcleo familiar de produtores rurais, acabou tornando-se de extrema importância para a salvaguarda de uma bebida típica da cidade que estava (e ainda está) em riscos de extinção.

Nota-se que este modo de fazer já é largamente conhecido na cidade,

Anais do IV ENEMU

porém percebemos que não houve nem por parte da Universidade nem do poder público alguma atitude concreta com fins de incentivo e valorização deste bem. A única medida tomada neste sentido foi a concessão do título de “Bebida Símbolo” da cidade em 2003, título este que infelizmente de nada beneficiou de forma real os produtores.

Também, um dos desafios mais urgentes é tentar estabelecer através dos mecanismos legais uma seguridade imediata para o empreendimento, registrando o comércio como empresa para que ele não fique na ilegalidade e corra risco de ser obrigado a fechar as portas devido a não cumprimento de burocracias que majoritariamente tratam de produtos industriais. É necessário conseguir alternativas de registro de empresa levando em conta seu modo de fazer artesanal e seus aspectos culturais, sociais e patrimoniais. Este passo é emergencial para salvaguardar o comércio da Jurupiga, pois o registro como Patrimônio Cultural Imaterial no âmbito nacional, que sim acionaria as políticas públicas de salvaguarda para a produção, ainda prevê muitas etapas e burocracias que podem vir a demorar a se concretizar.

Percebe-se que quando a atuação ativista é necessária, principalmente em questões patrimoniais de emergência como esta, o historiador possui carências em sua formação, que não o prepara para lidar com as demandas da sociedade. Muitos enxergam o papel do historiador com o de um profissional que somente lida com o passado, desconsiderando que este profissional muito pode contribuir para o presente. O historiador deve estar atento à este presente, servindo de mediador entre a universidade e a comunidade e utilizando seu saber histórico para auxiliar na salvaguarda de memórias, histórias e modos de fazer que fazem parte da nossa cultura. Identificar demandas, divulgar a legislação patrimonial e trabalhar em conjunto com as comunidades são de suma importância, e devem cada vez mais se tornar prioridade para aqueles interessados na melhoria a nossa sociedade e na garantia dos direitos humanos.

Anais do IV ENEMU

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

FONSECA, Maria Cecília Londres. **Referências Culturais: Base para novas políticas de patrimônio.** Políticas Sociais: Acompanhamento e Análise. s/d, p. 111 – 120.

CASTRO, Maria Laura Viveiros de; FONSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio imaterial no Brasil – Legislação e Políticas Estaduais.** Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

PINHEIRO JR, André Pedro. **A questão da produção e do consumo do vinho de mesa na cidade do Rio Grande – RS.** Rio Grande: FURG, 2007. 68 p. Trabalho de Graduação em Geografia Licenciatura Plena, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2007.

RUIVO, José Carlos Vieira. Contribuição para a história da Ilha dos Marinheiros, Rio Grande, RS. In: ALVES, Francisco das Neves; TORRES, Luiz Henrique (Orgs.). **Temas da História do Rio Grande do Sul.** Rio Grande: FURG, 1994.

GOHN, Maria da Glória. **Ensaio: avaliação das políticas públicas da Educação Pública.** Educação: Rio de Janeiro, v.14, n.50, p. 27-38, jan./mar. 2006.

**DIREITOS INDÍGENAS NA RETOMADA DE SEU PATRIMÔNIO:
SUBSÍDIOS PARA FORMAÇÃO MUSEOLÓGICA E HISTÓRICA
VOLTADAS À REPARAÇÃO**

Jean Baptista - jeantb@hotmail.com

Resumo - Ao longo dos séculos, europeus e as sociedades que forjaram na América encarregaram-se de expropriar as populações indígenas. Com isso, os bens indígenas passaram a integrar coleções europeias e de brasileiras sem que ouvesse o livre consentimento das comunidades. Nas últimas décadas, contudo, o direito internacional e nacional passaram a gerar novos documentos interessados na reparação e na retomada indígena de seu próprio patrimônio, formando um conjunto jurídico que regula políticas nacionais e, por consequência, deve ser entendido como tema fundamental da formação de historiadores e museólogos.

Azelene Inácio Kaingang é uma das principais personalidades indígenas da contemporaneidade. Socióloga, participou ativamente da geração dos principais documentos interessados nos Direitos Humanos e Culturais relacionado aos povos indígenas. Em seus discursos, a palavra “retomada” é constante, em geral opondo-se aos termos de “invasão de terras”. A retomada indígena de seu patrimônio, conforme Azelene, é um direito dos povos que ao longo dos séculos foram expropriados.

Os resultados da expropriação indígena estão disponíveis a todos. Segundo o Instituto Socioambiental (ISA), no Brasil existe mais de 200 povos que falam mais de 180 línguas. Os indígenas compõe menos de 0,05% da população brasileira, ocupam mais de 655 Terras Indígenas (TI's), o equivalente a apenas 13% do território nacional. Costuma-se apontar que todas as TI's estão duramente afligidas pelas frentes não-indígenas tanto não-governamentais quanto governamentais. Desses dados, desdobram-se outros bastante alarmantes: taxas de suicídio

elevadas (a dos Guarani é 19 vezes superior a da média nacional), alta mortalidade infantil (70% superior das demais crianças brasileiras), amplo estado de extrema pobreza (seria 30% da população indígena, segundo a ONU em 2010). Também em suas lutas pela retomada de terras, a mortandade é alta: em 2007, foram 76 mortos, e em 2011, até o seu primeiro semestre, conforme o Conselho Indianista Missionário (CIMI), já seriam 38 mortos, 70% em conflitos no Mato Grosso do Sul. Conforme a história nacional, os indígenas seguem pagando pelos anseios de progresso, tal qual se visualiza na instalação da hidrelétrica de Belo Monte, a afetar mais de 14 povos que vivem na região.

Triste é perceber o quanto ainda há resistência por parte dos acadêmicos em lidar com estes dados, uma vez que tal utilização costuma ser apontada como ativismo ou sensacionalismo subjetivo e partidário. Ainda há quem diga que a academia não possui intenção, cobrando da característica científica uma objetividade que apenas distancia os pesquisadores da realidade. Por consequência, posicionamentos deste gênero somente limitam os resultados positivos que a academia poderia proporcionar aos povos indígenas ao colaborar em suas retomadas.

O presente artigo procura apresentar alternativas ao distanciamento acadêmico da questão indígena, propondo uma reflexão interessada na inclusão dos principais documentos internacionais e nacionais na formação de museólogos e historiadores. Não se refere aqui às cartas patrimoniais, as quais tais profissionais costumam estar bastante familiarizados, mas, sim, às documentos relativos aos Direitos Humanos e Culturais, nem tão íntimos destas formações. Por fim, procura-se considerar o impacto que este posicionamento provoca nas abordagens museológicas e históricas em algumas experiências já realizadas no Brasil.

Direitos internacionais e nacionais dos povos indígenas ao seu

patrimônio

No Direito Internacional, um conjunto de documentos regem as políticas dos países membros da ONU. São documentos que inspiram as políticas públicas dos países e, como tal, são geradoras de normativas para distintas profissões, tal qual a museologia e a história. Na qualidade de documentos sancionados pelos Estados, ganham status supra-constitucionais: representam o que deve ser feito.

Destes documentos, no que diz respeito à questão indígena, um dos primeiros documentos que um museólogo ou historiador deve ter em mãos é a Declaração Universal dos Direitos Humanos, onde se assegura o direito à liberdade e igualdade de direitos a todos os indivíduos, indiferente de suas condições sociais, étnicas, sexuais ou religiosas. A carta foi assinada em 1948, quando o mundo avaliava os horrores que a intolerância havia produzido ao longo da II Guerra Mundial. Contudo, por sua abrangência, o documento foi ao longo do tempo se demonstrando pouco específico, o que talvez justifique os tantos pisoteamentos que sofreu ao longo do século XX.

De fato, a Declaração Universal dos Direitos Humanos passou a ser aprimorada a partir da elaboração de novos documentos, todos eles interessados em preencher lacunas e apontar especificidades dos direitos dos povos e grupos vulneráveis. Em 1989, a Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho foi um dos maiores passos da história da conquista dos direitos dos povos indígenas e outras “sociedades tradicionais”, termo que o documento passa a assegurar para tratar dos grupos que fazem da história a manutenção de seus saberes e modo de viver. A Convenção, já adotada pelo Brasil, assegura aos povos indígenas o direito à livre consulta quando se for realizar qualquer atividade em suas terras, ainda que pertençam à União, bem como o direito à auto-determinação. Em outras palavras, o documento passa a apontar que quando o assunto é indígena, somente com a autorização dos mesmos e

Anais do IV ENEMU

com sua livre participação é que se pode tomar alguma decisão.

Em 2001, na cidade de Durban, África do Sul, a III Conferência Mundial contra o Racismo, a discriminação Racial, a Xenofobia e a Intolerância Correlata definiu os principais pilares dos Direitos Humanos para o século XXI. O documento reafirma os valores da Convenção 169, assim como avança em distintos temas. Os países membros comprometeram-se em levar adiante a política de repatriação dos objetos de arte que foram retirados dos países ou sociedades originárias ao longo da história, da mesma forma que considerou a escravidão um crime contra a humanidade e passou a instar as nações a maximizar os benefícios da diversidade em suas instituições. Esses três pontos fundamentais do documento, representantes das ações afirmativas e políticas de reparação participativas, são condições fundamentais de qualquer abordagem contemporânea.

A Declaração Universal da Diversidade Cultural (2002), que amplia o conceito de diversidade ao relacionar Direitos Humanos aos Direitos Culturais, e a Declaração Universal dos Direitos das Pessoas com Deficiência (2006), que assegura o direito ao acesso e inclusão de distintas condições físicas às instituições, também são documentos que necessitam ser absorvidos pela comunidade acadêmica. No que diz respeito especificamente aos indígenas, é a Declaração Universal dos Direitos dos Povos Indígenas (2007), resultado de uma larga luta dos indígenas do mundo, que assegura o direito à auto-determinação, reitera o direito ao consentimento livre, prévio e informado de toda e qualquer ação em território indígena, cobra o direito à reparação pelo furto de suas terras e, ao mesmo tempo em que assegura o direito à tecnologia e educação, garante o direito dos indígenas em manter sua cultura em vista das tentativas de destruição e invasão de seus modos de viver. Vale lembrar que o debate sobre a diversidade nestes documentos proporcionou uma reflexão mais ampla sobre a questão de gênero, permitindo que as condições de discriminação fossem melhor compreendidas. Somente a

Anais do IV ENEMU

partir deste debate é que se tornou possível a realização da resolução da ONU contra a homofobia, que iguala os homossexuais em direito a qualquer outro indivíduo.

Ora na vanguarda do debate, ora seguindo os documentos internacionais, o universo jurídico Brasileiro procura dar conta das demandas da diversidade. Neste sentido, o conhecimento de alguns documentos tornaram-se fundamentais na geração de qualquer atividade que envolva povos indígenas ou outros grupos vulneráveis.

O primeiro documento brasileiro a se destacar é a Constituição de 1988. A partir do artigo 216 (onde se lê: “Constituem Patrimônio Cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”) e da responsabilização do Estado na defesa do patrimônio do Brasil, os povos indígenas ganham um novo status: superando o antigo Estatuto do Índio (onde os indígenas são entendidos como fadados ao desaparecimento mediante o assimilacionismo), os indígenas passam a ser entendidos como povos originários (que antecedem a criação do Estado) e, como tal, detentores do direito à diferença do restante da sociedade nacional. O artigo 231, ainda, aponta que o Estado é o responsável por garantir a proteção e fazer respeitar todos os bens pertencentes aos indígenas.

Ainda, pode-se destacar como documento fundamental para ações relacionadas aos povos indígenas o Decreto 3.551 de 4 de agosto de 2000 (institucionalização do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial Patrimônio Cultural Brasileiro), o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (viabilização de projetos de identificação, reconhecimento e salvaguarda e promoção dos aspectos imateriais do Patrimônio) e o Decreto-Legislativo de março de 2006 (responsável pela aprovação do texto oriundo da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial). Pode-se incluir, apesar da carência de material didático e raros cursos

Anais do IV ENEMU

promovidos aos educadores, a lei 11.645 (obrigatoriedade do ensino de história indígena em sala de aula), como elemento fundamental das ações educativas em museus e obras de história que envolvam a temática indígena. Esses documentos modificaram instituições como a Universidade Federal do Rio Grande (FURG), onde se incluiu no curso de História novas disciplinas (*Cultura Indígena* e *Fontes para História Indígena nas Missões*) e se promoveu, junto à PUCRS, o curso para educadores de *História Indígena em Sala de Aula*.

Considerações finais: Museus, História e indígenas

A partir do conjunto de documentos nacionais e internacionais, gerados a partir da luta de distintos ativistas dos Direitos Humanos, tornou-se possível as primeiras experiências de museus onde os indígenas conquistaram participação, assim como uma série de ações em museus convencionais que procuraram dar conta da presença dos povos originários na América.

Experiências como o Museu Magüta (1988), Embaixada Da Floresta (1985-1993) e o Centro Cultural *Ambá Arandu* (1992), conforme José Bessa Freire (2009), “familiarizaram os índios com as práticas e os efeitos museográficos”. Em 2010, o Museu dos Povos Indígenas, contemplado pelo programa *Mais Museus* de 2008 (IBRAM/MinC), conta com a presença de indígenas da Ilha do Bananal, no Tocantins. Outros museus, como o Museu Amazônico e o Paulista, abriram suas portas para os povos indígenas com suas colaborações para a geração de novas exposições em experiências multivocais sobre o acervo (FREIRE,1999). Mais recentemente, o Museu Antropológico da UFG mantém-se aberto às lideranças Karajá, com quem estabelece relações dialógicas na construção de exposições e de ações transformadoras como o processo de registro das Bonecas Karajás a serem promovidas à Patrimônio Imaterial Brasileiro. O Museu das Missões, por sua vez, prepara uma nova exposição onde procura contemplar a leitura

Anais do IV ENEMU

indígena sobre seu próprio passado, contando, também, com pesquisas históricas¹⁴ e antropológicas¹⁵ para sua geração.

Como alternativa, o protagonismo indígena apresenta-se como conceito fecundo. A inclusão do protagonismo e da perspectiva indígena em espaços de memória se confronta diretamente com duas questões fundamentais. De um lado, a necessidade de reconhecer nas fontes documentais interpretações, significações, autorias e dados múltiplos que revelam a participação das populações indígenas nos processos que resultaram em produções hoje expostas. De outro, torna-se necessário não apenas consultar as fontes do passado para se problematizar e gerar possíveis interpretações sobre os dados históricos, mas, sobretudo, em incluir a leitura indígena contemporânea nestes mesmos dados. Surge, com isso, um conjunto de problemas e procedimentos metodológicos que podem compor não apenas um novo fôlego para os espaços de memória, mas, em especial, colaborar no redimensionamento mais positivo da condição indígena no Brasil, cumprindo, assim, um dos principais fundamentos da ação museológica o de comunicar e fomentar informações em defesa da memória dos distintos setores sociais brasileiros ainda concebidos como inferiores.

Não basta, também, apenas ouvir a palavra indígena sobre como cada

¹⁴ A Requalificação do Museu das Missões (IBRAM), iniciada em 2006, contou com a geração dos Dossiês Missões (BAPTISTA, 2009), pesquisa documental que apontou a autoria indígena nas obras expostas no Museu, até então entendidas como obras jesuíticas.

¹⁵ O IPHAN realizou o Inventário Nacional de Referências Culturais Mbyá-Guarani, onde se constatou as interpretações indígenas sobre o acervo do Museu das Missões e as ruínas remanescentes das Missões Jesuíticas, a partir de então entendidas como Tava Miri (Aldeia de Pedra, em Guarani) (FREIRE, 2007; SOUZA, 2007).

Anais do IV ENEMU

grupo pretende ser considerado no espaço museológico e nas produções históricas. A inclusão da perspectiva nativa nos espaços de memória só será possível na medida em que os indígenas sejam entendidos como autores e assinantes da produção. E isso implica em entendê-los como quem não se interpreta, a quem não se aplica conceitos exóticos (como ocidentalização, mitologia etc.). Trata-se da necessidade de superar o indígena como objeto de estudo para legitimá-lo como pensador e criador.

O problema da inclusão indígena recai no direito à autoria e na restituição dos bens expropriados. Países europeus temem enviar as peças indígenas que possuem em seus acervos para serem expostos na América, uma vez que as cobranças de repatriação de distintos povos indígenas estão se alastrando, sobretudo pela América Latina. As instituições brasileiras não podem permanecer com o mesmo temor. Reconhecer a autoria indígena, já documentada por historiadores, evidenciada por antropólogos e requisitada por indígenas é o mesmo que tentar superar os séculos de exclusão sofridos por esses povos e propor alternativas para a construção de novas possibilidades igualitárias.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BAPTISTA, Jean. **O Temporal**: sociedades e espaços missionais. São Miguel das Missões: Museu das Missões/IBRAM, 2009 (v. I); BAPTISTA, Jean. **O Eterno**: crenças e práticas missionais. São Miguel das Missões: Museu das Missões/IBRAM, 2009 (v. II); BAPTISTA, Jean; SANTOS, Maria Cristina dos. **As ruínas**: a crise entre o temporal e o eterno. São Miguel das Missões: Museu das Missões/IBRAM, 2009 (v. III).

FREIRE, Beatriz Muniz. A aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais junto aos Mbyá-guarani em São Miguel das Missões. In: MEIRA, Ana; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). **Fronteiras do Mundo Ibérico**: patrimônio, território e memória das missões. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p. 119-125;

FREIRE, José R. Bessa. A descoberta do museu pelos índios. Terra das Águas - Revista semestral do Núcleo de Estudos Amazônicos da Universidade de Brasília, ano 1, n.1, sem.1999.

LIMA JR., Jaime Benvenuto (org.). Direitos Econômicos, Sociais e Culturais. Recife: Plataforma Interamericana de Direitos Humanos, Democracia e Desenvolvimento, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A universidade no século XXI. Para uma universidade nova. Coimbra: Edições Almedina, 2008.

SOUZA, José Otávio Catafesto et. al.. **Tava Miri São Miguel Arcanjo, Sagrada Aldeia de Pedra**: os Mbyá-Guarani nas Missões. IPHAN: Porto Alegre, 2007.

O FORTE DE ALGUMA GUERRA E O MONUMENTO DE LUGAR NENHUM

Flávio Pereira do Amaral – flavioamaral62@gmail.com

Resumo - O forte do Brum e a igreja do Pilar, no Recife, próximos e contemporâneos, na maneira como ocorreram seus usos, sua requalificação funcional e sua mútua exclusão ao longo do tempo, ilustram como se faz e se refaz a trajetória de edifícios patrimonializados, à mercê do ideário político, econômico-social e cultural. O monumento é alvo de preservação ou abandono, patrimonialização ou esquecimento, sacralização ou profanação, cidadania ou exclusão pela reconstrução contínua de seus significados para as comunidades onde se localizam, à mercê dos modos como os homens se entendem, se veem e se relacionam consigo e com o outro.

1 – Introdução

Fortes ou fortalezas, as edificações militares eram construídas com a robustez necessária para de sua categoria funcional. Em parte pela resistência intrínseca de seus materiais, em parte pelo uso contínuo para o aquartelamento de tropas – mesmo quando seu papel estratégico as tornara obsoletas – muitas delas sobreviveram até o século XXI. Apesar de as políticas de preservação e patrimonialização mobilizarem o tombamento desses edifícios como monumentos pela sua ligação com feitos militares, associação com eventos históricos entendidos como significativos ou por seu alegado valor arquitetônico a partir da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1937, as fortificações tombadas no Recife devem sua atual existência a uma gama atribulada de motivos que foram além das garantias legais para os que resistiram, enquanto essas mesmas garantias inexisteram ou foram reconsideradas para os que não permaneceram, numa demonstração de que “a permanência prometida

pela pedra do monumento está sempre erguida sobre a areia movediça (HUYSSSEN, 2000, p.68).” Das fortificações de terra então comuns no século XVII em todo o Nordeste, apenas o Arraial Novo do Bom Jesus, no bairro do Cordeiro, continua a existir, ainda que em ruínas. Dos fortes de pedra, o Castelo do Mar, nos arrecifes, foi demolido em 1913 para as obras de ampliação do porto. A fortaleza do Buraco, construção holandesa do século XVII, revestida em pedra pelos portugueses no século XVIII (MENEZES, 1986, 108), tombada pelo SPHAN em 1938, foi destombada na década de 1950 e em sua maior parte demolida por solicitação da Marinha.

A proximidade física e a contemporaneidade histórica dos fortes do Brum (1630) e de São Jorge (1629) – depois igreja do Pilar (1680) –, através dos modos como se fizeram seus usos e desusos, sua requalificação funcional e sua mútua exclusão ao longo do tempo, ilustram como se faz e se refaz a trajetória de edifícios patrimonializados, por razões que entrelaçam o ideário político, econômico, social e cultural, pois “os espaços reais e imaginários se misturam na nossa mente para moldar nossas noções de cidades específicas (HUYSSSEN, 2000, p. 89).”

2 - O museu de alguma guerra

A prática de reabilitar prédios históricos patrimonializados ao neles instalar instituições museais (HERNANDEZ, 2006, p. 37) deu vez a que, em dezembro de 1985, o Governo Federal criasse o Museu Militar do Forte do Brum – MMFB. A criação de um museu de tonalidade, por que não dizer, bélica, na segunda metade do século XX, atende, a um primeiro olhar, a uma agenda já então anacrônica, “vinculada à constituição dos estados nacionais, à democracia, ao capitalismo, à industrialização, ao individualismo e à ordenação crescente do tempo e do espaço.” (CHAGAS, SANTOS, 2007, p. 14) por associação a discursos de memória que “permanecem ligados às histórias de nações e estados específicos” (HUYSSSEN, 2000, p. 16). Mas enquanto 1985 representa um número “redondo” na memória do século – os quarenta anos do fim da II

Anais do IV ENEMU

Guerra Mundial – para o Brasil marca o término dos governos militares, no poder desde 1964. Um Museu Militar, nesta perspectiva e naquele momento, parece conjugar de um lado um exercício de memória e de outro, dadas as circunstâncias políticas, a “necessidade de esquecer” (HUYSEN, 2000, p. 20). A caserna política, o dispositivo dominante, no sentido que Agamben toma emprestado de Foucault (AGAMBEN, 2009, p. 33), é ali cercado, circunscrito e patrimonializado, retirado de seu uso regular. O regime militar tornou-se museu.

As recordações militares presentes no museu, num “esforço para distinguir os passados usáveis dos passados dispensáveis” (HUYSEN, 2000, p. 37) lançam o olhar em direção a um passado de construção nacional, de guerra entre países, de celebração do soldado guerreiro e de consagração da morte em batalhas legitimadoras da força. O acervo do museu e as salas de exposição contemplam os núcleos temáticos da participação do Brasil na II Guerra Mundial e da assim chamada “Restauração Pernambucana”, eventos exemplares que nos levam a “desprezar a leitura do cotidiano como construção de mudanças sociais.” (SÁ BARRETO, 2007, p. 117) e que estão convenientemente distanciados no tempo.

Nas salas de exposição, em ambos os casos, privilegia-se a ordem e a simetria. Algumas poucas vitrines expõem artefatos militares e armamentos, restos de louça e achados arqueológicos ligados à ocupação da fortaleza. Bustos de generais e manequins se perfilam nas paredes ao lado de placas com nomes de combatentes, discursos presidenciais e ampliações de fotografias das tropas. Para a campanha da Itália, a montagem do espaço expositivo apresenta a guerra com limpeza e assepsia. Ali não há sangue, não há dor, não há conflito. Não há medo nem ferimentos. Há um só sentido e este é claro, unidirecional e resolvido: a guerra não compromete a ordem, mas a mantém e a preserva, como naquele espaço. Fotografias apresentam grupos de soldados embarcando, familiares dos “pracinhas” acenam e muitos dos presentes sorriem. As

Anais do IV ENEMU

imagens perfiladas, regulares e estáticas como um pelotão aseado, reforçam a máxima sontaguiana de que “o registro fotográfico é sempre, potencialmente, um meio de controle” (SONTAG, 2004, p.173) Mesmo a morte, presente através da imagem do cemitério italiano onde estão sepultados soldados brasileiros, mostra apenas, em meio a um campo regular entremeadado de cruzeiros brancos rigorosamente alinhadas, um único homem agachado perto de uma delas como quem colhe uma flor. O contraste entre o que *pensamos* saber das guerras e o que se vê exposto na sala é flagrante e incisivo.

Na sala da “Restauração Pernambucana” é basicamente dedicada aos assim chamados heróis da insurreição. O mito de uma nação que se constroi diante de um inimigo comum e opera, assim, a união das raças. Estão ali o português, o negro e o índio. A tentativa de dignificar os protagonistas os paramenta ao rigor de uma moda que, embora não se demonstre corresponder à “verdade histórica”, dá a impressão geral de poder senhorial e distanciamento do ordinário. Para aquelas personagens em manequins, através de rendas e babados, vale o ar de “distinção em relação aos que se situam abaixo” (SIMMEL, 1998, p. 161), que permite identificar o herói num anacronismo conceitual que atende à noção de uma história feita por alguns. A estes se junta um elemento que, ao lado daqueles, sublinha de modo peculiar a impressão geral de um teatro de bonecos em suspensão entre a vida ordenada e a morte edulcorada. Ao fundo, como num altar-mor, uma iluminação suave e o teto em abóbada de berço são o cenário que emoldura uma caixa de vidro que guarda um esqueleto – fruto de escavação arqueológica em palco de batalha do século XVII – dramaticamente iluminado. Em seu caixão de vidro, para sempre morto, é preenchido com a madeira e o bronze evocados das proximidades e ganha rostos mais animados e vivos do que jamais poderia ter tido e que podem vesti-lo a todo instante, enquanto na sala ao lado as centenas de soldados ausentes sorriem nas fotografias ou formam anonimamente pelotões apenas imaginados, mas nunca sugeridos.

Para além e por sobre a concretude vazia do museu militar, a macizez e a imponência monumental do Forte do Brum passaram nos últimos anos a ser valorizadas como espaço privilegiado para a realização de festas, formaturas e casamentos da burguesia local. Nubentes e convivas, formandos e autoridades perseguem uma aura que a patrimonialização do forte ao longo do tempo angariou ao incorporar significados que o permitem ingressar numa esfera simbólica a que não pertencem os ambientes ditos mundanos. A ritualização emoldurada pelo patrimônio e capitalizada pelo papel que o forte passou a desempenhar para esses novos usuários é ao mesmo tempo sacralização e profanação do monumento. “E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar significava, ao contrário, restituir ao livre uso dos homens” (AGAMBEN, 2009, p. 45). Consume-se monumentalidade e segurança dentro de suas paredes e a profanação decorre do próprio lugar simbólico a revelar a dimensão pornográfica do monumento como “mercadoria pura” (SILVERSTONE, 2002, p. 108), não porque se venda, mas porque está lá.

3 – O monumento de lugar nenhum

Próxima do Brum, ao alcance do som dos canhões que hoje disparam ali em comemoração aos eventos festivos, a igreja do Pilar de há muito deixou de celebrar missas ou officiar casamentos e tornou-se um não-monumento. Sua localização em meio aos armazéns do porto, por trás de fábricas e de casarões abandonados, escondida dos olhares de transeuntes, aos poucos a relegou e à sua vizinhança imediata ao esquecimento. Já desde a época de seu tombamento, em 1965, uma favela começou a se formar em volta do templo e, como ele, a tornar-se invisível. À invisibilidade física da igreja somou-se a invisibilidade social da favela em seu entorno no imaginário da cidade. Se de um lado algumas vozes institucionais pretendem que o monumento de certo modo possa ter se estendido à comunidade, outros revelam que “a população do Pilar continua deslocada

e esquecida do resto do Recife entre os edifícios comerciais e empresas que prestam serviço na área do Porto” (LIRA, 2009). A partir da mútua exclusão do monumento e da comunidade de pessoas em sua volta, passou-se da simples profanação do templo a rituais de dessacralização do monumento e de desumanização pronunciada. Em 1999, a igreja foi saqueada, jazigos violados e restos mortais espalhados pela igreja. Desse modo, e à semelhança do museu militar, a favela do Pilar conquistou seus próprios esqueletos.

4 - Conclusão

Há um suposto e apenas aparente contraste entre as comemorações da burguesia no Forte do Brum – e também o próprio museu e suas batalhas estetizadas – e os abusos dos desvalidos na igreja do Pilar. Longe de constituir categorias absolutamente separadas ou mesmo de oferecer distinções que permitam ordenar a experiência de modo confortável, a consagração do monumento se converte em preservação ou abandono, patrimonialização ou esquecimento, sacralização ou profanação, cidadania ou exclusão ao condicionar e ser condicionada pela reconstrução contínua dos sentidos e significados desses edifícios para as comunidades urbanas onde se localizam, à mercê dos modos como os homens se entendem, se veem e se relacionam consigo e com o outro.

Anais do IV ENEMU

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009

CHAGAS, Mário. SANTOS, Myriam. A linguagem de poder dos museus. In: ABREU, Regina. CHAGAS, Mário. SANTOS, Myriam (organizadores). **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, 2007

HERNÁNDEZ, F. H. **Planteamientos teóricos de la museología**. Madrid: Trea, 2006.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LIRA, Ana. O Pilar existe? In: **Blog da Radio Comunitária do Pilar**, agosto de 2009. Disponível em: <<http://radiocomunitariapilar.blogspot.com/2009/08/o-pilar-existe.html>>. Acesso em: 04 jul. 2010

MENEZES, José L. M. RODRIGUES, Maria do Rosário. **Fortificações portuguesas no Nordeste do Brasil, séculos XVI, XVII e XVIII**. Recife: Pool Editorial, 1986.

SÁ BARRETO, Francisco. A visibilidade midiática e a construção do acontecimento. In: FERREIRA, Giovandro. DALMONTE, Edson (organizadores). **Comunicação e Pesquisa: região, mercado e sociedade digital**. Salvador: EDUFBA, 2007 (p. 111-127F).

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2002

SIMMEL, Georg. Da Psicologia da Moda - um estudo sociológico. In: SOUZA, Jessé. ÖELZE, Berthold. **Simmel e a modernidade**. Brasília: UnB, 1998 (pgs 161 a 170).

MODELO ARQUITETÔNICO DO MUSEU BAHIA

Dhalila Nogueira Miranda - dhalilanogueira@gmail.com

Resumo -O objetivo deste artigo é analisar o contraste entre alguns aspectos que caracterizam a arquitetura do Casarão Comendador Bernardo Martins Catharino e o edifício anexo, pensado para suprir a necessidade de ampliação do recinto, a fim de que neste espaço, por meio da aprovação do Ministério da Cultura, residisse à filial da Fundação Rodin, cuja matriz se encontra em Paris. Pautando o ecletismo com sua não abordagem como um estilo propriamente dito e o projeto arquitetônico de restauração e adaptação do casarão realizado pelo escritório Brasil Arquitetura, onde características fundamentais do estilo foram consideradas irrelevantes à preservação.

Introdução

Como importante equipamento cultural de renome internacional, a primeira filial da Fundação Rodin na América Latina, cuja matriz se encontra em uma área verde em Paris, foi escolhida para residir em Salvador, capital da Bahia, na Rua da Graça, uma importante e movimentada via da cidade. Aprovado pelo Ministério da Cultura, o projeto do Museu Rodin Bahia contempla a construção de um novo edifício e a restauração do Palacete Comendador Bernardo Martins Catharino, um casarão eclético do começo do século XX.

“O principal desafio do projeto foi estabelecer um diálogo honesto e franco entre a nova e a antiga arquitetura.” Explica o arquiteto Marcelo Ferraz, juntamente com o seu sócio Francisco Fanuci, desenvolveram o projeto privilegiando espaços volúveis e brandos, sem desprezitar a arquitetura e a vegetação vivente no local, evitando assim que o anexo proposto se sobrepusesse ao casarão.

Anais do IV ENEMU

Com relação ao ecletismo apresentado pelo edifício, o texto de Ludovic Vitet, transcrito a seguir, exemplifica-o perfeitamente por retratar o espírito histórico arquitetônico na arte de restauração de edifícios antigos realizadas com fidelidade ao já existente:

[...]en architecture, c'est l'art de s'affranchir de tous les systèmes absolus, de tous les types de convention, et de choisir hardiment, entre les traditions de toutes les écoles et de tous les pays, ce qui peut s'approprier aux conditions du climat sous lequel on travaille, et à la destination spéciale des monuments que l'on construit. L'esprit historique en architecture, c'est l'art de restaurer les anciens monuments en s'identifiant avec les siècles qui les ont vus naître, et en reproduisant avec une scrupuleuse fidélité les proportions et surtout le sentiment de la construction primitive [...]¹⁶
Ludovic Vitet (Outubro 18, 1802-1873)

Tal citação vem a desenvolver uma abordagem curiosa e explicativa a respeito do tema referente à estreita relação entre a arte arquitetônica e a representatividade voltada para a preservação do antigo por meio da restauração, trabalho realizado pelo escritório Brasil Arquitetura no Casarão.

“Eu e meu sócio Francisco Fanucci tivemos o privilégio e

¹⁶ Tradução: “[...] a arquitetura é a arte de se libertar de todos os sistemas absolutos, de todos os tipos de convenções e, corajosamente, escolher entre as tradições de todas as escolas e de todos os países, podendo se apropriar das condições do clima em que se trabalha, bem como o destino especial de monumentos que são construídos. O espírito histórico na arquitetura é a arte de restauração de edifícios antigos através da identificação com os séculos em que eles nasceram, reproduzindo com fidelidade escrupulosa as proporções e, sobretudo, o sentimento de prédio original [...]”. Ludovic Vitet (Outubro 18, 1802-1873), dramaturgo e político francês.

Anais do IV ENEMU

o desafio de ligar em uma só estrutura duas épocas distantes em arquitetura, com um intervalo de quase 100 anos – 1912 e 2006” baseando-se no pressuposto de que “As intervenções serão leves e pontuais e visam apenas à preparação espacial e técnica da construção para as novas funções.” Segundo o arquiteto Marcelo Ferraz.

Tem-se, portanto, um diálogo entre o secular e o contemporâneo numa busca pela relação de equilíbrio entre eles na configuração de dois grandes ambientes: o casarão, antiga residência da família Catharino, e um edifício-anexo, conhecido como Sala de Arte Contemporânea, artifício da existência de uma Arquitetura como símbolo da cultura humana, sujeita à transformação em emblema de uma era. Em termos peculiares, as artes se satisfazem em definida cultura, num determinado tempo e época. Na definição de Willems: “Cultura é um sistema de idéias, conhecimentos, técnicas e artefatos, de padrões de comportamento e atitudes que caracterizam uma determinada sociedade.” (WILLEMS, Emílio. *Dicionário de sociologia*. Porto Alegre, Globo, 1969, p. 37).

O Casarão Catharino, por ser patrimônio do estado e apresentar características arquitetônicas e ambientais mais adequadas a um projeto dessa categoria, foi escolhido para sediar o Museu. O Palacete Catharino, como é mais conhecido, possui modelo arquitetônico datado de 1912, em um estilo eclético¹⁷ de autoria do arquiteto italiano Baptista Rossi, tido como o principal exemplar baiano. Seu ecletismo se apresenta por meio da combinação de elementos da arquitetura clássica, medieval, renascentista, barroca e neoclássica; uma mistura de estilos do passado com o propósito de criar uma nova elocução

¹⁷ O ecleticismo é um movimento é um movimento arquitetônico predominante desde meados do século XIX até as primeiras décadas do século XX.

arquitetônica que, de maneira geral, se caracteriza pela harmonia, pela busca de imponência, pela rígida hierarquização dos espaços internos e pela riqueza decorativa. Para o francês César Denis Daly¹⁸, o ecletismo é “o uso livre do passado”.

O Palacete com seus múltiplos espaços abriga um centro de referência, o seu memorial, um auditório, a boutique do Museu e lugares destinados às atividades educativas e interdisciplinares, desenvolvidas a fim de aproximar a comunidade do espaço museau.

Datado de 2006 o edifício-anexo recebeu a titulação “Sala de Arte Contemporânea”, que acabou por condicionar o estilo das exposições a serem exibidas no local. Possui uma construção moderna em concreto armado aparente passando a ocupar, portanto, a posição de “o grande suporte no processo de dinamização do Museu”. Com área edificada equivalente a apresentada pelo Palacete, estabelece uma perfeita harmonia com o mesmo. A união dos espaços distintos e de épocas diferentes acontece através da implantação de uma lâmina de concreto, uma passarela. “Apesar de terem duas arquiteturas completamente diferentes, houve muito sintonia na união das estruturas”. De acordo com Francisco Fanucci.

A decisão de instalar uma sede do Museu Roodin na capital solteropolitana ocorreu devido ao fato de as exposições “Rodin”, realizadas no Brasil entre 1995 e 2001, além de acolhidas pelo povo brasileiro, foi na capital baiana, que a exposição realizada no início de 2001 no Museu de Arte da Bahia atraiu mais telespectadores, cerca de 50 mil visitantes, o que representou algo grandioso e reconhecido mundialmente principalmente por, até os dias atuais, não ter sido superado em qualquer outra exposição de arte.

¹⁸

César Daly; Arquiteto francês (1811-1893), *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux*

Anais do IV ENEMU

Em consequência deste episódio e devido à força do dinamismo e das diversidades culturais presentes, a Bahia foi eleita para sediar a filial do Museu Rodin, numa proposta conjunta, idealizada pelo artista plástico baiano Emanuel Araújo, coordenador das exposições Rodin e por Jaques Vilain, diretor do Museu Rodin Paris, aceita pelo governo do Estado da Bahia, que se pautou no propósito de ampliar a valorização da cultura de museus na cidade de Salvador, transformando-a em referência na área escultural no país.

Ecletismo

O ecletismo se apresenta, necessariamente, como uma revisão de estilos antecedentes realizada de forma miscigenada detentora de inovações técnicas e percepções. Seu intuito visando sua consolidação como estilo admirado e utilizado pelos artistas se originou a partir da união de elementos pertencentes a distintas épocas, como: as colunas da Roma imperial e da Grécia Antiga, fortemente utilizadas na Antiguidade, além do trovadorismo do período medieval e o gótico, atualmente empregado como ‘catedral’, existindo, também, a utilização, considerada por muitos autores como ‘desrespeitosa’ de múltiplos materiais sem emprego algum, a policromia e a congloração decorativa. Primeiramente foi empregado com o objetivo de servir como alternativa ao estilo neoclássico no desenvolvimento estrutural de grandes igrejas. “Tal método baseia-se na convicção de que a beleza ou a perfeição pode ser alcançada mediante a seleção e combinação das melhores qualidades das obras dos grandes mestres.” (5)

No Brasil, o estilo eclético se mostra vigente durante o século XIX ao século XX, se firmando como fluxo dominante na arquitetura e nos projetos de reurbanização das grandes cidades. Surge em terras brasileiras discretamente, unindo selecionados estilos nos modelos arquitetônicos das casas, munido de riqueza, combinações e efeitos.

Considerações Finais

Mesmo se adequando aos trâmites necessários para a implantação do museu no Palacete Bernardo Martins Catharino, a decisão de alterar a arquitetura deste, tendo conhecimento de sua importância e significação como exemplar do estilo eclético baiano, foi extremamente indevida, no que se refere, a preservação do patrimônio, sob condição de tombamento e de representação concreta do que constitui a historicidade da capital baiana.

Adequar o espaço para receber o museu, como a destruição de paredes, a fim de se conseguir um espaço amplo e único que possibilite uma melhor circulação e aproveitamento da exposição, por parte do público visitante, ao se desconsiderar uma parte da fachada (lado esquerdo para quem adentre o local) acaba por fugir totalmente da linha de pensamento para se estabelecer adaptabilidade museau.

A ação de salvaguarda e de preservação de um patrimônio perpassa pela lógica de “um redescobrimto do local em contraposição do global”. Alienar a criação e a modificação estrutural de patrimônios não se configura nos conceitos preestabelecidos sobre o tema vigente.

“O lugar é, em sua essência, produção humana, visto que se produz na relação entre espaço e sociedade, o que significa criação, estabelecimento de uma identidade entre comunidade e lugar, identidade essa que se dá por meio de formas e apropriação para vida.” (CARLOS, 1996, p. 28).

Modificá-los, portanto, é ariscar a vivacidade das identidades findadas, é nesse caso a perda da originalidade de um espaço, hoje, bem material da humanidade, de culturas, etnias e do nascimento do estilo eclético em terras brasileiras, primordial exemplar baiano.

Anais do IV ENEMU

“Patrimônio pode ser muito bem uma fonte de negócios. Há muitas empresas que são inteligentes e dizem que, em lugar de ter minha sede central, os escritório principais em um edifício feito ontem, prefiro ir para a fábrica e ganhar uma qualidade, fazendo ampliação. Isso não é especulação, é inteligência e preservação de patrimônio”. (Sabaté Bel)¹⁹

A conscientização a respeito do patrimônio material e imaterial colabora para evitar ações degradativas como a ocorrida no Palacete Bernardo Martins Catharino. Além do ocorrido se tornar irônico frente à filosofia do escritório Brasil Arquitetura que se fundamenta “na busca por uma arquitetura firmada com alicerces culturais de cada lugar, de seus protagonistas, de qualquer sociedade ou povo, condicionando à compreensão das dimensões humanas voltadas para o relacionamento e a comunicação, instituindo, assim, a arquitetura como um fator universal, baseando-se em ensinamentos antropófagos”. Como afirma Francisco Fanucci: “Digerimos nosso alimento intelectual, espiritual e poético e apresentamos nossas proposições”.

Concluí-se, portanto, que a análise apresentada frente ao contraste existente entre o Casarão Comendador Bernardo Martins Catharino e o edifício anexo, a ação impensada a respeito da preservação e detenção da originalidade do edifício, os seguintes pontos analisados em ressalva do equipamento cultural na capital baiana, o reaproveitamento de materiais e adaptações realizadas no Palacete, e a filosofia pregada pelo Brasil

¹⁹ [...] “Professor espanhol especialista em patrimônios históricos-culturais,” [...] “do Departamento de Urbanismo e Ordenação do Território da Universidade de Catalunha”, [...] em entrevista com “O jornal Gazeta de Ribeirão”. <http://www.blogdoprofalexandre.blogspot.com/2011/01/importancia-da-preservacao-dos.html>

Anais do IV ENEMU

Arquitetura, resumem os aspectos que caracterizam esta pesquisa referente ao “Modelo arquitetônico do Museu Rodin Bahia”.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

PATETTA, Luciano. "Considerações sobre o ecletismo na Europa". In: FABRIS, Annateresa (org.) *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel & EDUSP, 1987.

PATETTA, Luciano. *L'Architettura dell'Ecletismo: fonti, teorie, modelli: 1750-1900*. Milão: Gabriele Mazzotta, 1975.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. *Notas para a periodização da arquitetura eclética*. SINOPSES 17, São Paulo, FAUUSP, junho 1992.

VITET, Ludovic. *Textos fragmentados*.

CARLOS, Ana Fani A. *O Turismo e a produção do não-lugar*. In: YÁZIGI, Eduardo; CARLOS, Ana Fani A.; CRUZ, Rita de Cássia A. da (orgs). *Turismo: Espaço, paisagem e cultura*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 25-37.

<<http://www.pitoresco.com.br/arquitetura/ecletismo.htm>> (“Estilo Artístico Arquitetônicos Pós Gregos e Romanos: Estilo Eclético” consulta realizada 19:12; 10.02.2011)

<<http://www.revistaturismo.com.br/artigos/patrimoniocultural.html>> (Revista Turismo “Artigos”; consulta realizada 20:03; 04.06.2011)

<<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Artes%20Plasticas/rodin.htm>> (MUSEU RODIN BAHIA: Um complexo cultural de estímulo à artes plásticas; Eulâmpia Reiber)

**FESTA D'AJUDA, ENTRE O SAGRADO E PROFANO:
(QUANDO O SAGRADO SE MANIFESTA)**

Edna da Paixão Santos - ednadapaixao@yahoo.com

Resumo - Este trabalho apresenta resultados parciais de pesquisa iniciada em meados do ano de 2010, sobre a Festa de Nossa Senhora D'Ajuda situada no Recôncavo da Bahia. A festa se caracteriza pela celebração religiosa representada pelo culto a imagem de Nossa Senhora D'Ajuda e pela festa "profana" que se assemelha aos grandes desfiles carnavalescos realizados na cidade de Maragogipe localizada na mesma região. A pesquisa se desenvolve nos campos da história e da antropologia e tem como objetivo, identificar quando o sagrado se manifesta no decorrer da Festa D'Ajuda e também busca contribuir para a salvaguarda do patrimônio cultural da cidade de Cachoeira.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo é o resultado de um estudo prévio sobre a Festa de Nossa Senhora D'Ajuda iniciado a partir do ano de 2010, com o objetivo de identificar quando o sagrado se manifesta na festa, buscando também contribuir para a salvaguarda do patrimônio cultural da cidade de Cachoeira. Nesta pesquisa foi observado que a festa se caracteriza pela celebração religiosa representada pelo culto à imagem de Nossa Senhora D'Ajuda e a festa "profana", que se assemelha aos grandes desfiles carnavalescos realizado na cidade de Maragogipe, município do Recôncavo da Bahia. Porém, apesar da festa apresentar alguns aspectos que lembre o carnaval, a mesma não se configura como uma festa carnavalesca por acontecer em período anterior ao carnaval e seu objetivo primordial ser festejar a devoção de Nossa Senhora D'Ajuda. Desta forma a manifestação permeia o universo simbólico do sagrado e do profano e está imbuída da espontaneidade popular.

Para Brandão, a melhor maneira de se compreender a cultura popular é através de estudos sobre a religião, pois é aí que ela aparece viva e multiforme, existindo em um estado constante de luta por sobrevivência e autonomia.(BRANDÃO, 1986, p 15).

2. HISTÓRIA DA DEVOÇÃO DE NOSSA SENHORA D'AJUDA EM PORTUGAL E NO BRASIL

As invocações a Nossa Senhora D'Ajuda eram muito comuns em Portugal, principalmente entre os soldados e marinheiros. Na cidade de Lisboa existia uma ermida na praia de Rastelo, que abrigava a imagem de Nossa Senhora D'Ajuda.

No Brasil a devoção foi divulgada pelos padres da Companhia de Jesus que dedicaram a primeira igreja construída em solo baiano, a Nossa Senhora D'Ajuda, cujo nome foi tirado da Caravela Capitânia da frota de Tomé de Souza, denominada D'Ajuda, cuja imagem veio a seu bordo e foi transportada para a capelinha de palha que ficava na Costa do Descobrimento em 1549. Com a chegada do primeiro bispo Dom Pedro Fernandes Sardinha, os jesuítas cederam o templo que foi remodelado transformando em Sé da Bahia em 1579.

Em Cachoeira, cidade do Recôncavo da Bahia, "as primeiras manifestações que se tem notícia datam da segunda metade do século XVIII, quando antigas escravas (raparigas) organizavam os festejos em louvor a padoeira dos senhores de engenho, Nossa Senhora D'Ajuda".(ROCHA, 2002, p. 45). Segundo a tradição oral da cidade o objetivo era comemorar a boa safra da cana-de açúcar e agradecer pelas graças alcançadas durante o ano.

A igreja que hoje é denominada de "Capela D'Ajuda foi o primeiro templo religioso a ser construído na cidade de Cachoeira, por Gaspar Rodrigues Adorno, entre 1650 a 1670. Abrigava, inicialmente, a imagem da padoeira da cidade Nossa Senhora do Rosário, porém, a partir do século XIX,

Anais do IV ENEMU

após a construção da igreja Matriz na rua Ana Nery, a pequena igrejainha entrou em estado de abandono. Posteriormente foi restaurada e dedicada a Nossa Senhora D´Ajuda.

O restauro da igreja é atribuído à administração do Padre José Henrique ao assumir a igreja a partir de 1801, "com a ajuda dos senhores de engenho do Iguape, comerciantes, entre outros. O templo foi restaurado e, no seu interior, passou a funcionar uma corporação de músicos "eruditos" oriundos do seio da elite cachoeirana, muitos dos quais tinham formação na Europa, instituindo assim a devoção a Nossa Senhora D´Ajuda" (NASCIMENTO, 1995, p. 20).

A devoção religiosa, ao ganhar as ruas da cidade, mesclava-se com elementos da vida cotidiana dos cachoeiranos. Elementos simbólicos e representativos da sociedade da época, que viraram temas de ternos dentro da festa de Nossa Senhora D´Ajuda. A festa também foi marcada pela rivalidade entre duas filarmônicas, a Corporação Musical e a Banda Marcial, que ocupavam, inicialmente, o espaço da Capela D´Ajuda e formentavam a disputa entre a festa de Santa Cecília e Nossa Senhora D´Ajuda que aconteciam na mesma época.


A Festa D´Ajuda se insere nas religiosidades populares florescentes no Brasil Colônia e assumiu aspectos da identidade local e regional do Recôncavo Bahiano, sendo muito comum no território a celebração de festas religiosas acompanhadas de missa, procissão e folguedos.

3. ANÁLISE IONOGRÁFICA DA FICHA DE CATALOGAÇÃO DAS FOTOGRAFIAS DA FESTA D´AJUDA

No ano de 2010, durante o circuito da Festa de Nossa Senhora D´Ajuda foram realizados registro fotográfico e entrevistas com pessoas da comunidade local, o que permitiu a elaboração e utilização de ficha cartalográfica, necessárias à análise iconográfica das fotografias tiradas durante a festa.

Anais do IV ENEMU

Na ficha encontram-se os seguintes campos de identificação da imagem fotográfica: número de registro, autor da foto, título, tema, ano, descrição da imagem, procedência, local, técnica da fotografia, doador e pesquisador. O preenchimento das fichas teve por objetivo reunir dados que contribuam para o desenvolvimento da pesquisa.

| | |
|--|---|
| Número de Registro: UFRB. I.001 |  |
| Autor da foto: Adeilson dos Santos | |
| Tema: Festa D´Ajuda | |
| Ano: novembro de 2010 | |
| Descrição: Imagem processionais de madeira policromada de Nossa Senhora D´Ajuda, segurando na mão esquerda a imagem de Deus menino, e na mão direita um mastro, vestida de branco e coberta com um manto azul, possui cabelo natural e coroa de ouro maciço. | |
| Local: Igreja de Nossa D´Ajuda | |
| Procedência: Cachoeira - BA | |
| Técnica: Fotografia digital | |
| Doador: Adeilson dos Santos | |
| Pesquisador: Edna da Paixão | |

Exemplo de Ficha de catalogação das fotografias da Festa D´Ajuda

Anais do IV ENEMU

Foram selecionadas fotografias correspondentes a um cronograma da Festa D'Ajuda, realizada na cidade da Cachoeira no ano de 2010, localizada na região do Recôncavo da Bahia. A organização das fotografias levou em consideração as etapas que antecedem as celebrações religiosa e profana da festa. Nesta perspectiva foi observado que a Festa D´Ajuda se divide em três etapas principais:

A preparação dos festejos: que se configura na escolha da comissão organizador, que tem por objetivo organizar toda a estrutura da festa durante o ano. Essa comissão tem o papel de arrecadar donativos para a compra de equipamentos de som, contratação de músicos e fantasias para a festa.

- Festa profana: fazem parte da festa profana os ternos, a lavagem e os embalos que seguem um cronograma tradicional e específico, iniciado com o bando anunciador e finalizado com o terno da saudade.
- Festa religiosa: que se inicia com o tríduo preparatório em louvor à Nossa Senhora D´Ajuda, seguido de missa e procissão.

Apesar de termos destacado três etapas principais da festa, é importante frisar que todas essas etapas fazem parte de um mesmo ritual de comemoração religiosa, em louvor à Nossa Senhora D´Ajuda, que segundo a documentação histórica e relatos da população local é a santa padroeira dos senhores de engenhos e músicos eruditos da cidade da Cachoeira.

A festa da Ajuda se configura como uma festa plural e tem como principais características o ritmo, a expressão corporal e os símbolos religiosos e profanos que fazem parte da cultura popular do Recôncavo. A Festa D´Ajuda segue um cronograma de atividades muito mais extenso que outras festas realizadas na cidade. As comemorações em louvor a Nossa Senhora D´Ajuda ocorreram de 17 a 23 de novembro de 2010, dividindo-se

entre festa religiosa e profana. No decorrer das festividades foi observado que cada comemoração é única, não havendo repetições de rituais entre os eventos realizados.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O culto à Nossa Senhora D'Ajuda é percebido como uma manifestação religiosa e profana que possui vários elementos simbólicos, dentre eles encontram-se:

- apologia ao culto à Maria, representada pela devoção a Nossa Senhora D'Ajuda;
- ritmo, representado pelas músicas advindas das charangas e instrumentos percussivos, que acompanham os festejos religioso e profano.
- resistência: devido à participação do negro e seus elementos de culto afro na festa;
- expressão corporal: devido às danças e aos movimentos realizados durante os embalos;
- preocupação estética percebida na ornamentação dos carros, animais, casario e no percurso onde passam os ternos, e principalmente na fisionomia das pessoas que se fantasiam para participar da festa.

Desta forma, a festa de Nossa Senhora D'Ajuda perpassa entre o fenômeno religioso que, define sagrado e profano com características comuns de oposição. No decorrer da festa, o sagrado é entendido como uma devoção religiosa dos fiéis da paróquia, que realizam os atos litúrgicos dentro da Capela D'Ajuda, este entendido como espaço religioso de manifestação simbólica do sagrado. O profano aparece com uma festa de rua, na qual se mesclam elementos representativos da vida cotidiano dos fiés e tem na ruas da cidade o espaço próprio para realizarem os desfiles dos ternos, embalos e fantasias, com características muito próprias e ao mesmo tempo semelhantes a das festas populares que ocorrem no recôncavo da Bahia, a exemplo da festa de São Bartolomeu e do carnaval que acontecem na cidade de Maragogipe. Porém, existe uma riqueza de elementos votivos que dá margem a muitas

interpretações.

Mas a festa para a população local não é apenas tradição e devoção, ela é uma fonte de geração de emprego e renda, pois muitos ambulantes e costureiras se beneficiam da mesma com a venda de seus produtos e fantasias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os deuses do povo**: um estudo sobre a religião popular. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e profano**: a essência das religiões. São Paulo: M. Fontes, 1992.

NASCIMENTO, Cacau do. **A capela d'Ajuda já deu o sinal**: relação de poder e religiosidade em Cachoeira. Cachoeira – Bahia: CEAO 1995.

ROCHA, Rubens. **A Facinante Cachoeira**: Jóia do Recôncavo Baiano. Bahia Brasil, 2002.

MARIA, José de Deus. **Religiosidade Popular, Senhora D'Ajuda: muito além de Portugal**. Revista Mundo e Missão, 2002.

**CONCEPÇÕES E FORMAS DE APROPRIAÇÃO SIMBÓLICA
E ECONÔMICA DO PATRIMÔNIO MATERIAL
DA CIDADE DE CACHOEIRA/BA.**

Antônio Lopes*

Carine Conceição - kary3h@hotmail.com

Claudete da Silva Lima

Elilian Gonçalves Aragão - elilian_goncalves@yahoo.com.br

Manoela Machado

Margarida Batista da Silva - margozinha_360@yahoo.com.br

Meire Lívia dos Santos de França - meire_livia@hotmail.com

Resumo - O tema dessa pesquisa visa à relação entre o sujeito e o seu patrimônio, especificamente as edificações tombadas. Para tanto analisou-se as representações sociais de diferentes indivíduos e suas interações com o patrimônio material da cidade de Cachoeira/BA. Da mesma forma analisou-se a identificação dos processos e das instancias que legitimam os sentidos atribuídos a essas edificações no espaço da urbe, as políticas de preservação e as formas de apropriação desse patrimônio. O objetivo geral da pesquisa foi o de conhecer as representações da população local, turistas, agentes estatais e especialistas em relação a esse patrimônio tombado.

1. Conceituando o Tombamento

A temática dessa pesquisa visa compreender a relação dos sujeitos com o patrimônio material na cidade de Cachoeira, Bahia; analisando as concepções e formas de apropriação deste pelos diferentes grupos sociais, instituições, indivíduos e suas interações. Para tanto, foram desenvolvidos planos de trabalhos entre estudantes bolsistas PIBIC (Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica) e PROP AE (Pro – de Políticas Afirmativas de

Anais do IV ENEMU

Assunto Estudantis) Reitoria do Centro de Artes, Humanidade e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, sob a orientação da Professora Dra. Ana Paula Comin de Carvalho.

No que diz respeito às concepções dos sujeitos sobre o patrimônio edificado de Cachoeira, cabe ressaltar o emprego do conceito de representação social tal como definido por Grossi (2006, p. 26):

“O conceito de representações sociais enquanto blocos de sentido articulados sintonizados ou em oposição e em competição com outros blocos de sentido, compondo uma rede ou teia de significado. As crenças e os valores são o conteúdo por excelência das representações sociais, sendo que ambos são apreendidos e analisados em sua condição de princípios orientadores da conduta, nos moldes da perspectiva weberiana”.

Dessa forma entende-se que as concepções sobre o patrimônio edificado são oriundas das representações sociais sobre o patrimônio em geral, portanto são condicionadas as expressões e visões de mundo através da inserção social dos sujeitos que trazem explicações e sentidos aos acontecimentos vivenciados pelos mesmos. Sendo eles passíveis de distinções, em função dos múltiplos pertencimentos socioeconômicos e culturais nos quais os indivíduos e os grupos se inserem. (PORTO, 2006).

O conjunto de edificações considerados para fins dessa pesquisa foram os espaços da cidade definidos, pelo Estado, como locais passíveis de políticas de preservação. A identificação e as formas de apropriação do patrimônio são compreendidas a partir dos procedimentos e interesses de legitimação, assim como dos sentidos atribuídos a essas edificações.

Nas análises dos modernos discursos do patrimônio o autor Reginaldo Gonçalves descreve e analisa um fato que é pouco explorado nos debates

Anais do IV ENEMU

sobre patrimônio: à categoria de patrimônio cultural. Em grande parte, alguns bens culturais que são classificados como patrimônios pelo Estado não são reconhecidos por determinados segmentos sociais como tais.

Entende-se que uma decisão política de um órgão estatal ou uma ação exclusiva e consciente de determinado grupo de indivíduo não configuram por si só um patrimônio. Contudo, um bem para ser considerado como patrimônio necessita estar em sintonia com seu público. Eles devem ter o poder de atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, evocando no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais resultam e das quais são, nesse contexto, representantes (Gonçalves, 1996, p. 23).

2. Cachoeira - Bahia X Tombamento

A cidade de Cachoeira está situada no Estado da Bahia, na microrregião de Santo Antônio de Jesus. Próxima às margens do Rio Paraguaçu, a urbe dista aproximadamente 120 km de Salvador. Conforme dados do IBGE, no ano de 2008 a população do município era estimada em 33.495 habitantes. Sua área territorial compreende 398 km². Além do perímetro urbano, o município conta com outros 18 distritos ou povoados.

A mesma foi tombada no ano de 1971, pelo então Presidente da República, Emílio G. Médici, que decretou a cidade de Cachoeira, sua área urbana e lugares históricos adjacentes, Monumento Nacional, devido à necessidade urgente de assegurar proteção especial ao acervo arquitetônico e natural do município e ao seu papel nas lutas pela independência da Pátria em 1822.

Uma correspondência interna do IPHAN, de 1 de julho de 1971, torna claro que o tombamento de Cachoeira se deu em virtude do decreto presidencial, sem que existisse nenhum processo em curso na instituição a ser avaliado pelo Conselho Consultivo. Justifica-se o

Anais do IV ENEMU

tombamento por tratar-se de conjunto urbano de maior valor arquitetônico e paisagístico e que se achava bastante íntegro. Em 17 de setembro de 1971, a prefeitura municipal foi informada pelo IPHAN do decreto presidencial e do tombamento.

O que nos motivou a desenvolver esta pesquisa junto à população local, turistas, instituições responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio e especialistas na temática. Buscando identificar a pluralidade e as formas de apropriação do patrimônio.

Cachoeira hoje é reconhecida como cidade histórica e heroica, pois, foi protagonista de um movimento em oposição ao domínio Português em junho de 1822 contribuindo para o processo de independência do Brasil e da Bahia. Suas principais edificações civis e religiosas que compõem o espaço cidadão de Cachoeira – BA, pertencentes ao século XVII, possuem características barrocas. Tendo em vista ser este o período de maior prosperidade econômica da localidade devido o cultivo da cana-de-açúcar no Vale do Paraguaçu e do Iguape e a abertura de estradas para a região de Minas e do gado.

Devido às mudanças ocorridas nos diversos setores da economia, política, cultura, educação e transporte, no século XIX e XX, Cachoeira perde o seu principal meio de transporte e a cidade entra em declínio e o porto deixa de ser visitado²⁰.

Após o declínio da economia devido à decadência do seu principal meio de transporte o turismo passa a ser uma das opções econômicas para a

²⁰ Em fins do século XIX e começo do século XX, com a superposição de uma rede de estradas de rodagem aos antigos caminhos e ferrovias, com o agravamento da crise nas lavouras do fumo e de cana-de-açúcar, com o crescimento populacional da cidade de Salvador e a elevação dos seus padrões de vida que exigiam um abastecimento mais numeroso incentivando o desenvolvimento de novas regiões de produção alimentar, a cidade entra em declínio e o porto deixa de ser visitado por navios (Santos 1998).

cidade.

3.Resultados e Discussão

O que se pode analisar durante a pesquisa sobre a definição de patrimônio para os comerciantes e comerciários da cidade é aquilo que lhes pertence, bens, propriedades, até mesmo as edificações tombadas e as manifestações culturais que são herdadas. Quando questionados sobre o que eles identificavam como sendo patrimônio na cidade, sempre apontavam os grandes casarios, utilizados pelos órgãos públicos e as Igrejas. Já as edificações que são usadas por eles são valoradas no que tange o seu uso e não como parte do patrimônio citadino.

A relação entre moradores comerciantes, comerciários e os órgãos públicos é dada superficialmente, na maioria das vezes os entrevistados não os procuram quando querem fazer uma reforma, mas apenas conservam a fachada e a cor original, para evitar futuros problemas. Quando estes os procuram, o IPHAN, por exemplo, reclamam das restrições impostas pelo mesmo. Bem como ao serem perguntados se conhecem algum órgão responsável pela preservação desse patrimônio, em sua maioria, citam o MONUMENTA, que é identificado pelas placas na frente de prédios os quais estão passando pelo processo de restauro.

Analisando o processo de tombamento da cidade enquanto algo positivo ou negativo, as opiniões são divididas, pois alguns dos entrevistados enxergam como positivo, pelo fato de frear as demolições e pelo crescente turismo, mas também negativo, pois para muitos impede o crescimento, por exemplo, do comércio na cidade e o desenvolvimento urbano e econômico da mesma. Contudo o único diálogo estabelecido entre órgãos responsáveis pela conservação e preservação do patrimônio junto aos moradores comerciantes e comerciários locais é dada a partir da existência de conflitos gerados por inadequações nas reformas dos edifícios pertencentes ao sitio urbano tombado. Conforme apontamos no relatório final da pesquisa:

Anais do IV ENEMU

O conflito de perspectivas sobre o que venha a ser patrimônio em Cachoeira e de que maneira deve ocorrer a sua preservação é muito mais evidente na relação entre moradores e órgãos de preservação, do que no contexto de interações entre habitantes locais e turistas, uma vez que o turismo se apresenta como a principal alternativa econômica diante das restrições impostas pelo tombamento (CARVALHO et al, 2011).

Com isso se confirma que para os órgãos de preservação e especialistas o patrimônio é apenas aquele objetivado e que deve ser preservado a qualquer modo, enquanto para os comerciantes, comerciários e moradores, o patrimônio além de tudo é algo pertencente a sua vida, sendo parte de si e que deve se adaptar as mudanças necessárias para si e suas famílias.

Já os turistas elegem como sendo patrimônio, também as edificações, Igrejas, casarões, mas relacionam as manifestações culturais, o samba de roda as religiões de matriz africana, como sendo esse patrimônio constituinte da cidade de Cachoeira.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

CARVALHO, Ana Paula Comin et al. Relatório Final da pesquisa: *Concepções e Formas de Apropriação Simbólica e Econômica do Patrimônio Material da Cidade de Cachoeira/BA*. Cachoeira/UFRB, 2011.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Iphan, 1996.

_____. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. In: Horizontes Antropológicos. Vol.11, nº23. Porto Alegre, 2005.

LEITE, Rogério Proença. *Patrimônio e consumo cultural em cidades enobrecidas*. In: Sociedade e Cultura. V.8, N. 2, Goiás, 2005.

MOTTA, Lia. *A apropriação do patrimônio urbano: do estético-estilístico nacional ao consumo visual global*. In: Antonio Augusto Arantes (Org.). O espaço da diferença. Campinas, São Paulo: Papirus, 2000.

PORTO, Maria Stela Grossi. Crenças, valores e representações sociais da violência. Sociologias. N.16. Porto Alegre, 2006.

SANTOS, Milton. *A rede urbana do recôncavo*. Brandão, Maria de Azevedo (org.). Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Academia de Letras da Bahia; Universidade Federal da Bahia, 1998.

SANTOS, Jadson Luiz dos. *Cachoeira. III Séculos de História e Tradição*. Salvador: EGBA, 2010.

TAMAZO, Izabela. *Tratorando a história: percepções do conflito na prática da preservação do patrimônio cultural edificado em Espírito Santo do Pinhal (SP)*. Brasília, 1998. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) PPGAS/UnB.

_____. *A expansão do patrimônio: novos olhares sobre velhos objetos, outros desafios....*In: Sociedade e Cultura. V.8, N. 2, Goiás, 2005.

**RIO PARAGUAÇU, PERCEBIDO COMO PATRIMÔNIO NATURAL
E CULTURAL, RELEVANTE Á HISTÓRIA E AO ESPAÇO
DA CIDADE DE CACHOEIRA.**

Renata Ramos dos Santos- renataives26@gmail.com
Edilton Mascarenhas Gomes -dimas0503k@bol.com.br
Idaiane Conceição de Freitas - ydaiannefreitas@gmail.com
Roseane Araújo das Neves -rosemorena1000@hotmail.com
Antonio Lopes do Vale Junior - antonio.lopes.j@gmail.com
Manoela Machado Souza - manoelamachado91@yahoo.com.br

Resumo - No Brasil em que a memória, as tradições (pressupostos básicos para a configuração de uma identidade social e cultura) tornam-se cada vez mais esquecidas. Por tanto, observa-se a viabilizar a recuperação da memória histórica, a manutenção e preservação dos objetos que remetem a história do lugar. O Rio Paraguaçu, na perspectiva de patrimônio natural e cultura, fora peça fundamental para o desenvolvimento da cidade de Cachoeira e as regiões circunvizinhas, sendo ele lugar vivo dos costumes, cultura e crenças de um povo. O presente artigo tem como objetivo despertar a necessidade de se conhecer, se valorizar e se preservar o Rio Paraguaçu, como patrimônio natural e cultural, estabelecendo uma relação entre o rio e a comunidade Cachoeirana. Para a realização deste trabalho adotou-se a metodologia de investigações sociais; registros fotográficos e pesquisas nos órgãos governamentais e não governamentais. Observou-se nesta pesquisa que a relação cultural entre a cidade da Cachoeira e o rio, se dá a partir das manifestações culturais e religiosas a exemplo da festa de Iemanjá. Essa manifestação atrai turistas de todas as partes do mundo para conhecer não só a cultura, mais também conhecer as ruínas dos engenhos e as belezas naturais em entorno do rio.

A relação ambiental da população com o Rio Paraguaçu está diretamente relacionada com a maneira que os recursos ambientais são

explorados pelos diferentes agentes sociais, como as comunidades ribeirinhas que tem no rio sua fonte de alimento. A canoa além de ser um meio de trabalho é também meio de transporte e de comunicação com as comunidades vizinhas e com os centros urbanos. As alterações que o rio vem sofrendo como, o desmatamento ciliar, a construção de grandes barragens, a poluição industrial e doméstica, modificam a vida dos moradores de comunidades tradicionais que são os mais afetados e por conseqüentemente contribuem com a perda dos costumes local.

Assim, tendo em vista a importância do Rio Paraguaçu, pelo o seu valor sociopolítico cultural e natural para a comunidade, conclui-se ser imperativo o tombamento do mesmo, como Patrimônio natural e cultural.

Palavras-chaves: Rio Paraguaçu; Patrimônio natural; Preservação e Cultura.

INTRODUÇÃO

Ao entrar em contato com a história do local onde vive, o homem entra em contato com sua própria história. Ao preservar a sua história, preserva a história de seu grupo social, desenvolvendo um processo de identidade social e cultural.

O conceito de patrimônio cultural e o seu derivado, pressupõe duas perspectivas de entendimento. Na primeira, o patrimônio firma-se como expressão de grandiosidade e beleza, que por sua vez advém do sentido de monumentalidade e pressupõe a intocabilidade, ou seja, os grandes testemunhos da natureza que foram poupados da intervenção humana. Assim, o patrimônio guarda uma legitimidade dada pelo discurso técnico - científico. Nesta dimensão, o reconhecimento público é direto e inquestionável (Scifoni, 2006).

Entretanto, segundo (Scifoni, 2006) analisando as práticas de proteção do patrimônio no Brasil em âmbito local, verifica-se que aparece uma outra forma de entendimento na qual este patrimônio manifesta-se como algo

Anais do IV ENEMU

que é conquistado por meio da luta e da organização social, configurando um conceito ligado às práticas sociais e à memória coletiva, portanto, um patrimônio natural que antes de qualquer coisa faz parte da vida da humana e que não se opõe a ela, neste caso, a sua legitimidade passa pela discussão de outras questões, assim como a identificação dos valores do bem a preservar

Segundo Fonseca, (1997), a preocupação com a preservação e a valorização do patrimônio Cultural busca consolidar as manifestações de caráter nacional realizadas em espaço público. Essa forma de apropriação dos valores, signos e símbolos do passado esta diretamente vinculada ao conceito de cultura adotado por diferentes grupos em épocas distintas.

Cachoeira é considerada uma Cidade histórica de reconhecida beleza arquitetônica e importância historiográfica no âmbito nacional. Situada no Recôncavo Baiano, às margens do Rio Paraguaçu, o maior da Bahia, o qual apresenta relevância histórica fundamental no desenvolvimento econômico da cidade, uma vez que suas barcaças, saveiros e vapores, nos séculos XVIII e XIX, perfaziam constantes idas e vindas ao porto de Salvador. Abriga também monumentos históricos como a ponte D. Pedro I, que liga Cachoeira a São Felix. Durante seu percurso, encontram-se ruínas de fazendas de engenho de açúcar e conventos da época da colonização (Castro, 2008).

Localizada à margem esquerda do Rio Paraguaçu, a cidade Cachoeira foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN em 1971, e pela Unesco como Patrimônio da Humanidade por causa de suas riquezas históricas, arquitetônicas e naturais. Cachoeira foi uma importante base durante o Brasil Império e presenciou algumas batalhas pela independência do Brasil. Foi lá também, às margens do principal rio que corta a região, que Maria Quitéria de Jesus Medeiros comandou uma batalha vitoriosa contra soldados portugueses que pretendiam desembarcar ali (Castro,2008).

O rio Paraguaçu foi peça fundamental para o desenvolvimento da

cidade da Cachoeira no passado e se faz importante até os dias atuais. Personagem da história viva dos costumes, do espaço e da cultura de um povo.

O que é o Patrimônio Cultural

A Constituição da República Federativa do Brasil estabelece que o poder público, com a cooperação da comunidade, deve promover e proteger o "patrimônio cultural brasileiro".

Dispõe ainda que esse patrimônio é constituído pelos bens materiais e imateriais que se referem à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, como sejam:

- As formas de expressão;
- Os modos de criar, fazer, viver;
- As criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- As obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- Os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

FONSECA,1997, profere que esses bens materiais e imateriais que formam o patrimônio cultural brasileiro são, portanto, os modos específicos de criar e fazer (as descobertas e os processos genuínos na ciência , nas artes e na tecnologia); as construções referenciais e exemplares da tradição brasileira , incluindo bens imóveis (igrejas, casas, praças, conjuntos urbanos) e bens móveis (obras de arte ou artesanato); as criações imateriais como a literatura e a música; as expressões e os modos de viver, como a linguagem e os costumes; os locais dotados de expressivo valor para a história, a arqueologia, a paleontologia e a ciência em geral, assim como as paisagens e as áreas de proteção ecológica da fauna e da flora

Segundo ZANIRATO, 2006, quando se preserva legalmente e na prática o patrimônio cultural, conservar-se a memória do que fomos e do que somos: a identidade da nação. Patrimônio, etimologicamente, significa "herança paterna"- na verdade, a riqueza comum que nós herdamos como cidadãos, e que se vai transmitindo de geração a geração.

Importância do Patrimônio Cultural

A preocupação com a definição de políticas para a salvaguarda dos bens que conformam o patrimônio cultural de um povo remonta ao final do século XVIII, mais particularmente à Revolução Francesa, quando se desenvolveu outra sensibilidade em relação aos monumentos destinados a invocar a memória e a impedir o esquecimento dos feitos do passado, descreve (CHOAY,2001). Implementaram-se, a partir de então, as primeiras ações políticas para a conservação dos bens que denotassem o poder, a grandeza da nação que os portava, entre as quais uma administração encarregada de elaborar os instrumentos jurídicos e técnicos para a salvaguarda, assim como procedimentos técnicos necessários para a conservação e o restauro de monumentos (ZANIRATO, 2006).

De forma paulatina essa preocupação estendeu-se a outras partes do mundo ocidental, sempre pautada no entendimento de que o bem abonava uma dada história, afiançava o acontecido, posto ser um "testemunho irrepreensível da história" a mostrar as etapas evolutivas da atividade humana. Tal compreensão vinha ao encontro de um entendimento da história centrada em fatos singulares e excepcionais, pautada nas minúcias dos grandes acontecimentos, capazes de mostrar o desenvolvimento das ações humanas, seu aprimoramento e seu caminhar em direção à civilização, ao progresso (Scifoni, 2006).

Neste sentido o patrimônio é, e a este respeito existe hoje um consenso generalizado, "uma construção social", da forma como o define (CHOAY,2001). Construção social, ou se quiser cultural, porque é uma idealização construída. Aquilo que é ou não é patrimônio, depende do

que, para um determinado coletivo humano e num determinado lapso de tempo, se considera socialmente digno de ser legado a gerações futuras. Trata-se de um processo simbólico de legitimação social e cultural de determinados objetos que conferem a um grupo um sentimento coletivo de identidade. Nesta acepção, toda a construção patrimonial é uma representação simbólica de uma dada versão da identidade, de uma identidade “manufaturada” pelo presente que a idealiza. Assim sendo, o patrimônio cultural compreenderá então todos aqueles elementos que fundam a identidade de um grupo e que o diferenciam dos demais (Scifoni, 2006).

Neste sentido, segundo (Scifoni, 2006), o elemento determinante que define o conceito de patrimônio é a sua capacidade de representar simbolicamente uma identidade. E sendo os símbolos um veículo privilegiado de transmissão cultural, os seres humanos mantêm através destes, estreitos vínculos com o passado. É por meio desta identidade passado e presente que nos reconhecemos coletivamente como igual, que nos identificamos com os restantes elementos do nosso grupo que diferenciamos dos demais. O passado dá-nos um sentido de identidade, de pertence e fazem-nos conscientes da nossa continuidade como pessoas através do tempo. A nossa memória coletiva modelada pelo passar do tempo não é mais de que uma viagem pela história, revisitada e materializada no presente pelo legado material, símbolos particulares que reforçam o sentimento coletivo de identidade e que nos alimentam como ser humana, a reconfortante sensação de permanência no tempo, descreve (CITRON, 1990). Os objetos do passado proporcionam estabilidade, pois se o futuro é aquele destino essencialmente incerto e o presente aquele instante fugaz, a única certeza que o ser humano possui é a verdade irrefutável do passado (UNESCO,1985).

O Rio Paraguaçu

O termo Paraguaçu é de origem indígena e significa "água grande".

Anais do IV ENEMU

O Rio Paraguaçu tem 600km de extensão, banhando cidades tais como, São Félix, Cachoeira, Maragogipe, e as vilas de Santiago do Iguape, São Francisco do Paraguaçu, Nagé, Coqueiros, São Roque e Barra do Paraguaçu. Possui 46 km navegáveis, da foz Barra do Paraguaçu até chega a Cachoeira e São Félix. “Viajando por esta região é que nos damos conta da importância do rio e de toda a sua Bacia Hidrográfica, tanto por manter e possibilitar o desenvolvimento econômico da região, como também de ser o principal manancial de abastecimento público da capital e da região metropolitana de Salvador e do recôncavo .

O Paraguaçu é uma das principais fontes de renda da cidade, de lá é retirada boa parte dos peixes que abastecem Cachoeira e a argila usada na fabricação de peças de barro. Cachoeira possui um patrimônio de grande valor para a sua história. Nem mesmo seus problemas socioeconômicos, comuns a diversos municípios baianos, ofuscar suas belezas naturais e sua inegável relevância histórica e cultural. Sua íntima ligação com o rio Paraguaçu, enriquece e reafirma ainda mais a sua existência. Hoje, apesar de não ter mais essa função, ele ainda ajuda no crescimento da cidade atraindo turistas, gerando renda para seus moradores e na manutenção da história local.

Conclusão

Num mundo em que a memória, a tradição (pressupostos básicos para a configuração de uma identidade social) torna-se cada vez mais descartáveis, observa-se a necessidade da recuperação da memória histórica, a manutenção e preservação dos objetos que remetem à história do lugar, conclui-se que:

O tombamento do Rio Paraguaçu como patrimônio cultural, torna-se uma necessidade por oferecer um referencial identitária para as pessoas que ali residem, além de ser parte viva da história e cultura desses grupos sociais.

Anais do IV ENEMU

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

Castro, A.A.C; Irmãs de fé:tradição e turismo no Recôncavo baiano, Revista de cultura e turismo, ano 02, n.1, janeiro de 2008.

ZANIRATO, S. H. Patrimônio cultural: a percepção da natureza como um bem não renovável. Rev. Bras. Hist. vol.26 no.51 São Paulo Jan./June 2006

<Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000.
<http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/decreto/D3551.htm>> acessado em 28 /05/2008

FONSECA; Maria Cecília Londres. O patrimônio em processo: trajetória federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ\Minc-IPHAN, 1997.

CHOAY; Françoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

Scifoni; Simone: PRESERVAR: POR QUE E PARA QUEM?

UNESP FCLAs CEDAP, v.2, n.2, 2006 p. 12 ISSN – 1808–1967

CITRON; Suzanne. Ensinar História Hoje a memória perdida e Reencontrada. Lisboa: Livros Horizontes, 1990.

UNESCO. Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. São Paulo: Nova Cultural, 1985, 16p.

A RELAÇÃO PATRIMÔNIO E NATUREZA E SUA APLICABILIDADE NO CAMPO MUSEAL

Isabella de Souza Neto Teixeira - isabellasnt@gmail.com
Luiza Freire de Farias - lulucau@gmail.com
Deusana Maria da Costa Machado - deusana@gmail.com

Resumo - O presente trabalho discutiu a experiência curricular da Unirio, tendo como foco a disciplina de Patrimônio Natural, expondo seu desenvolvimento, sua importância para o curso e na formação dos profissionais de Museologia, e também relatar experiências. A disciplina se alicerça através da utilização de bases teóricas e práticas, abordando as questões de patrimônio, da relação homem x natureza, biodiversidade, geodiversidade e cultura entre outras, sendo essas temáticas aplicadas na prática através das saídas de campo para áreas de conservação da natureza, possibilitando assim, uma visão integrada e ampliada no campo museológicos.

- **Introdução**

A disciplina de Patrimônio Natural é uma disciplina que compõem a grade curricular do curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), e sua proposta no curso e despertar e ampliar a visão do aluno de Museologia, no que se refere aos processos da natureza e sua relação com o homem, da ligação intrínseca de cultura e natureza. O presente trabalho mostra o desenvolvimento da disciplina e seu surgimento, a sua importância para a Museologia e também as experiências obtidas.

- **Surgimento e desenvolvimento da Disciplina**

A disciplina de Patrimônio Natural é produto da mudança curricular ocorrida em 2008, fazendo parte do elenco de disciplinas obrigatórias da matriz curricular do curso de Museologia da

Anais do IV ENEMU

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Possui uma carga horária de 60h, sendo 30h de carga teórica e 30h de carga prática. Essa disciplina, juntamente com outras duas (Fundamentos de Geologia & Paleontologia e Biodiversidade e Meio Ambiente) pertencem a uma temática de Museologia e Meio Ambiente. Essa estrutura se fez necessária para capacitar o discente de noções básicas acerca da Natureza, sua formação, desenvolvimento e posteriormente sua valoração e apropriação.



Figura 1: Fluxograma das disciplinas com a vertente de Ciências Naturais

A disciplina de Patrimônio Natural foi desenvolvida para que o discente possa: (1) compreender a importância do Patrimônio natural e sua relação com o ser humano; (2) caracterizar as principais tipologias de Patrimônio Natural; (3) conhecer as principais Legislações e convenções; e (4) discutir e pensar as principais estratégias de preservação e conservação.

Para isso ser alcançado, foram abordados os seguintes temas: Desenvolvimento e evolução do conceito Natureza, Paisagem e Patrimônio Natural; Dualismo Homem – Natureza; Tipologia de Patrimônio Natural (ambiental-biológico e geológico-paleontológico (fossilífero)); Patrimônio Integral; Patrimônio da Humanidade e Proteção e Conservação do Patrimônio Natural.

A disciplina vem sendo ministrada há oito semestres, e encontra-se em seu terceiro ano. Ao longo desse período ocorreram inúmeras mudanças, pois a disciplina encontra-se em constante atualização bibliográfica e também dos roteiros e saídas de campo.

- **A importância da disciplina para o campo museológico**

A importância da disciplina para o curso da Museologia está relacionada na ampliação do olhar do discente para os processos da natureza, identificando sua relevância para a sociedade e entendendo que a geodiversidade, a biodiversidade, o solo, as lagoas entre outros elementos estão em nosso cotidiano e são essências para nossa sobrevivência, assim como contam a história da Terra. Devido a essa relevância o patrimônio é algo que deve ser valorado e preservado e isso só é possível quando o mesmo é identificado e apreendido. Portanto, o museólogo deve compreender e promover essa preservação.

Outro motivo de sua importância está relacionado com o crescimento da preocupação pública e acadêmica em relação ao meio ambiente, o qual esteve e está sob constante ameaça. Dessa forma o profissional de Museologia deve conhecer a abordagem do campo natural, para que possa atuar em: Áreas de Conservação da Natureza; Museus de Ciência; Museus de História Natural e coleções (in situ ou ex situ). Sendo assim, a Museologia tendo relações diretas com o patrimônio, deve encarar o que SCIFONI (2008) discutiu: “o patrimônio natural não representa apenas os testemunhos de uma vegetação nativa, intocada, ou ecossistemas pouco transformados pelo homem. Na medida em que faz parte da memória social, ele incorpora, sobretudo, paisagens que são objeto de uma ação cultural pela qual a vida humana se produz e se reproduz”.

- **Experiências**

A principal atividade prática da disciplina é o trabalho de campo. Essas atividades são muito importantes e enriquecedoras, pois, além da contextualização da teoria, é possível gerar discussões, problemáticas e questionamentos no local estudado. Ao longo das aulas, os alunos entram em contato com os inúmeros processos que caracterizam o patrimônio natural, entre eles, o desenvolvimento de conceito de natureza, o histórico das áreas protegidas assim como suas tipologias. O contato e a integração dos assuntos relacionados aos conhecimentos de geodiversidade e biodiversidade (disciplinas de fundamentos da Geologia e Paleontologia e Biodiversidade e meio ambiente) se dão de forma gradual, culminando na disciplina Patrimônio Natural.

As visitas possuem um intuito científico e inteiramente aplicativo, sendo desenvolvidos roteiros que contém o percurso dos locais sugeridos na visita e questões que orientam e permitem a reflexão do discente. A cada semestre são feitas duas saídas de campo, com objetivo de aplicação do conhecimento adquirido em aula. Os locais são escolhidos de acordo com a temática e objetivo da aula, sendo geralmente realizados em uma unidade de conservação da natureza. Os locais já visitados foram: Parque Nacional de Itatiaia, Parque Nacional da Tijuca, Parque Estadual da Pedra Branca e Monumento Natural Pão de Açúcar. Abaixo veremos algumas imagens que refletem essas saídas.

Anais do IV ENEMU



Figura 3: Atividade prática de campo da disciplina no Parque Nacional da Tijuca.

Anais do IV ENEMU



Figura 2: Atividade prática de campo da disciplina no Parque Estadual da Pedra Branca.



Figura 4: Atividades práticas de campo no Parque Nacional da Tijuca e no Complexo Pão de Açúcar

- **Conclusão**

Anais do IV ENEMU

A disciplina de Patrimônio Natural nesses três anos já possibilitou uma mudança no pensar e nas práticas museológicas, exemplos dessa gradativa mudança do pensar a natureza é: projeto de iniciação científica tendo essa linha como foco, monografias, dissertações de mestrados e abordagem desse tema nas exposições curriculares do curso de Museologia. Essa identificação com o tema tem possibilitado a ampliação da atuação dos museólogos, além da identificação com essa tipologia de patrimônio, que segundo SCHEINER (2006), "é uma poderosa construção sgnica, constituída e instituída a partir de percepções identitárias e integralmente vinculada ao sentimento de pertença – a partir do qual se reflete em todos os jogos da memória e se expressa em todas as representações sociais. (...) Impregnado de um sentido econômico, expressa as relações que cada grupo social estabelece com a natureza ou com sua produção cultural – estando diretamente influenciado pelas maneiras sob as quais cada sociedade compreende Natureza e Cultura”.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BO, j. B. L. Proteção do Patrimônio na UNESCO: ações e significados. Brasília: UNESCO, 2003, 185p.

CARVALHO, Marcos de. **O que é Natureza**. Coleção Primeiros Passos. Ed. Brasilienses, 1991.

CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**. Rio de Janeiro. Edufrj/Minc/IPHAN, 1997.

MEDEIROS, Rodrigo. **Evolução das tipologias e categorias de áreas protegidas no Brasil**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/asoc/v9n1/a03v9n1.pdf>>. Acesso em setembro 2011

OLIVEIRA, Ana Maria Soares de. **Relação Homem/Natureza no modo de**

produção capitalista. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn119-18.htm>> Acesso em setembro de 2011.

SCHEINER, Tereza Cristina Moletta. **Sob o signo do patrimônio: Museologia e identidades regionais.** In: COSTA, Heloisa, DECAROLIS, Nelly, SCHEINER, Tereza (Coord.). ENCONTRO DO SUBCOMITE REGIONAL DO ICOFOM PARA A AMERICA LATINA E O CARIBE, MUSEOLOGIA E O PATRIMONIO REGIONAL, 12, Salvador, Bahia, Brasil.2006. Anais. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural Ltda., 2006.

SCIFONI, Simone. **A Construção do Patrimônio Natural.** São Paulo: Labur Edições, 2008, 199p. Disponível em <www.fflch.usp.br/dg/gesp/baixar/Livro_simone.pdf>. Acesso em setembro de 2011.

_____. Os diferentes significados do Patrimônio Natural. Diálogos, DHI/PPH/UEM, v. 10, n. 3, p. 55-78, 2006. Disponível em <<http://www.dialogos.uem.br/include/getdoc.php?id=861>
"http://www.dialogos.uem.br/include/getdoc.%20php?id=861&article=325&mode=pdf"&HYPERLINK
"http://www.dialogos.uem.br/include/getdoc.%20php?id=861&article=325&mode=pdf"article=325HYPERLINK
"http://www.dialogos.uem.br/include/getdoc.%20php?id=861&article=325&mode=pdf"&HYPERLINK
"http://www.dialogos.uem.br/include/getdoc.%20php?id=861&article=325&mode=pdf"mode=pdf">. Acesso em setembro 2011.

**VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO BRASILEIRO:
LEVANTAMENTO DO ACERVO CIENTÍFICO
E TECNOLÓGICO DE MINAS GERAIS**

Carlos Augusto Ribeiro Jotta - carlosaug_@hotmail.com
Felipe Eleutério Hoffman - hoffmanfelipe@yahoo.com.br
Gilson Antônio Nunes - gilson@ufop.br

Resumo - O presente trabalho tem como objetivo apresentar os resultados obtidos, bem como as reflexões suscitadas, a partir das pesquisas desenvolvidas no âmbito do projeto Levantamento do Patrimônio Científico e Tecnológico Brasileiro no que tange aos levantamentos de caráter preliminar realizados no estado de Minas Gerais. O projeto pretende, entre outros objetivos, pesquisar o patrimônio de Ciência e Tecnologia (C&T) no Brasil, numa tentativa de sua delimitação, avaliar as formas para sua proteção e realizar uma pesquisa de campo para produzir um levantamento que permita visualizar um panorama sobre os conjuntos de objetos, que seriam candidatos a constituir um possível inventário nacional do patrimônio de C&T.

1. Introdução

O Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto (MCT-EM-UFOP) é uma instituição museológica que atua na preservação, pesquisa, documentação e divulgação dos vestígios materiais da memória científica. Com uma história que remonta ao século XIX, através da criação de uma das escolas de engenharia mais antigas do país, a Escola de Minas, o museu reúne em seu acervo, objetos utilizados durante as aulas da referida instituição, bem como outros objetos adquiridos através de doações de pessoas e instituições, nacionais e estrangeiras, que vão desde amostras mineralógicas, passando por instrumentos científicos, modelos de ensino e animais taxidermizados, entre outros.

Anais do IV ENEMU

Com a abertura de seus novos setores com acervos de ciência e tecnologia ao público, o museu passou a desenvolver uma série de atividades tanto em pesquisas científicas, como projetos de extensão, bem como atividades voltadas para o público em geral.

No âmbito das pesquisas relacionadas aos estudos de Museologia e Patrimônio, envolvendo o curso de Museologia, o MCT-EM-UFOP desenvolve um projeto intitulado “Levantamento do Patrimônio Científico e Tecnológico de Minas Gerais”. Este projeto trata-se de uma iniciativa coordenada em âmbito nacional pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST) do Rio de Janeiro, cujo objetivo principal é estudar a fundo e de forma mais ampla o patrimônio de Ciência e Tecnologia (C&T) no país, de maneira a ampliar o conhecimento sobre os conjuntos de objetos de C&T, propiciando sua identificação, estudo e preservação, com vistas a elaborar um primeiro inventário nacional deste grupo de objetos.

A maioria dos centros de pesquisa e universidades tem sua prática pautada na utilização de procedimentos e equipamentos cada vez mais modernos buscando o desenvolvimento científico e a inovação tecnológica. Enquanto isso, equipamentos e objetos que antes eram revolucionários são deixados para trás, tratados como obsoletos num intervalo de tempo, que é cada vez menor, correm um alto risco de serem descartados.

A consciência do elevado risco de perda que grande parte deste patrimônio cultural enfrenta, torna urgente a emergência de mecanismos para seu reconhecimento e valorização.

2. O patrimônio de Ciência e Tecnologia

Foi realizada uma revisão bibliográfica, através da qual também se delimitou o recorte temporal e geográfico para o projeto. Desta maneira podemos considerar que o patrimônio cultural da C&T inclui o conhecimento científico e tecnológico produzido pelo homem, além de todos aqueles objetos (inclusive documentos em suporte papel), coleções

Anais do IV ENEMU

arqueológicas, etnográficas e espécimes das coleções biológicas que são testemunhos dos processos científicos e do desenvolvimento tecnológico. Também se incluem nesse grande conjunto as construções arquitetônicas produzidas com a funcionalidade de atender às necessidades desses processos e desenvolvimentos.

Para o desenvolvimento do projeto, em função da amplitude dos trabalhos relacionados, procurou-se delimitar as áreas de conhecimento a que estariam relacionados os objetos e bem como o período histórico de sua fabricação. Quanto ao primeiro critério, optou-se por considerar as Ciências Exatas e Engenharias e, quanto ao segundo, o período histórico relacionado aos levantamentos de objetos situa-se até a década de 1970.

O período histórico relacionado ao estudo inclui os objetos que tenham sido fabricados até a década de 1970 e utilizados em pesquisa, ensino e produção científica.

Esses objetos são comumente denominados instrumentos científicos, mas englobam instrumentos de ensino, montagens, aparatos, máquinas, artefatos de laboratório etc. As áreas de conhecimento em que o projeto se debruça são as ciências ditas exatas (Física, Química, Matemática, Astronomia, Geodésia etc) e as engenharias. O projeto registra a existência de conjuntos de objetos independente das suas condições de uso e do seu estado de conservação.

O intuito é que esses instrumentos sejam valorizados pois possuem potencial como fontes para estudos históricos e científicos da área que estão relacionados. Ao procurar descortinar um panorama sobre os conjuntos existentes no país, procurar-se-á também sensibilizar os órgãos financiadores sobre a importância desses conjuntos e sobre a necessidade de criar linhas de financiamento específicas para a sua preservação.

Constata-se que muitos instrumentos raros são descartados por falta de conhecimento sobre sua relevância. Defendemos que a preservação é a

melhor opção. Em caso de descarte, acreditamos que deve haver uma análise prévia sobre a importância do objeto, de forma a preservar pelo menos os mais significativos, tanto para a memória da instituição, quanto para a história da ciência e tecnologia no Brasil.

Na figura 1 (a, b e c) se encontram alguns exemplos deste patrimônio, que pertencem ao Museu de Ciência e Técnica da Universidade Federal de Ouro Preto.

3. Os Museus Universitários e a Preservação do Patrimônio de Ciência e Tecnologia

Inicialmente foi realizado um levantamento preliminar pela equipe do projeto na busca por acervos de instituições do estado de Minas Gerais, o que se percebe é que poucas instituições se dedicam a preservar tais coleções e seus trabalhos são dificultados pela falta de pessoal especializado e por problemas de financiamento, porém, cabe destacar no estado para além do já referido Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas de Ouro Preto, algumas instituições:

O Museu da Escola de Pharmacia, um museu de menor porte, recentemente reaberto ao público, com cerca de 900 objetos que preservam a história da farmácia e da atuação profissional do farmacêutico.

O Centro de Memória da Engenharia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte, que reúne acervos advindos dos cursos de engenharia desta universidade.

Outras coleções de destaque se encontram na cidade de Juiz de Fora, no Museu Dinâmico de Ciência e Tecnologia e no Museu da Farmácia Lucas Marques do Amaral, ambos da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Desta forma podemos perceber o importante papel que desempenham os museus universitários enquanto guardiões das coleções de C&T no país, na medida em que este quadro parece se repetir em outros estados.

Anais do IV ENEMU

No entanto no que tange as preocupações relativas a preservação desta parcela do patrimônio, estas coleções se já encontram sobre um olhar institucional de conservação, divulgação e valorização que de alguma forma asseguram sua preservação, os próximos passos envolverão a busca e o levantamento de acervos em escolas, órgãos municipais, estaduais, federais e instituições privadas nos quais estes objetos correm um maior risco de perda, principalmente devido a falta de uma conscientização para a importância deste patrimônio.

4. Conclusões:

Comprometido com a prática de uma produção de conhecimento crítica, o Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto (MCT-EM-UFOP) tem participado junto com toda uma rede de instituições de ciência, de projetos de pesquisa em âmbito nacional e internacional.

Os testemunhos materiais do patrimônio de C&T não só do estado de Minas Gerais, mas do Brasil como um todo, ainda estão para serem descobertos. As iniciativas para seu estudo são escassas e em função da ausência de políticas públicas de preservação para o setor, grande parte dos artefatos, que constituem este patrimônio já se perderam.

Com o desenvolvimento do projeto em questão espera-se conseguir reverter este quadro, a partir do reconhecimento da importância que estes objetos têm enquanto documentos e, portanto suportes de informações essenciais sobre seus mais variados contextos de produção e uso, além de constituírem em rica fonte de pesquisa para a história da ciência. No entanto devido a abrangência da iniciativa é necessário que novas forças sejam somadas de forma a garantir que se possa formar de fato um inventário nacional do patrimônio de C&T.

Com o desenvolvimento deste projeto, estes objetos que perderam seu valor para o grupo social que os utilizou, passam a receber novos olhares, passam a assumir novos valores e são (re) significados sob a forma de bens

culturais.

O que se espera é que este levantamento, ainda que inicial, dos acervos científicos possa constituir um instrumento de trabalho, de recuperação da informação, facilitando a preservação das coleções e a comunicação entre as instituições e museus de ciência e técnica, além de outras instituições museológicas que possuam objetos desta tipologia.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

GRANATO, Marcus; RANGEL, Márcio Ferreira. (Org.) *Cultura material e Patrimônio da Ciência e Tecnologia*. Rio de Janeiro: MAST, 2009. 1 CD-ROM.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público*. Disponível em: www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/238.pdf. Acesso em: 05 Jul 2011.

NUNES, Gilson Antônio. *et al. As coleções do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas/UFOP*. In: GRANATO, Marcus; LOURENÇO, Marta C. *Coleções Científicas Luso Brasileiras: patrimônio a ser descoberto*. Rio de Janeiro: MAST, 2010. 382 p.

MUSEUS E O CONHECIMENTO INTERDISCIPLINAR

Manuelina Maria Duarte Cândido – manuelin@uol.com.br

Resumo - Este artigo, já publicado anteriormente em <www.revistamuseu.com.br>, discute especificidades e interfaces do conhecimento em Museologia e outras áreas. Devido à coincidência temática com o IV ENEMU realizado na UFG em 2011, foi solicitada uma republicação.

Defendemos a necessidade da Museologia dialogar com os diferentes campos disciplinares, chamados áreas de pesquisa básica, que também atuam nos museus, e o seu papel de mediadora em diversos aspectos do fazer em museus.

Ao falar de sua formação profissional, Vinos Sofka destacou, no percurso para chegar a ser museólogo, o senso sistemático e aptidões interdisciplinares de advogado, métodos gerenciais de administrador, habilidades manuais de pedreiro e sabedoria de pessoa comum (Sofka, 1995 apud Cerávolo, 2004: 249).

Esta informação introduz nossa reflexão sobre museus e conhecimento interdisciplinar ao apresentar uma trajetória que não é única e que nos leva a pensar o que faz desse campo atraente aos olhos de arquitetos, historiadores, arqueólogos, biólogos, bibliotecários, médicos, engenheiros... E ao mesmo tempo, o que a Museologia e os museus têm a ganhar e aprender com essa interdisciplinaridade.

Segundo Bruno (1996), a Museologia é uma disciplina aplicada cujas preocupações principais são a identificação e análise do comportamento do homem em relação ao seu patrimônio; e o desenvolvimento de processos que convertam o patrimônio em herança e participem da construção das identidades. A especificidade da Museologia é o estudo do fato museal,

Anais do IV ENEMU

conceituado por Rússio como “a relação profunda entre o homem, sujeito conhecedor, e o objeto que é parte da realidade à qual o homem pertence e sobre a qual ele age” (Rússio, apud Santos, 1996: 92).

Como disciplina aplicada podemos destacar dois aspectos: por um lado o viés de aplicação não prescinde da teoria mas também impõe a necessidade da experimentação para elaboração e revisão do pensamento teórico. Por outro, aplicando-se à comunicação do saber produzido em outras áreas do conhecimento, a Museologia compreende a impossibilidade de se desenvolver em um percurso solitário, visto que seus métodos e técnicas (e conseqüentemente a teorização) estão intimamente ligados à natureza dos acervos ou das referências patrimoniais, não são pura abstração. E necessitam, por isso, dialogar com os diferentes campos disciplinares, denominados na bibliografia áreas de pesquisa básica.

Por esta razão independente do modelo museológico, de uma instituição museológica ser mais ou menos tradicional, ela sempre deverá ter o amparo interdisciplinar, embora haja disciplinas mais reforçadas em diferentes modelos institucionais, como veremos.

Waldisa Russio em seus escritos recomendava a interdisciplinaridade como método de pesquisa, de ação e de formação profissional em museus. Convocava a uma associação dos recursos humanos e à “reflexão conjunta de muitas inteligências sobre um mesmo projeto” (RUSSIO, 1977: 133), postura essa que, em sua análise, não é alimentada pelos modelos de formação em Museologia de então.

A interdisciplinaridade é tida como “crítica da especialização e recusa de uma ordem institucional dividida”(Portella in Chagas, 1994: 47). Percebemos a Museologia como uma articuladora em equipes interdisciplinares, voltada para a comunicação e gestão da informação gerada em outras áreas do conhecimento. A Museologia tem um forte papel de mediação, entre referência patrimonial e sociedade, entre conhecimento científico e público leigo, e entre os diferentes campos do

conhecimento que se articulam no museu.

Note-se que isto não significa dizer que a Museologia não produza ela mesma conhecimento novo, mas que este conhecimento deve ter como interesse a mediação de grupos de trabalho interdisciplinares envolvidos em processos de comunicação e gestão de informação proveniente de outros campos, chamados áreas básicas. Os museus são, portanto, um locus com grande potencial para experimentação do conhecimento interdisciplinar (tanto de sua construção como de sua fruição).

A conexão entre museus e conhecimento interdisciplinar ocorre intrinsecamente pelo exercício do saber-fazer museológico, visto que a Museologia se operacionaliza por intermédio de uma cadeia complexa de ações de salvaguarda e de comunicação patrimoniais. Aquela se desdobra em documentação e conservação, que podem envolver conhecimentos (e profissionais) oriundos de áreas como Restauração, Ciências da Informação, Química, Biologia, Informática, Audiovisual, além dos profissionais ligados ao campo específico do acervo. A comunicação envolve expografia e ação educativo-cultural, que por sua vez remetem a uma articulação de conhecimentos ligados a Arquitetura, Cenografia, Comunicação Visual, Pedagogia, Avaliação, e, mais uma vez, da área básica ligada às referências patrimoniais que serão comunicadas.

Além destas disciplinas envolvidas nas ações da cadeia operatória museológica e na pesquisa e produção do conhecimento a partir dos acervos, há todo um âmbito da gestão do museu que envolve Administração, Recursos Humanos, Economia, Direito e outros campos do conhecimento.

Por um lado, a formação museológica em nível de pós-graduação permite acrescentar a estas áreas básicas o saber museológico. Por outro, a formação em nível de graduação nos desafia a apresentar este universo amplo sem perder a especificidade da Museologia e sem ser raso nas abordagens das disciplinas afins, permitindo ao aluno em formação

Anais do IV ENEMU

compreender seu papel específico na equipe interdisciplinar e escolher em que área da Museologia deseja se especializar.

Pensamos que a Museologia seja uma apenas, ainda que com importantes vagas/ ondas de renovação. A especificidade da ação preservacionista, voltada para a salvaguarda e comunicação das referências patrimoniais, seja em que modelo se desenvolva irá sempre lançar mão de conhecimentos de diversos campos do saber. Varine-Bohan (in Desvallées, 1992: 64-65), ao propor a formação para profissionais de museus adequados para servirem ao desenvolvimento do homem apresenta três domínios principais cuja articulação permitirá à Museologia preparar profissionais em sintonia com essa demanda:

- Antropologia Social e Cultural, Sociologia, Psicologia, Economia (aplicadas aos problemas nacionais e locais de desenvolvimento);
- Estudos de metodologia (do trabalho multidisciplinar, das comunicações de massa, da pedagogia, das pesquisas de avaliação);
- Elaboração de técnicas de desenvolvimento adaptadas ao caráter específico do museu.

Foi na Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) que surgiu a idéia traduzida como a de um museu integral. Entretanto, por não ser possível musealizar tudo, por serem indissociáveis memória, museu e seleção, a reflexão museológica internacional vem questionando este conceito e se aproximando do museu integrado, sugerido em 1992, em Caracas. Ao invés da pretensão de totalidade, a viabilização da integração. No plano prático, esta posição conduz aos museus interdisciplinares devido à integração: entre diferentes vertentes patrimoniais – conseqüentemente de disciplinas e de profissionais; entre diversas atividades e setores das instituições museológicas; entre as comunidades e os museus.

Partindo das mesmas premissas, o museu concebido por Desvallées (1992 : 59) é necessariamente interdisciplinar: “Ce musée présente tout en

Anais do IV ENEMU

fonction de l'homme: son environnement, ses croyances, ses activités, de la plus élémentaire à la plus complexe. Le point focal du musée n'est plus l'artefact' mais l'Homme dans sa plénitude"²¹. Por este enfoque amplo sobre o homem, os museus se vinculam necessariamente ao conhecimento interdisciplinar. Hernandez-Hernandez (2006, 331) afirma que o discurso museológico deve ser aberto, plural, diversificado, multilíngüe e multifacetado como é a experiência das diferentes sociedades que formam a história da humanidade.

Para Waldisa Rússio (s.d.) o museu se refere ao homem e à vida, e para dar conta desta complexidade precisa lançar mão do conhecimento integrado que a extrema especialização precisou separar.

²¹ Tradução livre: "Este museu apresenta tudo em função do homem: seu meio ambiente, suas crenças, suas atividades, da mais simples à mais complexa. O ponto focal do museu não é o artefato, mas o Homem, em sua plenitude."

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BRUNO, Cristina. "Museologia: algumas idéias para a sua organização disciplinar" in BRUNO, Cristina. *Museologia e comunicação*. Lisboa: ULHT, 1996. (Cadernos de Sociomuseologia, n. 9). p. 09-38.

Cândido, Manuelina Maria Duarte. *Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro*. Lisboa: ULHT, 2003. (Cadernos de Sociomuseologia, 20). 259 p.

DESVALLÉES, André. *Vagues: une anthologie de la nouvelle museologie*. Paris: W M. N. E. S., 1992. Vol. 1.

Hernandez-Hernandez, Francisca. *El discurso museológico y la interpretación crítica de la historia*. ICOFOM. *Museología e historia: un campo del conocimiento*. Córdoba, Argentina, 2006. p. 325-333. (ICOFOM study series; ISS 35).

CHAGAS, Mário. *Novos rumos da Museologia*. Lisboa: ULHT, 1994. (Cadernos de Sociomuseologia, 2)

GUARNIERI, W. C. *A interdisciplinaridade em Museologia*. Texto de aula, sem data.

SOFKA, 1995 apud CERÁVOLO, Suely Moraes. *Delineamentos para uma teoria da Museologia*. Anais do Museu Paulista, v. 12. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004. p. 237-268.

GUSTAVO BARROSO E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA O CURSO DE MUSEOLOGIA

Aline Conceição Santos - Aline_hta5h@hotmail.com,
Carine da Conceição Santos - kary3h@hotmail.com ,
Cid José da Cruz,
Lisânia da Silva Amorim - lisaniaamorim@yahoo.com.br
Neila de Jesus Andrade - neilanja@hotmail.com

Resumo - O presente artigo tem como objetivo mostrar as contribuições de Gustavo Dodt Barroso para o curso de Museologia. Ele desenvolveu um pensamento sistemático na área de museu, o que pode ser esclarecido observado, sobretudo através da criação do Museu Histórico Nacional (1922) e do Curso Técnico de Museu (1932) que foi transformado em curso Universitário.

1. Gustavo Barroso

Não há como antes de relatar a historia da museologia, deixar de falar sobre a vida de Gustavo Barroso. Esse que mais se dedicou para que o curso de museus viesse a ser realidade.

Gustavo Dodt Barroso nasceu em 29 de dezembro de 1888, em Fortaleza (CE), filho de Antonio Felino Barroso e Ana Dodt Barroso. Estudou nos colégios São José, Parthenon Cearense e Liceu do Ceará. Foi redator do Jornal do Ceará em 1908 e 1909. Em 1910 foi para a Capital Federal, um ano depois conseguiu se tornar bacharel pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro.

Sempre atuando no sentido de valorizar e resgatar as tradições brasileiras, Gustavo Barrosos desempenhou um papel importante na criação do Museu Histórico Nacional (MHN), uma instituição inédita no Brasil, destinada a preservar a memória nacional. O museu funcionou como

Anais do IV ENEMU

laboratório para desenvolvimento do curso de Museologia. Ele era considerado por muitos como fundador do Museu, como diz Adolfo Dumans (1997p.14)

A criação do Museu Histórico Nacional pelo presidente Epitácio Pessoa foi simplesmente ato material. O ilustre homem de estado recebeu a inspiração dessa criação daquele mesmo que ele convidou para dirigi-la, o Dr. Gustavo Barroso. (Dumans, 1997. p14).

O capítulo VI do decreto de criação do museu Nacional prever um curso técnico, vinculado ao museu, á biblioteca Nacional e ao arquivo Nacional, cujo principal objetivo era forma para trabalhar no MHN e amanuenses o Arquivo e a Biblioteca Nacional.

Na década de 20 a museologia engatinhava. As áreas de exposição, conservação e educação em museu não tinham ainda adquirindo um lastre significativo de experiências. Os textos sobre a teoria e a pratica museológica, publicados no Brasil, eram extremamente rarefeitos. [...] A técnica museológica e museográficas estavam sendo reinventada, não havia um conhecimento organizada e sistematizado que pudesse criticar ou tomar como ponto de partida. O modelo museológica em vigor datava do século XIX. O museu era concebido como espaço consagrado ao saber iluminado dos homens de letras e ciências. (CHAGAS, 1995, p. 40)

As vésperas da revolução de 1930, o museu Histórico nacional passou por um período de incertezas. O que tornava pior foi uma crise financeira e institucional. O futuro do museu se agravava ainda mais com tudo aquilo que transmitia a imagem da Republica Velha.

O museu era basicamente mantido pelas doações dos patronos. Esses nobres doadores fizeram parte da elite política e econômica do período, que usavam o museu como o objeto para legitimarem suas posições. É com essa estratégia que Gustavo Barroso convence Vargas em se torna patrono do museu. Em troca disso, Barroso garantiu ao presidente a

Anais do IV ENEMU

honra de esta ao lado de personagens históricos como D. Pedro II e Duque de Caxias, o que para ele era ótimo, para a construção de sua imagem de herói nacional. Esse fato fez com que o presidente aumentasse a simpatia que tinha por Gustavo Barroso e a prova disso foi a devolução do Curso de Museu, em novembro de 1932, onde permaneceu até seu falecimento, em 1959, com 71 anos.

O idealismo dos fundadores, principalmente do Dr. Gustavo Barroso, torna-se realidade em dezembro de 1933, quando forma-se a primeira turma de Museólogos do Brasil, então chamados de conservadores. Como é citado por Dr. Gustavo Barroso (1997, p 141

-187) no livro *Introdução á técnicas de Museus*, um trecho do jornal de 13 de abril de 1934:

O curso de Museu foi um das poucas realizações do Ministério da educação. [...] Prepara funcionários com a capacidade precisa para servir em museus, garantindo-lhes a preferência de nomeações para o quadro do funcionário daquela casa [MHN], e dá ao seus alunos, ao lado desta, outra vantagem maior: a de adquirirem uma série de conhecimentos que, em nosso país, presentemente, somente ali são professados[...]O Curso de Museus, nos modelos em que está esboçado interessa particularmente aos professores do ensino secundário, por isso que nos seus programas estudam-se, detalhadamente, disciplina de que os compêndios didático pouco tratam ou de que se ocupam deixando muito a desejar quanto á eficiência da matéria ensinada[...] O Curso de Museu, cuja inscrição de matriculas encera-se no dia 15 decorrente, conta com uma pequena mas estudantes de Direito e um engenheiro civil. A primeira turma, aliás, reduzida, de alunos, já obteve

Anais do IV ENEMU

diploma, estando apta a ocupar as vagas que venham a ocorrer numa provável reforma aconselhada pelo notório desenvolvimento que o Museu Histórico, em poucos anos de existência, alcançou. [...]

O quadro de professores do curso de Museu era composto por técnicos que durante 12 anos (1932-1944) não foram remunerados pela função de docente. O curso sintetizava noções de documentação, pesquisa, preservação e comunicação estes que são á base da museologia contemporâneas.

Aos doze anos de fundamento do curso, Gustavo Barroso realizou a primeira grande reformulação, consolidando o caráter universitário do curso, preconizando desde sua futura entrada na universidade. Das estratégias implantadas pela reforma de 1944 destaca-se a criação das excursões a museus, igrejas, monumentos, grupos folclóricos, sítios históricos, arqueológicos e naturais, aberta a alunos de todas as series e também aos recém-formados. A duração do curso é ampliada de dois para três anos e passa a haver uma seleção por meio de vestibular. Nessa reforma, ficou mais evidenciada a intenção de tornar o currículo multidisciplinar e a tendência a ampliar o conceito de patrimônio. Isso fica claro no regulamento do curso. Mostrado no decreto de 1944 citado por Barroso.

- a) Preparar pessoal habilitado a exercer as funções de conservadores de museus históricos e artísticos ou de instituições analógicas; b) transmitir conhecimentos especializados sobre os assuntos históricos e artísticos, ligados ás atividades dos museus mantidos pelo Governo Federal. (BARROSO, 1997, p.141-187)

Ainda na Era Vargas, com a descoberta do potencial dos museus como instrumento de afirmação e consolidação do Estado, nota-se um considerável impulso na criação de instituição Museológica, algumas particulares, mas a maioria de caráter pública, sobretudo no âmbito federal.

Anais do IV ENEMU

Os primeiros formandos do Curso Técnico se deparavam com acervos inexplorados em termos de pesquisa. Restou a eles a missão de estudá-los, classificá-los e catalogá-los, pois os novos museus exigiram uma pesquisa que visava extrair o máximo de informações dos objetos ou das coleções.

Ao logo dos anos, o curso passa por uma série de mudanças até se transformar em curso universitário. A primeira contribuição para que esse objetivo fosse realizado foi ainda do próprio Gustavo Barroso, que obteve um mandato universitário da Universidade do Brasil. Por meio de um convenio firmado em 12 de junho de 1951, entre o Museu Histórico Nacional e a Universidade do Brasil, mais tarde transformada na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), foi reconhecido como Curso de Museu como curso universitário sem qualquer responsabilidade financeira para a universidade.

A década de 1970 foi decisiva para o curso, que passou por um período de mudanças, sobretudo conceituais à transição para o aspirado contexto universitário. Em seis de dezembro de 1974, é apresentada uma concepção mais ampla e engajada dos museus e priorizando a formação de museologia, agora encarada num contexto interdisciplinar.

Na década de 1980, o curso se integra efetivamente à estrutura universitária, contando com a liderança dos mesmos professores atuantes desde o Museu Histórico Nacional. Hoje, o Curso da Escola de Museologia Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) completa 75 anos de existência, sendo considerado o primeiro curso do gênero da Américas e um dos mais antigos do mundo.

Contudo, Gustavo Barroso apesar de não ter visto o quanto seus seguidores lutaram pra que seu sonho tornasse realidade, com certeza dá orgulho a todos os museólogos e os estudantes do Curso de Museologia, pois ele mostrou o verdadeiro sentido de um museu.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BARROSO, Gustavo. **Introdução á Técnicas de Museus**. Rio de Janeiro. Museu Histórico Nacional Imprensa Nacional, 1997, p. 141-187.

CHAGAS, Mário de Souza; GODOY, Solange de Sampaio. **Tradição e Ruptura no Museu Histórico Nacional**. Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: v.27,p.40,1995.

DUMANS, Adlpho. **A idéia de Criação do Museu Histórico Nacional**. In. 29ª edição: Anais do Museu Histórico Nacional (vol.29-1997). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional Imprensa Nacional, 1997, p. 14.

MATERIALIDADE E IMATERIALIDADE DOS OBJETOS NA PERSPECTIVA MUSEOLÓGICA

Samia Jraige - samia.jraige@hotmail.com
Charles Feitosa - philo_bureau@hotmail.com

Resumo - A ampliação do conceito de museu e as novas bases teóricas da Museologia se desenvolvem apoiadas na crescente relativização das ciências humanas e naturais. A lógica dos valores construídos ao longo da história se caracteriza, muitas vezes, por meio de dualismos, em que um extremo é mais valorizado do que o outro. A história do colecionismo até o aparecimento dos museus virtuais se desenvolvem, ao que parece, seguindo essa lógica binária e hierárquica de conceitos. Nesse contexto, determinadas tendências contemporâneas da arte se fundamentam na crescente valorização do imaterial em detrimento do material.

1. Introdução

A ampliação do conceito de museu e as novas bases teóricas da Museologia se desenvolvem apoiadas na crescente relativização das ciências humanas e naturais. O questionamento das verdades absolutas foi consolidado com o perspectivismo nietzschiano em obras como *A Gaia Ciência (1985)* ou *Para Além do Bem e do Mal (1886)*. Nesse contexto, em que nada é absoluto, por que a concepção de museu seria? O homem contemporâneo tem como característica a dualidade na sua forma de perceber o mundo e a si mesmo. Embora, a influência individualista leve cada homem a se colocar no mundo como agente de criação frente a novos paradigmas, as formas de entender a realidade são plurais e multifacetadas, por isso a existência de um único mundo é substituída pela idéia de diversos mundos e possibilidades. A lógica dos valores construídos socialmente ao longo de nossa história se caracteriza, na maioria das vezes, por meio de dualismos, em que um

extremo é mais valorizado do que o outro. Essa separação dual de conceitos e valores dificulta a união e a sintonia entre os mesmos, e influencia o modo de pensar e de produzir conhecimento no mundo contemporâneo. Na sociedade atual, percebem-se dualismos hierárquicos, como, por exemplo, entre identidade e diferença, masculino e feminino, razão e afetividade, belo e feio, corpo e mente, forma e matéria. Em outras palavras, essa dicotomia é, possivelmente, reflexo da maneira de o homem ocidental conceber aspectos da vida de forma fragmentada e separada. Com isso, a história do colecionismo até o aparecimento dos museus virtuais se desenvolvem, ao que parece, seguindo essa lógica binária e hierárquica de conceitos e valores. Com desenvolvimento do mundo virtual há a simulação de uma realidade que existe devido às representações simbólicas. Desse modo, a ascensão da idéia de cibercultura provocou – e ainda provoca – uma grande mudança no imaginário humano e nas suas relações com a tecnologia e com os objetos, em questão. Nesse sentido, em um mundo permeado por processos, fenômenos e signos fundamentados na virtualidade, nem sempre o que pertence à concretude recebe a devida atenção. Talvez o mundo das idéias, como Platão ensina na obra *A República* escrita no século IV. a.C., mostre-se mais interessante do que o mundo sensível nos dias atuais. Nesse contexto em que dualismos se mostram presentes, determinadas tendências contemporâneas da cultura se fundamentam na crescente valorização do imaterial em detrimento do material.

2. Objetivos

O projeto de pesquisa consiste na elaboração de questões referentes à problemática contemporânea em que a imaterialidade do objeto é extremamente valorizada enquanto a sensibilidade palpável assume o papel de coadjuvante no discurso museológico. Os objetivos se baseiam em trazer para a discussão atual os favorecimentos e pontos cruciais que o mundo das artes – principalmente a Museologia – tenta difundir como

primordiais. O trabalho está pautado em fazer uma análise historiográfica identificando a relação do homem com os objetos no âmbito dos museus. Por meio dessa análise serão feitas comparações com teses filosóficas e contextualizações com a atualidade. O que está em questão hoje, na maioria dos casos, são os significados e as atribuições de sentido e signos que determinado objeto carrega. Há uma valorização muito grande dos simbolismos e das representatividades, enquanto o material e o palpável, muitas vezes, passam despercebidos. Talvez o discurso voltado para a atribuição de significados seja uma forma de escapar da compreensão que a sociedade tinha antes do museu: um depósito de coisas velhas e sem valor.

3. Resultados

É possível identificar uma mudança de valores e significados atribuídos aos objetos ao longo da história de acordo com as transformações no mundo e com as novas formas de pensar do homem. Os gabinetes de curiosidades refletiam a forma de o homem enxergar o mundo, onde os objetos adquiridos eram escolhidos, principalmente, devido ao seu caráter materialmente insólito. Em outras palavras, o valor do objeto estava sempre associado à raridade e ao exotismo, pois era em função da sua escassez e da curiosidade que ele seria capaz de despertar interesse e admiração. Para os primeiros museus e os museus tradicionais, era essencial haver um fetiche em relação aos objetos, na medida em que esses eram os atores principais da história a ser contada. A corrente do Iluminismo, no século XVIII, comprometeu-se na busca pela razão iluminada e na procura do conhecimento “concreto”, empírico por meio da comprovação visual. Nesse contexto, os museus eram espaços, por excelência da visão cognitiva, por isso seu papel foi de suma importância, já que representavam bem o espírito da época. Atualmente, a visão é desprivilegiada, ou seja, tudo vira imagem no sentido de estar lá, não precisamos aprofundar o nosso olhar e articular

a visão de modo complexo. O indivíduo que entra em algum museu, hoje, cria a expectativa de sensações novas – do inusitado, da surpresa – com isso dá-se a terceirização da percepção. Com o passar dos anos e o aparecimento de novos museus, estes passam a obter novos suportes, novos meios de existir e de se relacionar com o homem e com a realidade. A internet e as mídias virtuais se encaixam perfeitamente no contexto da sociedade globalizada, ou seja, por meio delas é possível diminuir a distância comunicacional e aumentar o poder informativo. A desterritorialização dos museus, na contemporaneidade, traz inúmeras questões em relação ao materialismo dos objetos, isto é, o valor concreto, estético dos objetos. Isso acontece devido à importância que a matéria tem, ou deveria ter, dentro dos museus, pois está se tornando comum a substituição dos objetos ditos auráticos pelo famigerado maquinário tecnológico. Nesse novo mundo que emerge e paira sob outra espécie de realidade, os objetos museológicos são (re)resignificados e compreendidos por meio de novas mídias, que revelam outros aspectos desses objetos. Em relação à determinadas correntes da arte contemporânea, por exemplo, elas abandonam os materiais mais tradicionais e duradouros – ao contrário da chamada “arte clássica”, que buscava eternizar suas obras por meio de sua composição – para fazer o uso de materiais mais vulneráveis à ação do tempo. Outro aspecto importante a destacar é o poder que a marca no mercado da arte exerce na *indústria cultural* – civilização técnica e da lógica cultural do sistema capitalista – expressão inaugurada por Adorno, século XX, na obra intitulada *Indústria Cultural e Sociedade*. A arte segue o conceito de imaterialidade e é, muitas vezes, criticada por intelectuais que consideram a obra de arte, hoje, um produto no mercado em busca do grande público. Logo, há o intuito de planificação cultural e uma despreocupação com a educação estética, em outras palavras, há o entretenimento “fácil”, sem o enriquecimento cultural.

4. Conclusão

Com o advento da Nova Museologia, novas possibilidades surgiram e novas ações criadoras foram colocadas em prática no mundo museal. O modelo de museu antes muito bem definido e restrito se flexibiliza e cria novos paradigmas. Com a explosão da globalização e do maquinário tecnológico, o mundo dos museus enfrenta grandes desafios a fim de acompanhar o ritmo frenético de modernização da sociedade. Tarefa nada simples, já que foi preciso sair da zona de conforto dos padrões tradicionais da Museologia para inovar e continuar proporcionando saberes de formas inusitadas e coerentes com o novo contexto social. É muito comum a adoção de mídias digitais pelos mais diversos tipos de museus com a finalidade de atrair o público e fugir da imagem estática e anacrônica difundida no imaginário de grande parcela da população. Nesse sentido, os museus acabam virando pontos de atrações científicas, já que mostram as novidades do âmbito tecnológico e se inserem na lógica da mercantilização da cultura. Com isso, o aspecto material – a estética única – antes privilegiada, dos objetos é colocado em segundo plano, quando deveria ser agregado para podermos desfrutar desses dois potenciais complementares. Diante desse contexto, há uma possível tendência para uma desmaterialização dos museus por meio de instrumentos tecnológicos. Isso ocorre, talvez, devido aos suportes de representação que se tornaram ultrapassados com o tempo, cuja consequência há a redução ou ausência de acervo – arquivos da cultura material – nos museus. Essa desmaterialização de alguns museus é usada para tornar o museu mais atual, e, de certa forma, mais atraente.

Anais do IV ENEMU

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ADORNO, Theodor. Indústria cultural e sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ANICO, Marta. A pós-modernização da cultura: patrimônio e museus na contemporaneidade. In: Horizontes Antropológicos. Porto Alegre: PPGAS, 2005, 71-86.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BRASIL. Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm>. Acesso em: 10 maio de 2011.
- CAUQUELIN, Anne. Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins, 2008.
- CHAGAS, Mário de Souza. A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.
- DESCARTES, René. Meditações. In: Os Pensadores (Descartes II). São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- FALCÃO, Andréa Rizzotto. Construindo o intangível: estudo sobre as estratégias discursivas na construção do campo do patrimônio imaterial. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
- FEITOSA, Charles. Explicando a Filosofia com Arte. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FERRATER MORA, José. Dicionário de Filosofia Tomo I A-D. São Paulo: Loyola, 2000.
- GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. In: Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, PPGAS: 2005, p. 15-36.

Anais do IV ENEMU

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Cursos de estética. São Paulo: Edusp, 1999.

LAURENTIZ, Silvia. Imagem e (l)materialidade. São Paulo, 2004. Disponível em:

<http://www.cap.eca.usp.br/slaurentz/text/Imagem_Imaterialidade.pdf>. Acesso em: 12 maio de 2011.

LÉVY, Pierre. Cibercultura. São Paulo: Editora 34, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. A Gaia Ciência. In: Os Pensadores (Nietzsche I). São Paulo: Nova Cultura, 1987.

_____. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: Os Pensadores (Nietzsche I). São Paulo: Nova Cultura, 1987.

OLIVEIRA, José Cláudio Alves. O Cibermuseu: ambiente, objeto e informação. Problemas no Ciberespaço. In: SCHEINER, Tereza. Bases teóricas da Museologia. UNIRIO, 2009.

PLATÃO. A República. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.

ROCHA, Silvia Pimenta Velloso. Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo. In: O que nos faz pensar, nº 18, setembro de 2004, p. 213-224. Disponível em:

<http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/os_abismos_da_suspeita_de_nietzsche_e_o_perspectivismo/n18SilviaPimenta.pdf>. Acesso em: 20 junho de 2011.

ABORDAGENS MULTIDISCIPLINARES NA CONSTRUÇÃO E IMPLANTAÇÃO DO PLANO MUSEOLOGICO DO MUFPA (MUSEU DA UFPA)

Eliézer Miranda da Silva Junior - eliezermsjr@yahoo.com.br

Resumo - O Projeto de Extensão Plano Museológico Em Ação, aprovado pelo Edital nº 17/2009 da Pró-Reitoria de Extensão (PROEX/UFPA). Foi realizado no período de março a dezembro de 2010 no Museu da Universidade Federal do Para - MUFPA, com o objetivo dinamizar as ações museológicas da instituição de acordo com a Lei nº 11. 904/2009, que estabelece a todos os museus nacionais a elaboração de Planos Museológicos em um prazo de cinco anos, para o melhor desempenho e rendimento de suas atividades.

Palavras - chave: Plano Museológico, Mufpa, Museologia; Cultura; Patrimônio.

1- RELATÓRIO FINAL DA 1ª ETAPA DO PLANO MUSEOLÓGICO EM AÇÃO.

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 das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, [...], constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na sociedade. (Art. 45, Lei nº 11.904/2009. ESTATUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2009).

O Projeto de Extensão baseou suas ações, nas diretrizes e metas traçadas pela Política Nacional de Museus (PNM) e pelo Estatuto Brasileiro de Museus, que tem por objetivo dinamizar o campo museológico através

Anais do IV ENEMU

da reformulação dos museus brasileiros para; o comprimento de sua função social, a promoção da cidadania, a valorização da dignidade humana, a universalidade do acesso, a valorização e preservação do patrimônio cultural e ambiental, o respeito e a valorização a diversidade cultural, assim como o intercâmbio institucional. Sua área temática abordou a cultura e sua linha de extensão o patrimônio cultural, material, imaterial e histórico.

O Projeto de Extensão Plano Museológico Em Ação, realizou suas ações com uma perspectiva multidisciplinar e integrada aos diferentes níveis do conhecimento, para incentivar o debate e a reflexão conjunta entre os discentes e docentes do curso de Graduação em Museologia, os funcionários do Museu, as escolas e a comunidade ao entorno. O objetivo era promover a inter-relação dos saberes nas ações do Projeto, tentando na medida do possível contemplar as diferentes e divergentes opiniões a cerca dos assuntos abordados.

1- OBJETIVOS E METAS.

Dentre os principais objetivos e metas traçadas pelo Projeto Plano Museológico Em Ação encontram-se; a dinamização das ações museológicas desenvolvidas no Museu; a conservação e divulgação do acervo do MUFPA; contribuir na formação teórico-prática dos alunos de Museologia; oferecer aos técnicos do museu conhecimentos específicos da Área Museológica; inserir a comunidade do entorno do museu na construção do Plano Museológico; desenvolver junto à comunidade ações de Educação Patrimonial; promover a divulgação do Museu da UFPA para diversos públicos através de exposições itinerantes na grande Belém.

As medidas e intervenções adotadas para a implementação do Plano Museológico do MUFPA, foram desenvolvidas em consonância com a Lei nº 11.904/2009. E foram de suma importância para que o MUFPA não permanecesse estagnado no tempo ou se tornasse apenas mais um centro de pesquisa particular.

2- METODOLOGIA E AÇÕES REALIZADAS.

A priori foram realizadas sessões de estudos acerca dos Museus, da Museologia, da Educação, do Patrimônio e da Memória. Posteriormente houve a realização de entrevistas semi-estruturadas com os funcionários do MUFPA para saber suas opiniões a respeito do Museu. Houve também o levantamento bibliográfico acerca do histórico do MUFPA, o levantamento de seu atual acervo, e as pesquisas de campo.

Na busca de dados para o Projeto Plano Museológico Em Ação, fizemos estudos, pesquisas e entrevistas nos diversos setores do Museu, para entender a situação da instituição. Em uma de nossas entrevistas orientadas pela antropóloga Carmem Affonso coordenadora da Hemeroteca do MUFPA, ela nos revelou que a interação entre o Museu e os estudantes, é de longa data, como no caso dos alunos das escolas ao entorno e das faculdades adjacentes, que vão em busca de materiais bibliográficos para seus trabalhos acadêmicos.

Além do diagnóstico técnico do MUFPA e do levantamento de dados sobre a situação atual do Museu, partimos para a Pesquisa de Campo, em busca de Centros Comunitários e Escolas localizadas ao entorno do Museu. Escolhemos essas instituições intencionalmente, por serem espaços estratégicos para o desenvolvimento das ações de educação patrimonial e para formação de multiplicadores.

No decorrer de nossas pesquisas identificamos que não havia Centros Comunitários no bairro de Nazaré, logo decidimos realizar nossos trabalhos apenas com as escolas, no entanto por conta de limitações técnicas, de recursos financeiros e humanos, fizemos convênio apenas com um colégio do bairro, a Escola Orlando Bitar. Via ofício institucional e por meio telefônico, estabelecemos contato com a Instituição, que se disponibilizou em participar do Projeto.

No mês de junho de 2010, realizamos as atividades pré-elaboradas para

Anais do IV ENEMU

as ações educativas, tais como; sondagens na Escola, aplicação de questionários acerca dos museus e do patrimônio entre os alunos do 1º e do 2º ano médio da escola, e posteriormente entre os professores da Escola Orlando Bitar para o desenvolvimento das ações de educação patrimonial integrada.

Em nossas entrevistas no referido colégio com as turmas de 1º e 2º ano Médio, identificamos entre os alunos entrevistados, que nenhum deles chegou a visitar o MUFPA e os patrimônios em grande maioria reconhecidos, eram aqueles de pedra e cal, monumentos arquitetônicos cujo remetem a uma supremacia elitista.

A constituição Federal de 1988 (2003), em seu artigo 216, entende como patrimônio cultural brasileiro; os bens de natureza material e imaterial, tombados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I. As formas de expressão; II. Os modos de criar, fazer e viver; III. As criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV. As obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V. Os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, antropológico, ecológico e científico.

O conceito de patrimônio elaborado pela Constituição Federal, abarcar um serie de categorias patrimoniais, entretanto a maioria dos bens reconhecidos e indicados para a musealização encontram-se nos incisos IV e V, como mostram os resultados de nossas pesquisas. Portanto há uma necessidade cada vez mais urgente de se ampliar as políticas de educação patrimonial para que se ampliem também o leque de entendimento dos sujeitos sociais que vivem nesse contexto sociocultural.

Em dois questionários acerca de Museus e Patrimônios, aplicados aos alunos do 1º e 2º ano médio que se disponibilizaram para as entrevistas, obtemos os seguintes resultados;

Anais do IV ENEMU

Questionário 1- Marque os Museus que você já visitou em Belém.

| | |
|---|-----------|
| Museu Paraense Emílio Goeldi (Parque Zoobotânico) | Dezessete |
| Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA) | Zero |
| Museu do Forte do Presépio (Museu do Encontro) | Onze |
| Museu do Círio | Quatro |
| Museu Histórico do Pará (MEHP) | Um |
| Museu de Arte de Belém (MABE) | Um |
| Planetário da UEPA | Dois |
| Museu de Arte Sacra | Três |
| Corveta | Zero |
| Casa das 11 Janelas | Nove |

Questionário 2- Assinale o que é patrimônio para você?

| | |
|--|-----------|
| Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi | Onze |
| Feira do Ver - o - Pêso | Dez |
| Cerâmica Marajoara | Sete |
| Cerâmica Tapajônica | Duas |
| Cerâmica de Icoaraci | Cinco |
| Teatro da Paz | Dezesseis |
| Festa do Círio de Nazaré | Oito |
| Carimbó | Sete |
| Tecnobrega | Três |

Anais do IV ENEMU

(Tabelas e entrevistas realizadas por Lucimeri Ribeiro e Maira Airosa)

No dia 26 de outubro de 2010 fomos comunicados via telefone pela coordenadora do Projeto, para agendarmos uma palestra na Escola Orlando Bitar e elaborar um slide com o conteúdo voltado para patrimônio e os museus.

Com a palestra confirmada para o dia seguinte, elaboramos em grupo um slide no qual contava com um breve histórico sobre o MUFPA, a definição de museu segundo a lei nº 11.904 de 14 de janeiro de 2009, definição de museu segundo do Comitê Internacional de Museus - ICOM, definição de patrimônio cultural material e imaterial, e algumas imagens dos museus mais importantes de Belém do Pará.

No dia 27 de outubro por volta das 9h da manhã nos encontramos com nossa coordenadora e professora Luzia Gomes, na sala de multimídia da Escola para realizarmos tal apresentação. A palestra contou com a presença apenas da turma do 1º grau médio, pois na ocasião a 2ª turma já havia sido liberada por conta de não haver professor para ministrar as aulas.

A palestra iniciou com a explanação da coordenadora, a mesma questionou os alunos sobre o que eles entendiam a respeito de museus e quais museus eles já haviam visitado em Belém. Constatamos que todos os alunos já visitaram um museu, ao menos uma vez na vida, neste caso, o Museu Emilio Goeld, por contam de sua grande popularidade e importância para comunidade científica do Estado e do País. Quando perguntados se já haviam visitado alguma vez o Museu da UFPA (MUFPA) que fica a três quarteirões da Escola Orlando Bitar, somente duas alunas responderam que sim, e contaram suas experiências.

3.1-REFLEXÕES CRITICAS SOBRE OS RESULTADOS DA PALESTRA.

Segundo Pierre Bourdier, nota-se que 25% das pessoas de camadas populares não conseguem citar ao menos um museu e sua abstenção limita-se ao silêncio, situação oposta às classes cultas, cujo demonstram

Anais do IV ENEMU

impaciência diante de perguntas ingênuas.

Pelo que podemos notar, a maioria dos alunos limitaram-se ao mesmo discurso de seus colegas quando perguntados quais museus haviam visitado, o que nos leva a crer que nem todos que estavam presentes naquela sala de fato já visitaram um museu. Pois a frequência dos museus esta diretamente ligada com as características econômicas, sociais, políticas, e principalmente escolares dos visitantes.

O que nos leva a inferir sobre esta situação é o fato de que os resultados de nossas sondagens e entrevistas semi-estruturadas nos revelam que a maioria destes alunos pertencem a classes populares e moram nas periferias mais marginalizadas de Belém, tais como; Guamá, Terra firme, Pratinha I e II, e Telegrafo, locais onde as praticas culturais tradicionalmente elitistas são menos visíveis e valorizadas.

A esses resultados devemos levar em consideração algumas observações importantes, tais como; as desigualdades culturais atreladas às desigualdades dos níveis de instrução e as desigualdades sociais, o grave problema do sistema educacional brasileiro que não oferece o suporte e a infra-estrutura necessária para o desenvolvimento dos alunos e dos profissionais da educação, a insuficiência de políticas publicas voltadas para a educação e para cultural, etc. Para Bourdier a cultura não é um privilegio natural, nem restrito, bastaria que buscássemos alternativas para que todos possuíssem os meios necessários para dela tomar pose e para que pertencesse a todos. Para o autor os museus abrigam tesouros que se encontram paradoxalmente abertos e interditados a maioria das pessoas.

O problema da apropriação ou re-apropriação dos conhecimentos culturais e dos outros patrimônios, esta no sistema educacional, na política educacional, não só de nosso Estado, mas de todo País. É humanamente impossível fazer com que um Projeto com meia dúzia de pessoas resolva um problema historicamente herdado.

Anais do IV ENEMU

As políticas públicas deveriam traçar planos efetivos por meio das escolas, para despertar nos alunos o prazer e amor por sua cultura, por seus patrimônios, por sua memória e identidade. E esse plano exigiria uma reformulação de toda sociedade.

3- CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Os resultados apresentados correspondem ao que seria a primeira fase do Projeto e se resolveu dar mais ênfase às ações exteriores ao museu, de forma a analisar as relações da comunidade com o Museu e suas demandas. No fim de 2010 a coordenadora do Projeto apresentou ao MUFPA os resultados das pesquisas e sugeriu que as áreas do MUFPA, aplicassem as ações relativas às diretrizes e metas traçadas pela Política Nacional de Museus (PNM) e pelo Estatuto Brasileiro de Museus. O Projeto não teve continuidade por questões de tempo. Mais diante dos resultados obtidos podemos dizer que, é necessário e urgente o desenvolvimento e a realização de mais programas voltados para os diversos setores da sociedade, para a qualificação cultural e democratização de determinadas práticas sociais, assim como afirma Maria Cecília:

A ação museu, escola e comunidade deve se dar a partir da construção em sala de aula, tomando como referencial o patrimônio cultural em suas dimensões de tempo e espaço, na dinâmica do processo social, e sua relação com o País e o mundo [...] a escola, o museu e a comunidade deveriam interagir, realizando ações conjuntas, buscando objetivos comuns. O museu é uma instituição que tem um compromisso com o processo educacional, seja ele formal ou informal, devendo a escola participar e interagir com a comunidade onde esta inserida [...] Tanto o museu como a escola devem potencializar os recursos educativos de uma comunidade, realizando o intercâmbio necessário entre o ensino formal e não formal, um alimentando o outro e se enriquecendo mutuamente. (Maria Cecília, 2008).

Anais do IV ENEMU

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS-(ICOM) 2001.

ESTATUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. LEI Nº 11, 904. Disponível em:
<http://www.planalto.gov.br/ccivil/03/_ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>

LEGISLAÇÃO BRASILEIRA DE PROTEÇÃO AOS BENS CULTURAIS. Disponível em:
<<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=203>>

DAVEIES, Stuart. Plano Diretor; tradução de Maria Luiza Pacheco Fernandes. – São Paulo: Editorial da Universidade de São Paulo, 2001-(serie museologia, 1).

SANTOS, Maria Cecília; Encontros Museológicos - Reflexões sobre a museologia, A Educação e o Museu, Rio de Janeiro: MINC/IPHAN/DEMU, 2008.

BOURDIER, Pierre. O Amor pela Arte: Os Museus de Arte na Europa e seu Público/ Pierre Bourdier, Alain Darbel; tradução Guilherme João de Freitas- 2.ed. –São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2007.

O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO NO MUSEU DE ARTE DE GOIÂNIA (1990 A 2009)

Bárbara Lopes Moraes – bloopesmoraes@yahoo.com.br

Resumo - Esse trabalho discute a instituição museológica dentro do contexto da arte contemporânea e as adaptações pelas quais passa ao tentar estabelecer um diálogo com as atuais produções artísticas. Tomo por objeto de estudo uma das principais instituições museológicas de Goiânia, o Museu de Arte de Goiânia (MAG), em um estudo específico do período de 1990 a 2009. A partir da análise de documentos internos do Museu evidencia-se que o MAG busca, atualmente, diferentes estratégias de atuação diante das novas práticas artísticas numa tentativa de estabelecer distintas e profundas relações entre o moderno e o contemporâneo no Museu e na sociedade goiana.

1. MAG: a criação de um Museu municipal para as artes

Os principais museus de arte existentes hoje em Goiânia foram constituídos durante as décadas de 1970 e 1980. O Museu de Arte de Goiânia foi criado pela Lei n.º 4.188, em 28 de agosto de 1969, sendo o primeiro museu público municipal de artes plásticas da região do Centro-Oeste, título que é frequentemente frisado em vários documentos que tratam do Museu. Foi integrado, inicialmente, ao Departamento de Cultura, Turismo e Recreação, vinculado à Secretaria de Educação e Cultura de Goiânia. Sua inauguração realizou-se oficialmente em 20 de outubro de 1970 e apresentou como primeiro diretor o artista plástico Amaury Menezes. De 1970 a 1981, funcionou no Palácio da Cultura, no centro da atual Praça Universitária, mas sua atuação foi efetivamente concreta a partir da década de 1980.

Anais do IV ENEMU

Sua exposição inaugural foi uma mostra comemorativa do I Congresso Nacional de Intelectuais a partir da qual formou-se seu acervo inicial. O acervo constituía-se, então, de 48 peças que participaram da mostra original e foram doadas pelo padre Cristóvão Álvares, então Reitor da Universidade Católica de Goiás (atualmente, Pontifícia Universidade Católica de Goiás), pelo colecionador Aloysio de Sá Peixoto e por outros artistas goianos. Dentre as peças que fizeram parte dessa exposição comemorativa estavam: desenho de Ionaldo Cavalcanti, gravuras de Carlos Scliar, Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti, Guido Viaro, Mário Gruber, Paulo Werneck e Renina Katz, e pintura de Inimá Paula.

Atualmente, o Museu é constituído por 3 salas de exposições e atividades culturais: duas na sede própria (Sala Amaury Menezes e Sala de Exposição Reinaldo Barbalho), no Bosque dos Buritis, e uma na antiga sede do Museu (Sala de Exposição do Palácio da Cultura - SEPAC), na Praça Universitária. O acervo do MAG é composto, atualmente, por 821 obras, sendo 709 classificadas como bidimensionais ou iconografias e 118 peças tridimensionais ou objetos. O acervo foi desenvolvido, posteriormente, através de doações por intermédio de alguns eventos específicos como o Salão Nacional de Artes Plásticas de Goiânia, ou por iniciativas particulares de artistas, e foram raras as compras efetuadas pela instituição.

2. MAG: uma proposta de identidade institucional

A criação do MAG data de 1969, mas o gérmen do seu projeto foi plantado anteriormente ainda nos anos 50. No Acervo: Catálogo (1997) do MAG, o então Secretário da Cultura, César Luís Garcia, remonta ao Batismo Cultural de Goiânia, em 1942, para tratar da história do Museu e da tendência para o fomento do campo cultural da capital de Goiás. E associa a esse marco cultural o I Congresso Nacional de Intelectuais, realizado na cidade em 1954. Esse segundo evento é relacionado diretamente à fundação do MAG e encontra-se presente em vários documentos que tratam do Museu. Ao associar o gérmen da criação do Museu ao I

Anais do IV ENEMU

Congresso Nacional de Intelectuais busca-se criar um discurso que une diferentes iniciativas em um mesmo propósito, ou seja, romper com o isolamento cultural da nova capital a fim de promover as artes plásticas e outras manifestações culturais em nível regional e nacional.

Para além dessa relação a fundação do MAG vincula-se também a esse marco cultural por ter seu acervo inicial formado a partir de uma coleção advinda da exposição realizada em 1954, como já descrito anteriormente. Essa coleção é apresentada pelo MAG como um conjunto de obras vinculadas a tendências modernistas: “o acervo inicial é formado pela coleta de obras de artistas que, se não eram modernistas, viveram às margens desse movimento” (MAG, 2004, p. 2).

A observação e análise, a partir de alguns documentos do MAG (Acervo: Catálogo, 1997, e Relatório Geral, 2004), permitiu identificar elementos fundamentais para uma possível conceituação dessa instituição. Esses elementos não são excludentes e demonstram diferentes momentos da trajetória do MAG.

Em relação ao discurso referente ao acervo do MAG observa-se que a associação direta desse conjunto de obras a nomes nacionais importantes dentro do modernismo busca conferir um certo grau de autoridade e competência à nova instituição em formação. Esses artistas que são constantemente referenciados eram atuantes em destacadas cidades brasileiras como São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba e Porto Alegre. Em um segundo momento, abre-se a instituição para a inserção da produção artística local e emergente. Na década de 1980 outros três eventos funcionaram como coletores de obras para o acervo do MAG: I Salão Regional de Artes Plásticas (1981), I Salão Nacional de Artes Plásticas (1984) e II Salão Nacional de Artes Plásticas (1985).

O discurso distingue, portanto, dois importantes momentos em relação ao acervo do MAG. O primeiro, fundante, que traz nomes destaques dentro da então arte moderna brasileira. E o segundo, que busca dar volume e

Anais do IV ENEMU

corpo a esse novo acervo, que trata de sua ampliação com a incorporação de artistas regionais. Dessa forma o novo Museu propunha-se a ser um representante da “produção individual e/ou coletiva de artistas goianos, brasileiros e estrangeiros” (MAG, 2004, p. 2). A produção artística local e o público que o museu pretendia alcançar encontrariam nas obras dos artistas nacionais e estrangeiros referências fundamentais do estágio atual das artes. E no conjunto formado pela produção regional, o público teria acesso ao que de mais novo era produzido no campo das artes na sua região. Numa paráfrase a Mário de Andrade, tratava-se, nesse momento, de harmonizar o regional com o nacional, de inserir a arte produzida em Goiás e na nova capital no concerto museal brasileiro.

Outro importante elemento que está presente na construção identitária do MAG é a proposta de cultura nacional que envolve o patrimônio histórico e artístico brasileiro. No Relatório Geral (MAG, 2004, p. 2) assim é caracterizado o museu: “uma instituição de caráter permanente e patrimonial, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e aberta ao público”. Ainda no mesmo documento, sua missão é descrita:

O MAG tem por finalidade formar, pesquisar, qualificar, comunicar, preservar e exibir, para fins de estudo, educação e entretenimento, o seu acervo museológico, composto por obras de arte, pertencentes ao Patrimônio Cultural Artístico do Município de Goiânia, bem como incentivar a produção artística regional, em intercâmbio e integração com a produção artística nacional e internacional (MAG, 2004, p. 2).

Ao trabalhar com o conceito de patrimônio cultural artístico o MAG amplia seu campo de ação e o leque de artistas e obras com as quais pode trabalhar. Em sua trajetória aponta a década de 1980 como fundamental no processo de institucionalização do Museu e fortalecimento do mesmo no cenário cultural de Goiânia. Quando de sua transferência, em 1981, para

Anais do IV ENEMU

sua sede atual, pode-se assim diagnosticar a situação do Museu:

Nessa ocasião são vinculadas às atividades do MAG as áreas do Patrimônio Histórico, e a de oficinas de artes. É na década de 80 seu período de maior efervescência; o MAG se organiza como instituição; registrando, documentando, conservando seu acervo, exposições e eventos ocorrem a cada 15 dias, tornando-se ponto de encontro dos artistas (MAG, 2004, p. 3).

Esse processo de institucionalização a que faz referência esse documento ocorre no mesmo período em que a noção de patrimônio é revista e ampliada pela Legislação Brasileira através da Constituição de 1988. Ao se apoiar nesse conceito o Museu passa a abarcar, no que tange ao patrimônio artístico regional, em seu processo de musealização, as obras e processos de artistas plásticos locais bem como a produção artesanal e os elementos associados às manifestações culturais populares do Estado de Goiás. Seu acervo é composto por 821 obras, entre “aquarela, desenho, escultura, gravura e pintura, bem como arte objetual, arte popular, *batik* e tapeçaria, de artistas de expressão nacional e internacional” (MAG, 2004, p. 3).

Essa noção de acervo passível de musealização ao ampliar-se não se restringe aos fenômenos do passado apenas, incluem sobretudo as produções contemporâneas, no sentido de uma produção própria de seu tempo. Um aspecto sobre essa abertura para o que se produz na atualidade pode ser apreendido através do discurso estruturado sobre a responsabilidade do Museu diante da sociedade.

O **MAG** assumirá, perante às pessoas e instituições com as quais irá interagir, a responsabilidade social de promover a preservação do patrimônio artístico regional através da pesquisa e catalogação dos últimos 50 anos da produção artística, da representação/exposição das

Anais do IV ENEMU

obras (classificando por analogia de linguagens, significados e valores dos objetos), da análise, da teorização, da reflexão sobre os objetos preservados, assim como da publicação de material gráfico que documente seu histórico e produção de pensamento (MAG, 2004, p. 4).

Se analisarmos a cronologia apresentada pelo documento o MAG torna-se responsável, portanto, pela produção artística regional desde 1954 até o momento presente. Nesse sentido, o Museu assume como função testemunhar, através de seu acervo, a história das artes em Goiás tendo como evento fundante o I Congresso Nacional de Intelectuais, e contribuir para a continuidade da escrita dessa história. Ao tomar como sua responsabilidade social a preservação, pesquisa e exposição dos últimos 50 anos de produção artística regional o MAG pretende ser uma referência na construção de uma identidade cultural da região.

De 1990 a 2009 identifiquei, portanto, de forma mais efetiva um processo de intercâmbio e integração de criações artísticas contemporâneas no MAG. Apesar dos momentos de descontinuidade e paralisação do Museu observados nesse período, ele continuou dentro de seu projeto de ser espaço para a produção local emergente. Essas novas relações expõem um conjunto de fragilidades estruturais internas do Museu e de dilemas entre a instituição museológica e a produção artística atual. Os processos de negociação, as dificuldades estruturais e as novas relações que emergem ajudarão a identificar o papel do MAG no cenário artístico e cultural de Goiânia atual dentro de sua proposta de escrita da história artística e cultural da região. E ainda possibilitará identificar as estratégias de sobrevivência desse museu dentro do regime de comunicação da sociedade contemporânea.

3. O acervo e a arte contemporânea no MAG (1990 a 2009)

Anais do IV ENEMU

O objetivo principal dessa pesquisa foi tentar compreender como o MAG abriu-se para as novas proposições artísticas contemporâneas e que relação as mesmas estabelecem com o museu em nível institucional. Para tanto utilizei das exposições realizadas no período de 1990 a 2010 e o material produzido por elas (catálogos, *folders*, convites e textos) como foco de análise. A escolha das exposições como objeto de estudo parte da compreensão das mesmas como uma das formas principais que o museu possui para estabelecer vínculos com a sociedade. É por intermédio das exposições que um museu faz-se presente e visível socialmente.

A análise do conjunto de 240 exposições levantadas nos documentos do MAG permitiu a identificação e a definição de duas linhas de atuação por parte do Museu no período estudado. A pesquisa realizada focou os dados obtidos a partir dessa divisão, mas isso não impede a existência de outras frentes de atuação por parte do Museu em relação ao conjunto das exposições. A pesquisa organizou-se, portanto, em: uma linha de atuação que trata especificamente das exposições do acervo do MAG e de que forma o mesmo busca afirmar uma identidade institucional através desses eventos, e outra linha que aborda as diversas exposições, individuais e coletivas, que incorporavam propostas artísticas contemporâneas.

Através, portanto, do conjunto de documentos localizados sobre cada exposição selecionada identifiquei alguns elementos fundamentais sobre o posicionamento institucional do museu e as relações entre o moderno e o contemporâneo dentro da instituição. Em seu momento fundador, o Museu acolheu artistas nacionais com tendência modernista que, juntamente com os artistas regionais do período, possibilitaram a concretização do ideal de um museu municipal para as artes. O discurso em torno desse núcleo formador do acervo e o peso do moderno é visível na formulação conceitual promovida pelo Museu.

Conforme o MAG conquistou espaço no campo das artes e da cultura em Goiânia ele permitiu um maior investimento nos artistas locais e, por

consequência, atuou na consolidação e legitimação desse cenário. Com isso pode assumir a produção artística regional como um dos cerne fundamentais de sua estruturação enquanto instituição museológica. Essa mudança é significativa no discurso do Museu pois marca uma nova postura ao não mais ser necessário recorrer a grandes artistas nacionais como forma de conferir competência ao acervo do museu. A maturidade conquistada pelos artistas da região e a ampliação da atuação do MAG repercutiram diretamente na afirmação de uma identidade institucional para o Museu.

Entretanto, apesar de institucionalmente o Museu ainda se apresentar como um portador de importante acervo de conteúdo moderno e de reverenciar frequentemente os pioneiros das artes plásticas na região, outros documentos, como os catálogos de exposição, comprovam uma nova mudança na conduta dessa instituição museológica. Não que se pretenda transformar o MAG em um museu de arte contemporânea, não se trata de uma mudança tão radical, nem de ignorar toda uma trajetória de luta em relação à permanência e consolidação do Museu. Mas se torna evidente que o Museu busca, atualmente, diferentes estratégias de atuação diante da arte contemporânea numa tentativa de estabelecer novas e profundas relações entre o moderno e o contemporâneo no Museu e na sociedade goiana.

4. Conclusões

Ao propor-se como Museu de Arte de Goiânia essa instituição já desde de sua fundação demonstra um desejo de não se prender a uma tendência ou campo específico das artes. Dessa forma o MAG construiu-se a partir de um conceito amplo que envolve desde um conjunto importante de artistas associados ao modernismo brasileiro e local, diversos artistas regionais modernos e contemporâneos, bem como manifestações de arte e cultura popular. Disposto a abrigar, preservar e divulgar o patrimônio cultural da região, desde o marco cultural de 1954 até os dias atuais, o MAG alargou em muito o seu horizonte de atuação.

Anais do IV ENEMU

Se por um lado um museu com conceito amplo, como o MAG, permite um leque maior de ações o que poderia ser analisado de forma positiva, por outro pode expor uma fragilidade estrutural e conceitual por parte da instituição que se torna incapaz de responder a todas frentes de atuação abertas. Em termos qualitativos pode-se questionar, portanto, até que ponto é vantajoso para o Museu assumir esse posicionamento mais geral. Se esse processo deixar transparecer a ausência de uma política cultural definida e um projeto de aquisição de acervo coerente é sinal de que a instituição museológica não consegue dar conta de uma proposta de atuação tão abrangente.

Entretanto, é justamente nessa “brecha” apresentada pelo MAG que podemos compreender a inserção de práticas artísticas contemporâneas em sua agenda de exposições. E é exatamente dentro desse propósito de museu mais abrangente que o MAG demonstra buscar sua sobrevivência na contemporaneidade. Se em um sentido o Museu permite estabelecer novas e profícuas relações com a arte contemporânea, por outro, pode expor uma fragilidade quanto a sua política institucional que está relacionada tanto à formação de acervo, à realização de exposições quanto à estruturação física e organizacional do Museu.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

CHAGAS, Mário. *Cadernos de Sociomuseologia nº 13: Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Lisboa: Centro de Estudos de Sociomuseologia; Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1998. Disponível em: <<http://www.mestrado-museologia.net/cadernos.htm>>. Acesso em: 15 ago 2010.

FIGUEIREDO, Aline. *Artes plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1979.

MENEZES, Amaury. *Da Caverna ao Museu: Dicionário das Artes Plásticas em Goiás*. 2.ª ed. Goiânia: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, 2002.

MUSEU DE ARTE DE GOIÂNIA. *Acervo: catálogo*. Goiânia: MinC, Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer, 1997.

_____. *Relatório Geral: aspectos administrativos, técnicos, físicos e projetos implementados*. Goiânia: MAG, 2004.

PEDROSA, Mário. *Obras completas: Arte-educação, escolas e museus*. Otilia B. F. Arantes (org.), revisão e normalização Iná Camargo Costa, Volume 04, S.L., S. N., 198-.

SALZSTEIN, Sonia. Perspectiva das instituições culturais públicas – um depoimento sobre a situação brasileira. *Revista D'Art*, São Paulo, n. 9, p. 19-23, nov 2002.

A REPRESENTAÇÃO DO NACIONAL NAS OBRAS DE TARSILA DO AMARAL E CÂNDIDO PORTINARI

Laerte Araújo Correia - laertecorreia@hotmail.com.br

Sura Souza Carmo - suracarmo@yahoo.com.br

Vera Lúcia Oliveira da Rocha - vera.rocha30@yahoo.com.br

Resumo - Na fase heróica da exaltação do patrimônio nacional, dois pintores, Tarsila do Amaral – na década de 1920 – e Cândido Portinari – na década de 1930 – valorizaram a cultura popular e o povo brasileiro nas suas obras. Na virada do século, o país dava os primeiros passos no regime republicano e efervescia a vida cultural, promovida com o dinheiro que as exportações do café geravam, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, capital do país, e São Paulo, onde moravam os barões do café.

1. Introdução

A identidade de uma nação é reconhecida através de sua cultura. Esta, por sua vez, é coletiva e ao mesmo tempo individual. E cada indivíduo representa de forma diferente o ambiente ao qual está inserido. Nas representações artísticas, o mestre influencia o aprendiz ou contemporâneos podem ter características estilísticas semelhantes, porém não executam o seu trabalho de forma igual pois a percepção não é da mesma maneira.

Deste pressuposto de que não existem personalidades artísticas iguais e que estes representam de formas diferentes o pensamento de uma época, analisaremos a busca da representação do nacional na década de 1920, na obra de Tarsila do Amaral, e na obra de Cândido Portinari, na década de 1930.

2. Década de 20

Anais do IV ENEMU

O país, que dava seus primeiros passos no regime republicano na virada do século, estava eufórico com toda vida cultural que o dinheiro das exportações de café gerava para a capital do país, o Rio de Janeiro, como também para a cidade dos barões do café, São Paulo. No cargo mais importante do país, os cafeicultores podiam manipular as leis e a economia ao seu favor para tornar a exportação do café vital para a economia do país e continuar mantendo o comando político nas mãos das oligarquias.

Nascida numa fazenda do interior de São Paulo, Tarsila em suas obras demonstra esse contato direto com a natureza, refletindo na paleta a influência da vida no campo. Contudo, Tarsila busca algo novo para a sua obra e logo em seguida, muda-se para Paris e entra em contato direto com os movimentos vanguardistas.

Tarsila ouviu o chamado dos modernistas. E ela torna-se um deles quando pintou *A Negra*, em 1923, para romper com os ditames acadêmicos das artes plásticas no Brasil. Com uma plástica de deformação que beira a sensualidade, a pintora representou a mulher negra como nunca fora pintada antes. Os traços étnicos acentuados pela deformação, a nudez e a altivez da retratada são totalmente diferentes das pinturas dos viajantes e academicistas que colocavam o negro numa situação de submissão. Pela primeira vez, na arte brasileira, o negro não tem um papel secundário ou é retratado na condição de subgrupo; ele é retratado de forma a realçar as suas virtudes enquanto etnia construtora do povo brasileiro. Contudo, como vai ser bastante característico na obra da pintora, o misticismo vai se sobrepuser a uma visão realista dos fatos, ou seja, a plástica de Tarsila enaltece tipos étnicos e lugares, não apontando os problemas sociais da época. É uma artista que contempla a natureza e as pessoas.

Na fase pau-brasil, Tarsila quer negar qualquer influência européia na arte brasileira, mas não tinha como não ter influências por conta das inúmeras viagens da pintora a Europa, a brasilidade ficou por conta das cores e pela exaltação da fauna e flora do país. Na mesma vertente da

representação do nacional através da mitologia indígena, Tarsila pinta o Abaporu, em 1927, que “ antecede o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, criando o título da pintura composto por vocábulos guaranis aba(homem) poru (que come)”²². O ritual antropofágico ao qual está ligado uma série de pinturas de Tarsila era o ato de comer carne dos inimigos por determinadas tribos indígenas do país para assim ganhar as forças de seus inimigos. Tarsila fez a mesma coisa: aprendeu as novas técnicas na Europa e num ritual de antropofagia absorveu a sabedoria para aplicar do jeito dela na produção de uma arte nacional. Desse modo a pintora não nega as influências, mas as adapta. De forte caráter Surrealista, as deformações das figuras vão ser uma característica marcante da fase antropofágica.

3. A partir dos anos 30

Para análise da pintura no Brasil na década de 1930 o maior expoente em representação do tipo nacional é Cândido Portinari.

Num turbilhão de acontecimentos políticos e incertezas, golpe de 1930 de Getúlio Vargas, que vão desde crises militares, problemas com as interventorias até a Revolução Constitucionalista e o Golpe do Estado Novo, Portinari representa o povo, que continuava no descaso, enquanto as autoridades políticas brigavam por poder. A capital do país, o Rio de Janeiro, era um grande cenário destas disparidades sociais, pois, desde as reformas efetuadas pelo ex- prefeito Pereira Passos, no início do século, viu-se a população pobre e mestiça subir o morro como única opção de moradia enquanto os mais abastados eram beneficiados com as demolições de cortiços, alargamento das ruas, coleta de lixo, serviços básicos de água e esgoto, etc. A riqueza produzida pelo café não chegava às camadas mais

²² HERKENHOFF, Paulo. XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos./Paulo Herkenhoff e Paulo Pedrosa (curadores). Vol.1-São Paulo: A Fundação, 1998. p. 340.

Anais do IV ENEMU

pobres da população, que continuavam com alto índice de analfabetismo e sem perspectivas de vida.

Portinari retrata esta cena carioca com a tela intitulada Morro, de 1933, que se caracteriza pela “concreticidade que o artista confere às figuras, à paisagens, aos objetos”²³. Longe de um retrato de nativos do Brasil que estávamos acostumados nos séculos anteriores, Portinari insere os seus personagens em seu espaço de vivência sem se preocupar com o choque que a representação destes podem causar, visto que ele representa a diferença social ao colocar os prédios à beira-mar ao fundo. A movimentação das mulheres que carregam água morro acima de Portinari é totalmente diferente da Mulher africana de Albert Eckhout de 1641, que de uma forma totalmente estilizada pousa com um cesto de frutas na mão e um bonito chapéu na cabeça, totalmente contradizendo a realidade da época.

Portinari, numa pintura mais amadurecida, em contraposição aos modernistas, consegue encontrar na temática o rumo ideal para a representação do povo brasileiro. O trabalhador, desde o lavrador ao operário, sobretudo negros, são responsáveis pela produção das riquezas do país, principalmente o café. Dentre as fases e temáticas de Portinari a que mais se destaca são Os retirantes, que no primeiro momento – primeira fase dos retirantes - a preocupação formal se sobrepôs à temática, mas não necessariamente deixou de denunciar o que ocorria; as telas da segunda fase são consideradas de denúncia social explícita, com o artista deixando de lado as preocupações formais e com um realismo que beira a representação de um martírio.

²³ FABRIS, Anateresa. Portinari, pintor social. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. p. 37.

4. A arte e a museologia

Dentre os objetos musealizados, os objetos artísticos são aqueles que recebem uma atenção toda especial seja pra quem cuida conservadores e restauradores – ou pelos visitantes. Todavia, uma obra de arte não é musealizada somente por ser bela, mas por serem documentos que serve como testemunho de determinado período histórico.

Contudo, as obras de arte são documentos bastante complexos, deve-se, por exemplo, observar a origem do artista, suas técnicas e período, para assim ter validade enquanto prova de algum questionamento. Por isso, a obra de Tarsila e de Portinari devem ser analisadas no contexto histórico ao qual estão inseridas.

Anais do IV ENEMU

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ALENCAR, Francisco, RAMALHO, Lúcia Carpi, RIBEIRO, Vinício Toledo. História da sociedade brasileira. Rio de Janeiro: Ao livro Técnico, 1996.

AMARAL, Aracy. Artes plásticas na Semana de 22. 5ªed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves, FERREIRA, Jorge. Brasil republicano 1: O Tempo do liberalismo excludente- da Proclamação da República à Revolução de 1930. 3ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. Lucilia de Almeida Neves, FERREIRA, Jorge. Brasil republicano 2: O Tempo do nacional-estatismo: do início da década de 30 ao apogeu do Estado Novo. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FABRIS, Anateresa. Portinari, pintor social. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

FAUSTO, Boris. O Brasil Republicano, vol.10: Sociedade e Política (1930- 1964). 9ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____. O Brasil Republicano, vol.11: Economia e Cultura (1930-1964). 9ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

HERKENHOFF, Paulo. XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos./Paulo Herkenhoff e Paulo Pedrosa (curadores). Vol.1-São Paulo: A Fundação, 1998.

DOCUMENTAR PARA QUE?

Gustavo Nascimento Paes - gmuseologo@hotmail.com

Carlos Augusto Ribeiro Jotta - carlosaug_@hotmail.com

Resumo - Na cidade de Bayamo na província de Granma em Cuba o estudo do objeto a ser musealizado, segundo o *Manual sobre el trabajo técnico de los museos adscritos al consejo nacional de patrimonio cultural* tem como função o complemento da documentação científica de diferentes aspectos históricos, materiais, expressivos e comunicativos de cada objeto. Assim, são desenvolvidas duas fichas de documentação, uma museológica e uma científica.

Documentação museológica

O intercâmbio acadêmico Brasil-Cuba se deu através de um convênio entre o Instituto Brasileiro de Museus e o Centro Provincial do Patrimônio em Granma através do programa Ibermuseus. Esse projeto foi desenvolvido no período de cinco de fevereiro a dois de março de dois mil e onze, tendo como objetivo a troca de informações entre os dois países e os profissionais inseridos no contexto museológico possibilitando assim o aprofundamento na temática, Documentação Museológica.

Cuba possui um total de trezentos e nove museus²⁴ de diferentes tipologias, distribuídos por quinze províncias. Neste artigo iremos citar a Província de Granma que possui trinta e seis museus²⁵, porém iremos nos

²⁴ CARBONELL, Lourdes. *Panorama de los museos en Cuba*. In: NASCIMENTO JUNIOR, José do e CHAGAS, Mário de Souza. *IBERMUSEUS 1* (2007: Salvador, BA): Panoramas Museológicos da Ibero- América. Brasília, DF. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2008, p. 91.

²⁵ *Ibidem*. p.91

Anais do IV ENEMU

deter na cidade de Bayamo, onde foi realizado o intercâmbio juntamente com o Centro Provincial de Patrimônio Cultural de Granma (CPPC) que é encarregado, segundo Lourdes Carbonell Hidalgo (diretora do CPPC) e Máximo Gómez Castells (diretor do Museu Provincial de Granma) em resgatar, conservar, proteger e difundir os valores patrimoniais a partir da investigação científica. Além de ser responsável pelo patrimônio de sua província.

Assim, tivemos acesso aos seguintes museus: o Museu Casa Natal Carlos Manoel de Céspedes (1968), o Museu Níco Lopez (1978), o Museu Provincial Manuel Muñoz Cedeño (1983), o Gabinete de Arqueologia (2003), o Museu de Cera (2004) e o Monumento Nacional Plaza de La Pátria.

Segundo o *Manual sobre el trabajo técnico de los museos adscritos al consejo nacional de patrimonio cultural* o estudo do objeto a ser museal tem como função o complemento da documentação científica de diferentes aspectos históricos, materiais, expressivos e comunicativos de cada objeto. O museu então operará sobre o estudo do objeto a ser museal pelo prisma da coleção, relação entre museu e sociedade, conservação e restauração, levando em consideração o patrimônio natural, imaterial e imóvel.

Quando se fala em musealização devemos levar em consideração o processo constituído por um conjunto de fatores e diversos procedimentos possibilitam que parcelas do patrimônio cultural se transformem em herança, na medida em que é alvo de preservação e comunicação.²⁶

No caso da província de Granma o seu contexto histórico pode ser observado *in loco* como algo bastante presente, vale apontar que a província é constituída por 13 municípios e possui aproximadamente 800.000 habitantes. Essa província é cercada pela Serra Maestra que foi

²⁶ BRUNO, M.C.O. Formas de Humanidade: *Concepção e desafios da musealização*. Cadernos de sociomuseologia. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. N°9, p.65 a 88, 1996b.

Anais do IV ENEMU

palco da batalha do exército do Comandante Chefe Fidel Castro Ruiz contra o exército espanhol e abriga vestígios importantes dessa passagem heróica do exército revolucionário.

Sua capital é Bayamo que foi a segunda vila formada em Cuba pelos espanhóis em 1513, e também palco da revolução de Carlos Manuel de Céspedes, em 1680, considerado por muitos o Pai da Pátria Cubana. O conflito em questão ficou marcado nos jornais e na memória da população bayamesa e cubana.²⁷

A derrota para a Espanha poderia ter sido algo tolerável, mas os bayameses não aceitavam a abertura de ocupação da cidade pelas tropas espanholas. Conforme depoimentos, na véspera de um assalto na cidade, um grupo de Bayamo, liderados por Pedro Figueiredo, que escreve a letra do hino nacional “*La Bayamesa*”, decidem atear fogo em suas casas²⁸. Momento bastante forte, para se refletir, cerca de “dez mil almas” conforme Verdecia, se deslocando pelas ruas para sair de sua cidade, sem saber para onde se dirigir, sem rumo certo, “*dada la impresión del éxodo bíblico*”. Esta cena encontra-se representada no Museu Provincial de Granma Manuel Muñoz Cedeño.

Por meio deste contexto juntamente com os depoimentos *in loco* podemos perceber que os fatos são formadores de uma identidade em que se valoriza por meio da herança. Esta que possibilita que parcelas do patrimônio cultural se transformem na medida em que é alvo de preservação e comunicação²⁹ e também onde uma ou muitas pessoas

²⁷ VERDECIA, José Maceo. *Bayamo – Proyecto Memoria*. Ed. Bayamo, 2009. p. 5-12.

²⁸ *Ibidem* .p. 5-12.

²⁹ BRUNO, M.C.O. *Formas de Humanidade: Concepção e desafios da musealização*. Cadernos de sociomuseologia. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. N°9, p.65 a 88, 1996b.

Anais do IV ENEMU

juntando suas lembranças conseguem descrever com muita exatidão fatos ou objetos que viram e assim conseguimos até reconstituir toda a sequência de atos e nossas palavras em circunstâncias definidas, sem que nos lembremos de nada de tudo isso.³⁰

O processo de musealização em Cuba visa à vertente da memória o que possibilita uma pesquisa entorno dos valores históricos, social e científico em relação ao acervo a ser musealizado. Sabe-se que a documentação museológica é um importante passo para o controle das coleções e é fundamental que seja um sistema padronizado e uniforme para uma eficácia na hora de resgatar a informação,

A documentação de acervos museológicos é o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, como anteriormente visto, as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento.³¹

Em Cuba o sistema de documentação segue essencialmente oito passos e todos os museus seguem a risca esses passos. Esse sistema é muito trabalhoso e requer uma equipe grande e especializada para que não se abram lacunas e impossibilite a fruição do sistema de documentação. Esses passos são:

³⁰ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.p.31.

³¹ FERREZ, Helena Dobb. *Documentação museológica: teoria para uma boa prática*. Cadernos de Ensaio: estudos de Museologia, Rio de Janeiro: MinC / IPHAN. HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.p.65.

Anais do IV ENEMU

1. Ata de Ingresso ou Doação, 2. Registro de Entrada ou Livro de Entrada, 3. Inventário, 4. Ficha de Inventário (Brasil ficha catalográfica), 5. Codificação de Valores, 6. Registro de Topográfico, 7. Gráfico de Recolhimento Metódico, 8. Expediente Científico.

Neste caso, vale salientar que os itens 1, 2, 3, e 4 são trabalhados de forma significativa pelas instituições museológicas brasileiras, porém os demais itens (5, 6, 7 e 8) merecem destaque por não ser trabalhado de forma impar, mas principalmente por culminar no diferencial da documentação cubana.

O quinto passo (Codificação de Valores) que é realizado pela equipe técnica do museu juntamente com a Comissão de Seleção/ Aceitação são responsáveis pela codificação de valores numéricos um, dois e três.

Valor I: Objetos relacionados diretamente com sua figura ou acontecimento. No caso das obras de arte se pertence a um período importante, autor de relevância ou de valores estéticos excepcionais.

Valor II: Objetos relacionados de forma indireta com a figura ou acontecimento. No caso de obras de arte, peças de autores de menor reconhecimento, etc.

Valor III: Objetos pertencentes ao âmbito da personalidade/ figura ou acontecimento, que ilustra um espaço histórico. No caso de obras de arte reproduções de qualidade e obras autênticas porém de criadores menores.³²

³² *Manual Sobre el trabajo técnico de los museos adscritos al consejo nacional de patrimonio cultural.* Ministerio de Cultura República de Cuba. 2008. p.121. Tradução minha.

Anais do IV ENEMU

Vale ressaltar que dentre as peças de Valor I existem as de Valor Excepcional, que segundo o *Manual Sobre el trabajo técnico de los museos adscritos al consejo nacional de patrimonio cultural* são objetos que por seu grau de excepcionalidade, deseja distinguí-la em função do seu controle e proteção. Quando um objeto não se enquadra em nenhum dos valores apresentados ele poderá ir para o Inventário Auxiliar, onde se incluem os objetos que requerem, conforme o *Manual Sobre el trabajo técnico de los museos adscritos al consejo nacional de patrimonio cultural*, tratamento especial. Caso tais objetos não estejam classificados como peças museais, mas que futuramente poderá vir a ser, terá potencialidade para ser inserida em um dos valores apresentados. Vale salientar que estes valores não possuem nenhuma ligação com valores monetários, ou seja, dinheiro.

Dentro desse processo documental, Cuba desenvolveu medidas de segurança e que garantem a salvaguarda dos bens patrimoniais mais importantes para a nação. Logo que se entra em uma reserva técnica, depara-se com um “Registro Topográfico” ou o que seria uma espécie de mapeamento da reserva técnica, e que aponta onde estão exatamente as peças de valor 1(excepcional), 2 e 3, com um sistema de cores diferentes para cada valorização. Esse registro permite o acesso rápido às peças, fazendo com que a pessoa não fique muito tempo no interior das reservas. Entretanto a função primordial do “Registro Topográfico” está na segurança das peças. O posicionamento estratégico permite uma rápida evacuação em casos de catástrofes naturais, guerra, entre outros incidentes. Isso é uma maneira da documentação ter uma ponte com a conservação preventiva, pois é a partir da análise do conservador responsável, que as peças serão distribuídas na reserva técnica. Além disto, todas as salas de exposição possuem mapeamento dos objetos que se encontram em paredes, suportes, vitrines, etc.

Anais do IV ENEMU

O “Gráfico de Recolhimento Metódico” tem como objetivo o resgate e seleção de objetos museais, sua utilização permite ao museu estabelecer estratégia a seguir para coletar e como coletar.³³ O que vale para nós em uma política de aquisição, algo comum em Cuba, e que busca completar as coleções existentes com o intuito de enriquecer mais seus fundos patrimoniais, ampliar sua comunicação com a sociedade e assim poder observar a qual coleção o objeto adquirido pertencerá, se há alguma lacuna a ser preenchida, e a partir daí será dirigido o resgate.

Para encerrar o ciclo de documentação, é feito um “Expediente Científico” com todas as peças, começando sempre com as de valor 1, por isso a importância da “Comisión de Valoración”. O “Expediente Científico” é o último passo, e como um todo, pode ser comparado com um laudo médico da peça. Nele, toda a informação que a peça tiver é anexada, juntamente com seu nome, fotografia, seção, pesquisa já realizada, número inventário, autor (em caso de artes plásticas), denominação do objeto, exposições ao qual já teve participação, data, vezes ao qual já foi emprestada, se já passou por conservação, entre outros campos importantes do seu trajeto até os dias atuais.

O “Expediente Científico” é uma forma acertada de manter um controle com a peça em termos de preservação e conservação da mesma. Dessa forma através dele, pode observar as mudanças que a peça teve ao longo de 5 anos, se há algum problema em sua estrutura, perda de material, ranhuras, amarelecimento entre outras, se a peça já esteve demasiadamente exposta, e caso estiver desgastada, o “Expediente Científico” apontará e assim quando for revisado, o técnico ou especialista notará que os cuidados sobre ela deverão ser dobrados. Essa também é uma maneira de garantir de que todas as peças das coleções sejam

³³ *Manual Sobre el trabajo técnico de los museos adscritos al consejo nacional de patrimonio cultural*. Ministerio de Cultura República de Cuba. 2008. p.126 . Tradução minha.

Anais do IV ENEMU

estudadas e que possuam um histórico como acervo musealizado. Levando em conta a realidade dos museus brasileiros, podemos observar que nem todas as coleções ou peças avulsas possuem um “histórico de vida” necessitando cada vez mais de profissionais qualificados para fazerem com que isso seja feito. Assim encerra-se o ciclo de documentação.

Considerações Finais

Concluindo este ciclo um pouco longo, porém completo, observamos diferenças entre a documentação museológica do Brasil em relação a Cuba. O Brasil possui museus entre públicos e privados, dentre estes temos grandes sistemas de documentação como o SIMBA do Museu de Belas Artes e o SCAM do Museu da Inconfidência. Entretanto há museus pequenos com carência de museólogos para a execução de tal tarefa, o que faz com que muitas vezes, o patrimônio local ou regional seja quase desconhecido.

Sabe-se que os museus existentes em Cuba, são públicos e por isso o controle de seus sistemas, torna-se maior, não deixando de lado o mérito por conseguir manter um sistema de documentação padrão a nível federal. É inquestionável a eficácia desse sistema de documentação proposto pelo Novo Manual de Museus de Cuba. Apesar de que ele requer mão de obra qualificada para sua implantação, pois é um pouco trabalhosa e para sua operação requer uma equipe interdisciplinar (nada impede que seja composta apenas por museólogos com experiência em diversas áreas).

A implementação de um sistema de documentação é sempre um ponto crítico, pois é um período trabalhoso e exaustivo para quem atua e também para a instituição. Daí a necessidade de se adaptar as formas de trabalho e a equipe que o museu possui, porque para seguir os oito passos a risca a equipe precisa se organizar de forma a não atrasar ou adiar algum passo, para que isso não se torne um ciclo vicioso e abra alguma lacuna no sistema e documentação.

A realização desse intercâmbio na República de Cuba serviu para que

Anais do IV ENEMU

muitos mitos fossem desmistificados e que preconceitos fossem quebrados. A organização cubana em relação aos museus, a gestão, a disciplina em quanto trabalho para com o patrimônio, isso tudo se tornou uma grande descoberta e um grande aprendizado.

O conhecimento serviu para que pudéssemos quebrar paradigmas em relação ao campo museológico cubano, que possui uma grande organização e uma ótima estruturação no que tange a sua documentação. Não propomos aqui uma cópia do Registro de Documentação e sim uma troca de informações em que possamos extrair o máximo das qualidades e eficácia de um sistema que possibilita a recuperação de informações de seu acervo, tornado as mesmas, fontes de pesquisa científica, conforme Ferrez (1994, p.65).

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

CARBONELL, Lourdes. *Panorama de los museos en Cuba*. In. NASCIMENTO JUNIOR, José do e CHAGAS, Mário de Souza. IBERMUSEUS 1 (2007: Salvador, BA): Panoramas Museológicos da Ibero- América. Brasília, DF. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2008.

FERREZ, Helena Dobb. *Documentação museológica: teoria para uma boa prática*. Cadernos de Ensaio: estudos de Museologia, Rio de Janeiro: MinC / IPHAN.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

Manual Sobre el trabajo técnico de los museos adscritos al consejo nacional de patrimonio cultural. Ministerio de Cultura República de Cuba. 2008

FLAVIAN, Eugenia e FERNÁNDEZ. *Minidicionário Espanhol português – Português Espanhol*. Ed. Ática. 18ª edição, 2004

BRUNO, M.C.O. *Formas de Humanidade: Conceção e desafios da musealização*. Cadernos de sociomuseologia. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. N°9, 1996.

“A IMPORTÂNCIA DA DOCUMENTAÇÃO NOS MUSEUS CIENTÍFICOS”

Maria da Conceição Santos Wanderley -
conceiçãowanderley@hotmail.com

Emanuela Sousa Ribeiro - emanuelasousaribeiro@yahoo.com.br

Resumo - O presente artigo pretende mostrar a relevância da documentação nos Museus Científicos, visto que ela possibilita a identificação e a gestão dos acervos, base de toda pesquisa nesta área. Utiliza-se, como estudo de caso, a análise da documentação do Museu de Minerais e Rochas da UFPE, explicitando-se a sua contribuição na otimização das ações desenvolvidas pela instituição referentes à pesquisa científica e ao usufruto do público em geral.

1. O elo entre o usuário e o conhecimento:

Considerando o museu como um espaço privilegiado para a produção e reprodução do conhecimento, tendo a cultura material como instrumento de trabalho (CÂNDIDO, 2006), e fazendo uso da documentação como elo facilitador entre o usuário e esse conhecimento, é que o presente artigo pretende mostrar a relevância da documentação nos Museus Científicos, os quais

“lidam, freqüentemente, com realidades (acontecimentos, eventos, e fenômenos) inacessíveis à percepção humana - merecem referência especial não só as imagens e os modelos, mas, também, “fragmentos do mundo” de naturezas muito diversas: de espécimes botânicos e zoológicos conservados in vivo ou *in vitro* às imagens e instrumentos científicos”. (LOUREIRO, 2007, p.4)

Incluem-se nesses “fragmentos do mundo” os minerais e as rochas, base do acervo do Museu de Minerais e Rochas da UFPE (MMR) que conta,

também com instrumentos científicos utilizados em análises avançadas destes espécimes. Fica, portanto, evidente a importância da documentação neste tipo de museu, na medida em que ela facilita o acesso às informações contidas nesses acervos por pesquisadores e pelo público em geral.

A documentação é, portanto, “um sistema de recuperação de informações capaz de transformar as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento” (NASCIMENTO, 1994, p. 36). E, conscientes da importância da documentação, é que utilizaremos como estudo de caso a análise do sistema de documentação do Museu de Minerais e Rochas da Universidade Federal de Pernambuco (MMR-UFPE).

2 Estudando o MMR-UFPE

O MMR-UFPE é uma instituição museológica fundada em 1968, cujo acervo, resultado da junção de outros dois que pertenceram à Escola de Geologia do Recife (1957) e ao Instituto de Geologia (1958), é composto por 2.176 espécimes minerais catalogadas, que pertencem a duas coleções científicas, a saber: 1.600 espécimes da Coleção Hélio Grimberg e 576 da Coleção Fritz Krantz, além de 671 espécimes de minerais adquiridos através de doações e trabalhos de pesquisa ao longo dos anos, totalizando 4.447 espécimes minerais. Há ainda inúmeras amostras, não catalogadas, procedentes de doações e/ou pesquisas realizadas nos cursos de graduação em Geologia e Engenharia de Minas.

Após a fusão dos dois Museus foram produzidos, em datas incertas, três cadernos de registro e diversos tipos de fichas de catalogação, que se somaram às já existentes, totalizando doze modos diferentes de cabeçalhos, distribuídos em centenas de fichas de modelos diversos. Juntem-se a isto as mudanças de endereços, o problema de espaço e a aquisição de móveis que, segundo o texto de apresentação do Guia Informativo do MMR:

Anais do IV ENEMU

“foram algumas das causas que retardaram e, de certo modo impediram o desenvolvimento e o crescimento do Museu, que já se iniciara no antigo Curso de Geologia **com uma coleção adquirida pelo Coordenador fundador Professor Paulo José Duarte**”. (RAO, [1968], p.1)

Durante a etapa de diagnóstico do sistema de documentação, identificaram-se três livros de registro de acervos, sem datas, com listagens com nomes e números de amostras. Existe ainda, no acervo do MMR, um fichário com informações relativas ao acervo, cuja numeração nem sempre coincide com a marcação nas amostras ou nas fichas que as acompanham.

Foi adotada como metodologia, a pesquisa histórica sobre a instituição bem como o levantamento de toda a documentação museológica que o acompanhou desde a sua criação, em 1968, até os dias atuais, para que fosse possível a retomada das ações de catalogação de seus acervos.

A análise promovida no seu sistema de documentação teve como objetivo principal a definição de um sistema de documentação que tornasse ágil a catalogação de seu acervo no intuito de que, “qualquer membro da equipe do museu e demais usuários (pesquisadores e público em geral) possam facilmente acessar para obter as informações que desejam sem precisar passar pelos meandros de sistemas criados para uso exclusivo de um pequeno grupo e até de uma única pessoa” (Ferrez, 1994, p. 6)

3 Ações para o uso pleno

A ação acima descrita ratifica a importância dos trabalhos desenvolvidos acerca da documentação dentro de uma instituição museológica, o que proporciona na sua gestão, maior fluidez, tanto no setor técnico como também no seu administrativo.

O trabalho de documentação de acervos visa, em última instância, cooperar para o bom funcionamento da instituição museológica como um

Anais do IV ENEMU

todo, pois, todo museu necessita de ações que o mantenham organizado, a fim de proporcionar o seu uso pleno. Segundo Lourdes Rego Novais

“um museu que não possui suas coleções devidamente documentadas não poderá cumprir suas funções de gerador, comunicador e dinamizador do conhecimento junto ao patrimônio e a sociedade, enfim não será útil ao seu público” (NOVAES, 2000, p.44).

A não documentação das coleções de um museu o transforma em depósito de objetos; um museu que não tem acesso pleno às suas coleções não pode ser qualificado como uma instituição museológica.

Assim, espera-se ter cooperado com as ações de pesquisa e ações educativas desenvolvidas pela atual coordenação do MMR, ações estas dirigidas a pesquisadores, docentes e ao público em geral, além do apoio a eventos de divulgação da Geologia e dos recursos minerais em geral; tendo em vista que as coleções, na sua grande maioria, e em especial as coleções científicas - condição que se aplica ao acervo aqui pesquisado -, se destinam à produção científica e necessitam de ações que mantenham seus acervos organizados física e materialmente de modo a permitir o seu uso pleno.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

CÂNDIDO, M^a Inez. “Documentação Museológica”. In: **Cadernos de diretrizes museológicas**. 2. Ed. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006. p.10-92.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: Teoria para uma boa prática. 1994. Disponível em: <http://npe.weebly.com/uploads/4/4/8/9/4489229/ferrez_h_d_documentao_museologica._teoria_para_uma_boa_prtica.pdf>. Acesso em: 12 set.2011

RAO, A. B. **Museu de *Minerais e Rochas***. Guia Informativo. Recife: UFPE, [1968].

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer M. “**Fragmentos, modelos, imagens: Processos de musealização nos domínios da ciência**”. In: Revista de Ciência da Informação-V. 8, N.2 abr/07

NASCIMENTO, Rosana Andrade. “Documentação Museológica e Comunicação”. In: **Cadernos de Museologia nº 3**, 1994-p. 36

NOVAES, Lourdes Rego. “Da Organização do Patrimônio Museológico: Refletindo sobre Documentação Museográfica”. In: **Museologia Social**. Porto Alegre. UE/Secretaria Municipal da Cultura, 2000

**O DESENVOLVIMENTO DE UM THESAURUS DE ACERVOS CIENTÍFICOS
EM LÍNGUA PORTUGUESA:
A EXPERIÊNCIA DO MUSEU DE CIÊNCIA E TÉCNICA
DA ESCOLA DE MINAS DA UFOP**

Carlos Augusto Ribeiro Jotta - carlosaug_@hotmail.com
Felipe Eleutério Hoffman - hoffmanfelipe@yahoo.com.br
Gilson Antônio Nunes - gilson@ufop.br

Resumo - O Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da UFOP atua na preservação, pesquisa, documentação e divulgação dos vestígios materiais da memória científica, reúne um expressivo acervo de uma das mais antigas escolas de engenharia do Brasil. O presente trabalho tem como objetivo relatar a experiência da participação do Museu no projeto de elaboração de um Thesaurus. E apresentar como a instituição passa a reverter os resultados obtidos em ações de interiorização que buscam o aperfeiçoamento do próprio museu no que diz respeito às áreas de documentação, conservação e organização de sua coleção de Ciência e Tecnologia.

Palavras Chave: Museologia, Patrimônio Científico, Instrumentos Científicos, Interdisciplinaridade, Thesaurus.

Introdução

O Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), no Brasil, junto com o Museu de Ciência da Universidade de Lisboa (MCUL), em Portugal, coordenam o projeto de pesquisa Elaboração de um Thesaurus em Língua Portuguesa. Este projeto tem como objetivo principal desenvolver um Thesaurus terminológico para acervos científicos que possa constituir um instrumento de trabalho e de recuperação da informação, facilitando a comunicação entre os museus de ciência e técnica da esfera lusófona, sobretudo Portugal e Brasil, bem como entre pesquisadores e demais

Anais do IV ENEMU

instituições que atuam nessa área. O projeto reúne toda uma rede de instituições brasileiras e portuguesas, entre elas se encontra o Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto (MCT-EM-UFOP).

O Museu possui uma vasta coleção de Ciência e Tecnologia que encontra-se em sua maioria em bom estado de conservação, mas a instituição carecia de um maior número de pessoal especializado para desenvolver todo o trabalho necessário em torno deste importante patrimônio. O advento do curso de graduação em museologia da UFOP, onde o Museu constitui um espaço privilegiado de atividade experimental, viabilizou uma alternativa para alterar este panorama.

A participação do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da UFOP foi de grande relevância e incluiu nesse trabalho peças importantes e de relevante valor histórico. O acervo vincula-se à história da mineração, metalurgia, eletrotécnica e claramente da implantação da Escola de Minas com os cursos de engenharia sob orientação do Prof. Claude Henri Gorceix e seus sucessores. O MCT-EM-UFOP possui em seu acervo uma vasta gama de informações que foram devidamente processadas, organizadas e sistematizadas através de um longo trabalho da equipe destinada a esse projeto.

Sabe-se perfeitamente que os bens patrimoniais de um museu, são as bases e os preceitos sob o qual ele constrói seu papel social mediante a comunidade e reforça sua identidade cultural. As coleções de ciência e tecnologia do MCT-EM-UFOP como dito anteriormente são suportes de informação, mas detém também parte da história da criação do campo das Engenharias e Ciências Exatas no país. Além é claro de ser um documento importante da memória da Escola de Minas. Para Marcus Granato (2007) as coleções preservam e registram as criações humanas, estéticas e científicas e forcem base para novos avanços.

A documentação museológica é uma importante função e que vem ao

Anais do IV ENEMU

longo de muitos anos, sendo negligenciada em algumas instituições. Essa iniciativa de elaboração de um Thesaurus justifica-se em função da constatação da ausência de um trabalho que facilitasse a comunicação entre instituições que possuem acervos de ciências. Dessa forma o MAST e o MCUL propuseram a criação de um instrumento terminológico que permite a padronização e a identificação desses objetos de forma adequada.

Esse instrumento que surgirá através de pesquisas para a indexação de termos, poderá ser usado não só pelas instituições que participaram da realização, mas também por toda rede de instituições detentoras de acervos científicos.

Não há ainda um thesaurus para acervos científicos em língua portuguesa, gerando uma confusão e proliferação de termos utilizados, a falta de exatidão e de precisão que levam a inconsistências na comunicação entre as instituições e dessa forma com o público especializado e geral.

Existe um problema de terminologia geral há, portanto, necessidade de clarificar e padronizar termos como: acervo, coleção, catalogação, numeração, documentação, inventário, etc. Na realidade, este é um problema comum a todos os museus e resulta provavelmente do fato da museologia ser uma ciência relativamente recente e de natureza multidisciplinar.

Discussão acerca dos trabalhos desenvolvidos pelo MCT-EM-UFOP

O Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da UFOP ao longo dos trabalhos de pesquisa indexação e busca pelo acervo selecionado para o Projeto Thesaurus sentiu a necessidade de reverter os trabalhos até então realizados em prol de uma melhor gestão no que diz respeito à documentação museológica de sua coleção de Ciência e Tecnologia e a conservação dessas peças.

Sabe-se perfeitamente a realidade dos museus universitários no Brasil,

Anais do IV ENEMU

muitas vezes não contam com uma equipe ampla para atuar em todas as funções da instituição. Dessa forma em paralelo com as frentes de trabalho e a demanda do Projeto Thesaurus como revisão da lista de termos, documentação fotográfica do acervo selecionado e pesquisa sobre a função de alguns objetos até então desconhecidos, o MCT-EM-UFOP passou a reverter os resultados obtidos em ações de interiorização. Essas ações buscavam o aperfeiçoamento do próprio museu no que diz respeito às áreas de documentação, conservação e organização de seu acervo de Ciência e Tecnologia (C&T).

A primeira dificuldade com a qual a equipe se deparou foi a ausência de uma documentação museológica perfeitamente organizada. Um museu trabalha com resgate de informação a todo o momento e isso não é possível se sua documentação não tiver o mínimo de organização e padronização. Essa tarefa no MCT-EM-UFOP é trabalhosa porque o Museu possui acervos diversificados nas áreas de História Natural e Mineralogia além de C&T. Dessa forma o primeiro passo foi elaborar uma ficha catalográfica com base em outras já existentes, mas que abarcasse todas as coleções do museu sem que haja perda ou omissão de informação. Após algum tempo de pesquisa em fichas antigas conseguiu-se elaborar um ficha que quando aplicada dará início a um adequado sistema de resgate de informação.

Observou-se também que boa parte das peças selecionadas para o Projeto Thesaurus estavam em uma reserva técnica carente de uma boa preparação para receber esse acervo. Detectou-se mofo, infiltração e acúmulo de sujidade nas peças lá depositadas. Durante a seleção desse acervo, os que estavam mais necessitados de um tratamento foram retirados e levados para o laboratório de conservação e restauração do Departamento de Museologia da UFOP, que funciona no mesmo prédio do Museu, onde passaram por uma higienização básica e alocada em uma reserva técnica melhor preparada para receber as coleções. Essa reserva técnica conta com desumidificadores e um armário deslizante que otimiza o

espaço utilizado.

Para tal movimentação do acervo dentro e fora do laboratório é necessária a implantação de uma política de conservação que garanta a salvaguarda e a integridade do acervo. Nesse sentido a elaboração de uma guia de movimentação de acervo foi imprescindível para evitar problemas com o acervo. Essa guia de movimentação é utilizada no laboratório juntamente com um diagnóstico da peça e o procedimento ao qual a peça será submetida. Dessa forma a peça passa por um controle seguro e que permitirá a atuação dos profissionais e estudantes sob ela.

É importante frisar que estes trabalhos não estão concluídos e tão pouco dão-se por encerrados. É necessário que se garanta a continuidade deles para que o museu não perca todo o resultado já adquirido. O trabalho de documentação museológica e processamento técnico do acervo é uma atividade sistemática e precisa ser sempre atualizada e revista. O mesmo se dá para a política de conservação do acervo, garantir que essas atividades sejam levadas para frente é proporcionar a salvaguarda do acervo e uma operacionalidade melhor para o museu.

O processamento técnico do acervo está intimamente relacionado com a informação apresentada ao público nas exposições do Museu. O visitante tem a informação que o museu pesquisa e processa através das exposições seu acervo. Tendo em vista a reunião de informações importantes sobre grande parte do acervo exposto uma atividade era imprescindível para que equívocos ou falta de informação fossem corrigidos, afinal essa é a principal função de um instrumento como o Thesaurus de Acervos Científicos que está em processo de finalização. Julgou-se necessário a revisão das legendas dos acervos de todas as exposições (abertas ao público ou não) para verificar a informação. Pode-se notar que alguns objetos estavam com falhas na informação e outros carentes de uma descrição mais complexa e que permitisse ao visitante um maior aproveitamento de sua visita. Esse é um desafio grande de um museu de ciência, tornar acessível às informações

Anais do IV ENEMU

contidas nos instrumentos. Informar ao público visitante apenas o nome da peça, possivelmente seja insuficiente para atender os objetivos educacionais de uma exposição, mas apresentar a função e aplicação no cotidiano desta coleção talvez seja uma etapa interessante a ser seguida.

Resultados e Discussão

A partir dos trabalhos de pesquisa com o acervo do Museu, que resultou na elaboração das listas com as definições dos objetos, verificou-se a necessidade de reverter os resultados obtidos pelo projeto em ações que contribuíssem diretamente para a melhoria no tratamento com as coleções do MCT-EM-UFOP.

Por exemplo, notou-se que o Museu necessitava aprimorar sua ficha catalográfica para dar conta da documentação de forma mais eficaz dos acervos do museu. Desta forma foi produzida pela equipe do projeto um novo modelo de ficha catalográfica que não só abrangesse as coleções de ciência e tecnologia, mas também outras coleções do museu como as de história natural e mineralogia.

Também foram executadas ações de higienização e realocação de objetos com a transferência para a Reserva Técnica I do Museu, com vista a se obter uma melhor condição de acondicionamento e preservação destas coleções.

Todas as frentes de trabalhos iniciadas durante o período de execução do projeto obtiveram bons resultados. A equipe soube se posicionar mediante aos desafios encontrados durante o desenvolvimento dos trabalhos. Para um museu universitário os avanços alcançados com essa pesquisa são de valor relevante, pois inicia um trabalho que será revisto e seguramente atualizado, contribuindo para o funcionamento do Museu.

Conclusões

Anais do IV ENEMU

O presente trabalho demonstra a preocupação do MCT-EM-UFOP em contribuir para o melhor acesso dos pesquisadores às coleções das instituições de Ciência e Tecnologia. Um *Thesaurus* é uma forma de acesso ao acervo das instituições que participam e colaboram com esse projeto, bem como para toda a comunidade de técnicos e pesquisadores da área que ele abrange.

A colaboração do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas tem um papel fundamental para esse trabalho porque possui um vasto acervo científico nas áreas da Mineração, Metalurgia, Topografia, Física, Astronomia e ciências afins.

Ainda há falta consciência e conhecimento sobre o patrimônio de Ciência e Tecnologia, mesmo por parte dos profissionais que rotineiramente lidam com o patrimônio, fato que o *Thesaurus* contribuirá para reverter

A maior dificuldade que a equipe se deparou foi a informação não sistematizada encontrada ao longo do desenvolvimento dos trabalhos. Sendo necessário reunir todas as informações e processá-las. Dessa forma à medida que os obstáculos foram surgindo novas frentes de trabalho foram desenvolvidas.

De forma alguma os trabalhos se dão por encerrados. São frentes de trabalho que passarão por processos de revisão e atualização para manter a principal função de todo o projeto: a organização e recuperação da informação, sistematizada na forma de um *Thesaurus* de Acervos Científicos em Língua Portuguesa. Para o Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da UFOP, a continuidade dos trabalhos renovada por alunos do curso de Graduação em Museologia, garantirá um avanço nas suas práticas documentais e de salvaguarda do acervo de C&T, bem como a contribuição em pesquisas futuras e projetos que estão em andamento.

Anais do IV ENEMU

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991.

BIANCHINI M. H. & FERREZ H. D. , 1987. Thesaurus para acervos museológicos, 2 volumes. Série técnica, MINC/SPHAN/Pró-Memória, Rio de Janeiro.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloísa Liberalli (Coord.) *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivos Brasileiros – Núcleo Regional de São Paulo/ Secretaria de Estado da Cultura, 1996.

CADERNO de diretrizes museológicas I. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museu, 2002.

GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia P.; HANNESCH, Ozanna. (ORG). **Conservação de Acervos**. MAST Colloquia Vol. 10. Rio de Janeiro: MAST 2008.

GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia P.; LOUREIRO, Maria Lucia N. M (ORG). **Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas**. MAST Colloquia Vol. 11. Rio de Janeiro: MAST, 2009.

GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia P.; LOUREIRO, Maria Lucia N. M (ORG). **Documentação em Museus**. MAST Colloquia Vol. 10. Rio de Janeiro: MAST 2008.

SANTOS, Claudia Penha dos; BRASIL, Zenilda F. Panorama histórico da energia nuclear no Brasil: inventários dos objetos de C&T. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2007.

**DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA E ARTE CONCEITUAL:
A PROBLEMÁTICA DE DUAS POSSIBILIDADES DE REGISTRO**

Carla Brito Sousa Ribeiro - cbsribeiro@yahoo.com.br
Rodrigo de Souza Martins - sapoliomartins@gmail.com
Priscilla Arigoni Coelho - arigoni.coelho@gmail.com

Resumo - O presente trabalho se propõe a uma discussão acerca de duas possibilidades de registro em Arte Conceitual. Para tanto, tomamos como objeto de análise o trabalho de Paulo Bruscky, intitulado *“Expediente: primeira proposta para XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco”*, que por se tratar de uma aquisição do Museu de Arte Moderna de São Paulo, pressupõe que seja preservado, ainda que o museu guarde como acervo apenas um objeto, parte integrante da obra de arte classificada como instalação. Em contrapartida, buscamos perceber vestígios e documentos de obras que se desdobraram em novos trabalhos artísticos, ganhando valor de exibição.

1. Arte Conceitual e Musealização

A relação entre Museus e Arte Conceitual é concebida, atualmente, sem estranhamento, como extensão da lógica que remete a arte diretamente ao patrimônio institucionalizado. Contudo, há nesta relação um grande paradoxo, uma vez que os materiais utilizados como suporte para dar forma aos conceitos desta vertente são majoritariamente efêmeros e a produção conceitual, inicialmente, foi contrária à ideia de sacralização aparentemente promovida pelos museus de arte. Essa movimentação, que ganha visibilidade na década de 1960, propõe, ainda, o rompimento com os suportes tradicionais da arte, como pintura e escultura, para a exploração de expressões como *happening*, instalação e performance.

Anais do IV ENEMU

Neste trabalho tomamos como ponto de partida o pressuposto concebido por Freire (1999) que entende o termo Arte Conceitual num sentido estendido. Segundo a autora,

o que se faz relevante para nós são: as estratégias utilizadas na elaboração das obras (preponderância da ideia), algumas características frequentes nas proposições (especialmente a transitoriedade dos meios e precariedade dos materiais utilizados), a atitude crítica frente às instituições artísticas (notadamente o museu), assim como as particularidades nas formas de circulação e recepção de certo universo de obras numa determinada época.” (Freire, 1999, p.15-16)

Sendo assim, este movimento estético, ao pautar sua produção além do objeto de arte tradicional, diverge dos princípios basilares da instituição museu, ao considerar que os objetos inseridos no museu passam antes de tudo por uma seleção de caráter ideológico: o processo de musealização. Entende-se por musealização um processo que se inicia com a valorização seletiva e transferência de um objeto de seu contexto para o contexto do museu, o que concede muitas vezes, principalmente às obras de arte, um caráter aurático e dificulta seu acesso efetivo por grande parte do público. Entretanto, a musealização, por se tratar de um processo, “(...) continua no conjunto de ações que visa à transformação do objeto em documento e sua comunicação” (Cury, 2005, p.24). Ao considerar o objeto museológico como documento, ou seja, como suporte de informação, a documentação museológica se faz fundamental para extração e sistematização dessa informação da qual o objeto é portador. Nesse sentido, sendo a obra conceitual concebida em suportes efêmeros, sua inteligibilidade muitas vezes só é alcançada através da pesquisa de seus registros e vestígios, documentos que tomam forma de fotografias, mapas, desenhos, ou textos descritivos.

2. Expediente

Tomamos como objeto de análise o trabalho do artista Paulo Bruscky, intitulado “*Expediente: primeira proposta para XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco*”.

Artista multimídia, natural de Recife (PE), Bruscky desenvolveu trabalho pioneiro no país ao utilizar máquinas copadoras (xerox) no processo de criação. Realizou filmes, vídeos e inúmeros livros de artista, organizou importantes exposições de livros de artista e a primeira exposição internacional de Arte em *outdoor* no Recife - *artedoors*.

Expediente propõe o deslocamento de um funcionário do Museu e, conseqüentemente, do seu ambiente habitual de trabalho para o espaço expositivo, mantendo sua rotina de trabalho sob o olhar do espectador. A obra foi adquirida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) no ano de 2006 e é classificada pela instituição como instalação.

Além de possuir registrado o conceito da obra, o MAM guarda em seu acervo uma folha de ponto em que são anotados os dados de cada funcionário que participa da instalação, sendo este o único objeto presente em todas as montagens realizadas desde que a obra foi adquirida pela instituição.

Tal obra foi escolhida por apresentar pelo menos duas características a serem discutidas: o registro do conceito da obra e da proposta do artista e a guarda da folha de ponto como vestígio da obra.

3. Duas possibilidades de registro

Pensa-se que a obra conceitual realizada em suporte efêmero é feita para não durar. Entretanto, a partir do momento em que tal obra é adquirida por uma instituição museológica, mesmo que os materiais/técnicas utilizados se degradem rapidamente, é função da instituição preservar o que este tipo de trabalho tem de mais relevante: o conceito, significado que constantemente não é percebido de

imediatos, mas revela-se através de metáforas e do lugar que ocupa e pelo qual participa. Contudo, há ainda certas peculiaridades no que diz respeito ao trabalho conceitual e seus vestígios.

No caso do trabalho de Bruscky, vemos a folha de ponto como a única parte da instalação que é guardada pelo museu. Porém, ela sozinha não é classificada como obra de arte, mas como parte de um todo que compõe a obra que, por si só não retoma a proposta do artista ou explicita seu modo de produção. Também vemos que os registros que constam na documentação da obra (fotografias, publicações, vídeos) tampouco são vistos como novos trabalhos artísticos ou classificados como novas peças do acervo.

Em contrapartida, podemos encontrar trabalhos conceituais cujos registros/vestígios criam certa independência da obra inicial, desdobrando-se em novos trabalhos artísticos, sendo exibidos em exposições posteriores, tornando-se parte do acervo tombado, como vídeos e registros fotográficos de performances, por exemplo.

Sendo assim, qual linha tênue se estabelece entre o documento, a informação em arte e o vestígio classificado como obra de arte?

Acreditamos que o documento e o vestígio são intrinsecamente dependentes da informação em arte, que, por sua vez - novamente ressaltamos - deve ser devidamente registrada para dar forma à esses possíveis desdobramentos supracitados. O impulso que faz com que os documentos ou vestígios ganhem visibilidade em um salão de exposições e assim voltem a comunicar para um público maior, é o valor de exibição, que é concedido através do processo também seletivo de concepção da exposição.

Novamente, então, ressaltamos a importância do registro sistematizado das ideias que cercam os trabalhos produzidos no âmbito da Arte Conceitual, bem como informações que tenham influência sobre

Anais do IV ENEMU

a inteligibilidade das obras, tais como o contexto em que produzem esses artistas/intelectuais e suas características estilísticas.

Os arquivos de Arte Contemporânea solicitam maior atenção, no que diz respeito a seus conteúdos, para que estes não sejam condenados ao esquecimento, com efeito nos âmbitos intra e intermuseal. Dessa maneira, a preservação e fruição, raízes perenes de uma instituição museológica, poderiam se mostrar de maneira mais significativa, e ainda evitar descontextualização e perda de informação nas possíveis remontagens de seu acervo em outras oportunidades.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: GRÜNNEWALD, J. L. **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

COELHO, Priscilla Arigoni. **Metáfora dos “objetos deflagrados”, anos 70**: as fronteiras da memória e da identidade na Arte Conceitual brasileira. Dissertação (mestrado em Memória Social). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

CURY, Marília Xavier. O campo de atuação da museologia. In: ____, _____. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

DODEBEI, Vera Lucia. Construindo o conceito de documento. In: LEMOS, Maria Teresa Toribio Brittes; MORAES, Nilson Alves de (orgs). **Memória, identidade e representação**. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 59-66, 2000.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, v.1, p.95-106, 1984.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. **Museu, informação e arte**: a obra de arte como objeto museológico e fonte de informação. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) Rio de Janeiro: Escola de Comunicação/Universidade Federal do Rio de Janeiro/Instituto Brasileiro em Ciência e Tecnologia, 1998.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Obras Comentadas da Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: MAM-SP, 2007.

DIAGNÓSTICO DE CONSERVAÇÃO DA COLEÇÃO DE CERA

DO MEMORIAL DE MEDICINA DA UFPE

Cíntia Maria Rodrigues do Nascimento -
cintiarodriguesnascimento@yahoo.com.br
Elias Rufino de Menezes - eliasrufinomenezes@gmail.com
Fábio Cruz da Cunha - uxe@ig.com.br
Michel Duarte Ferraz - michelduarte ferraz@hotmail.com
Rosélia Adriana Barbosa da Rocha - tatyseminima@hotmail.com.

Resumo - Este trabalho se propõe a elaborar um diagnóstico e apresentar soluções viáveis para conservação da coleção de cera do Memorial de Medicina da UFPE formada por 36 moldes de cera utilizados para demonstração de lesões dermatológicas. Sabendo que a durabilidade dos objetos é limitada, as medidas de conservação são essenciais para prolongar o tempo de permanência, e para isso foram sugeridos métodos práticos de conservação que garantam a integridade dos objetos, afastando riscos de danos irreversíveis.

1. A INSTITUIÇÃO

O Memorial da Medicina de Pernambuco, pertence à Universidade Federal de Pernambuco, subordinada a Pro Reitoria de Extensão, funciona no antigo prédio da Faculdade de Medicina do Recife. O prédio foi inaugurado em 21 de Abril de 1927, para abrigar a Faculdade de Medicina de Pernambuco. O Acervo do Memorial de Medicina acolhe as peças do extinto Museu da Medicina de Pernambuco, bem como, peças provenientes da Faculdade de Direito do Recife e da própria Faculdade de Medicina de Pernambuco, além das doações feitas por particulares.

2. A COLEÇÃO

Anais do IV ENEMU

A coleção de cera representando lesões dermatológicas pertenceu à Clínica Dermatológica do Dr. Jorge Lobo e foram doadas ao Memorial da Medicina por Márcio Lobo. Mais detalhes como o material utilizado, as técnicas de confecção e a autoria são desconhecidos. Todavia, sabe-se do valor, sobretudo histórico-artístico.

O acervo é composto por trinta e seis (36) itens, cada um deles acomodado em caixas de madeira com formato retangular, medindo aproximadamente 39 cm de comprimento x 29 cm de largura x 12,5 de altura³⁴ e tampa de vidro removível para proteger as peças. Na confecção das caixas provavelmente foram utilizados pregos ou tachas de metal e/ou cola. O peso não foi obtido; como os moldes têm tamanhos diferenciados e a madeira utilizada para confeccionar as caixas não é a mesma, o peso varia de acordo com cada peça.

Listagem das peças:

NUMERAÇÃO / LEGENDA

4. "Blastomycosis Doença de Luiz Almeida":
5. "Pemphigus malignum"
6. "Leishmaniosis" [rosto pardo com lesão maior na testa]
7. "Leishmaniosis"(II) [membro negro com ferida vermelha e branca]
8. "Ichthyosis congenita"
9. "Lues congenita Hyperkeratosis"
10. "Lues congenita Ex. papulosum"
11. "Lues congenita Pemphigus neonatum Ex. maculo-papulosa "

³⁴ Por se tratar de peças feitas artesanalmente há variações mínimas de tamanho.

Anais do IV ENEMU

12. "Lues congenita Rupia"
13. "Sifilide Anular"
14. "Leishmaniosis" (III) [rosto branco com lábio superior deformado]
15. "Ceratoderma boubática"
16. "Lupus pérnio"
17. [Membro: face lateral negra (perfil) / ferida: lesão com coloração semelhante a da pele]*
18. [Membro: mão mulata / feridas: lesão branca]*
19. "Queleite apostemosa"
20. "Sifilis ulcerosa"
21. [Membro: negro - região escrotal (?)]*
22. [Membro: cotovelo (?) mulato / feridas: nódulos escuros]*
23. [Membro: não identificado, pardo / feridas: abertas brancas com bordas escuras]*
24. [Membro: não identificado, negro / feridas: rosa - amareladas para fora]*
25. "Leishmaniosis" (IV) [Membro: não identificado, branco/ ferida: escuras]
26. [Membro: peito, branco / feridas: no centro, branca, profunda, e com contorno escuro]*
27. "Calosidade"
28. [Membro: não identificado, pardo / ferida: escura]*
29. [Membro: pé, pardo / feridas: profundas na mesma tonalidade da pele]*

Anais do IV ENEMU

30. [Membro: pé, pardo / feridas: na mesma tonalidade da pele, lesões grandes, com relevo]*

31. "Lues congênita pemphigus neonatorum"

32. "Gangosa"

33. "Tuberculosis sfinaventosa"

34. [Membro: mão negra]

35. "Lupus eritematoso"

36. "Leishmaniosis" (V) [membro: rosto]

37. [Membro: mão branca com dedo dobrado]*

38. "Ulcus rodens epitelioma"

39. "Eritroderma exfoliativa"

* Essas peças não possuem legendas

Obs.: As peças não têm numeração. Esses números foram dados para facilitar a identificação.

3. ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Após uma vistoria superficial, sem uso de equipamentos específicos, verifica-se que de forma geral, o acervo está em bom estado de conservação, uma vez que não foi feita avaliação físico-química de integridade. Mesmo assim, constatarem-se problemas de quebraçura, descolamento do tecido usado no acabamento, peças sem a devida proteção e todas apresentam, em maior ou menor quantidade, sujidades no interior dos suportes.

4. DETERIORAÇÃO E CONSERVAÇÃO

A durabilidade dos objetos é limitada, então descartar o fenômeno da deterioração não é possível, uma vez que fatores ambientais, manuseio e diversas ações são responsáveis pela degradação do objeto. Fatores físico, químicos ou biológicos sempre estão envolvidos neste processo. Assim, priorizar a conservação periférica, ou seja, realizar atividades de controle preventivo em relação às coleções é essencial, desta forma ao analisar o ambiente da coleção, neste caso o Memorial de Medicina é possível notar aspectos como umidade elevada, proximidade de vias, todos estes aspectos que podem ser listados como agentes de deterioração.

5. PROPOSTA DE CONSERVAÇÃO

Para evitar os danos causados às peças expostas:

- limpeza constante, evitando assim o depósito de poeira, fuligem e outras impurezas;

- manter as janelas fechadas. Em períodos de calor muito intenso, quando for necessário abri-las, é aconselhável colocar tela protetora de arame para evitar a entrada de insetos, ou tela em tecido cru, que, além de funcionar na filtragem do ar, evitará também a incidência direta de raios solares sobre os objetos.

Temperatura e umidade

As peças sofrem também danos causados pela umidade e temperatura. Sugere-se medir as oscilações de temperatura e o grau de umidade relativa, utilizando os seguintes instrumentos, cuja leitura deve ser diária, repetindo-se três vezes ao dia:

- HIGRÔMETRO: mede a quantidade de água contida no ar, indicando o grau de umidade relativa;

Anais do IV ENEMU

- PSICÔMETRO: indica o grão de umidade relativa e a temperatura ambiente;

- TERMOIGRÔMETRO: adequado para medição de umidade absoluta e umidade relativa ponto de orvalho e temperatura.

Iluminação

- Evitar que os raios solares incidam diretamente sobre objetos.

- As lâmpadas incandescentes devem ser colocadas longe dos objetos expostos ou mesmo no caso de fluorescentes devem-se usar filtros para radiação ultravioleta.

- Não utilizar lâmpadas incandescentes em exposições já montadas.

- Durante o tempo em que o museu não estiver aberto à visitação, deixar as salas um pouco mais escuras ou ainda usar filtros específicos para luminárias (encontrados em lojas especializadas).

- Existem no mercado películas protetoras, do tipo usadas em automóveis (exemplo “Insulfim”) em tom apropriado para uso no museu, sem que interfira na aparência externa do prédio, que proporcionam a redução da luminosidade.

Medidas Imediatas

- Higienização do acervo (pode ser feita com aspirador de pó com o bocal protegido com tela ou gaze); obs: não utilizar produtos químicos para a limpeza, pois alguns contêm reagentes químicos que podem causar danos aos objetos.

- Controle da ação dos fungos e bactérias na madeira das caixas e da mesa.

Anais do IV ENEMU

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

COSTA, Evanise Pascoa. Princípios básicos da museologia. Curitiba: Coordenação do Sistema Estadual de Museus/Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

CRESPO FILHO, Jayme Moreira. Preservação e difusão cultural do Exército Brasileiro. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército. Ed, 2005.

RIZZO, Márcia de Mathias. Caracterização físico-química de materiais de escultura em cera do Museu Alpino. Dissertação de mestrado ao Programa de Pós-graduação em Química da Universidade de São Paulo – Instituto de Química. Disponível em:
<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/46/46132/tde-10062008-150929/pt-br.php>> Acesso em: 17/12/2010.

VIÑAS, Salvador Muñoz,. Teoria Contemporânea de la restauración. Editorial Sinestesis, 2003.

DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA À EXPOSIÇÃO MUSEOLÓGICA.

Rosângela Celina Cavalcante - rccavalcante@usp.br;

Maria Isabel Landim - milandim@usp.br

Resumo - O Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo é uma tradicional instituição com origem no século XIX. Seu acervo zoológico, abrigado pelo Museu Paulista foi transferido e instalado em um novo edifício, construído para este fim, em 1941. Em 1969, esta já tradicional instituição de pesquisa, foi incorporada à Universidade de São Paulo. As atividades do Museu de Zoologia estão focadas na investigação científica através de um dos acervos mais ricos do país da fauna brasileira. Ao mesmo tempo o Museu busca implantar projetos expositivos inovadores, apresentando ao público de forma dinâmica as diferentes linhas de pesquisas nele desenvolvidas. Desta forma, busca abordar temas de interesse e relevância através de seu potencial científico e museológico.

1. Introdução

1.1 Histórico

A origem do MZUSP, data do final do século XIX, de uma coleção particular, doada ao Governo do Estado de São Paulo e, posteriormente, transferida para o Museu Paulista. Com o crescimento de suas coleções, seu acervo zoológico foi transferido em 1939 para o Departamento de Zoologia, e instalado em um novo edifício especialmente construído para abrigá-lo em 1941. Em 1969, o Departamento foi incorporado à Universidade de São Paulo, com o nome de Museu de Zoologia.

As coleções do MZUSP abrangem diversos grupos zoológicos. A curadoria das coleções, a conservação e o aperfeiçoamento, é uma das principais atividades desempenhadas pelos biólogos e pelo corpo docente do Museu, que também é responsável pelo desenvolvimento de pesquisas zoológicas.

Anais do IV ENEMU



Figura 1: Museu de Zoologia da Universidade de São, prédio construído exclusivamente para abrigar a coleção de zoologia do Museu Paulista, na década de 40.

1.2 Exposições

Desde a sua inauguração no novo prédio (Figura 1), feito especialmente para ser um museu, a sua exposição permaneceu com o mesmo eixo temático até 1998 (Figura 2), o qual durante este período passou por uma reformulação e reabriu em 2002, com um novo conceito de exposição, intitulada, Pesquisa em Zoologia - A Biodiversidade Sob o Olhar do Zoólogo (Figura 3), esta exposição de longa duração visava proporcionar uma idéia mais clara das atividades de pesquisa desenvolvidas pelo museu.



Figura 2: Exposição de longa duração que permaneceu com o mesmo eixo temático por mais de 40 anos.

Anais do IV ENEMU



Figura 3: Nova exposição de longa duração inaugurada em 2002

1.3 Exposições Temporárias

Em 2004, o museu ganha, uma nova galeria destinada às exposições temporárias, dedicada à divulgação científica. Desde então, periodicamente, exposições temporárias vem ocupando este lugar, sempre com temas relacionados à Biodiversidade e a Evolução.

As exposições temporárias realizadas pelo MZUSP foram às seguintes:

"Revelando Bastidores" e "A Zoologia na Arquitetura";

"Margarete Mee: do esboço à natureza";

"Arte fóssil";

"Um acervo, muitas visões - chifres e cornos";

"Ilustração em Zoologia: da paisagem ao microscópico";

"Origem da vida";

"Os rios da Comissão Geográfica e Geológica - Documentos do Passado - 1886 a 1910";

"Moluscos: jóias da natureza";

"Crise na Biodiversidade: A Natureza Ameaçada";

"Darwin - Evolução para Todos"

"Cabeça Dinossauro- O Novo Titã Brasileiro" (Figura 4).

1.4 Da pesquisa à exposição

Anais do IV ENEMU

A atual exposição temporária, Cabeça Dinossauro - o Novo Titã Brasileiro apresenta um titanossauro de 120 milhões de anos, escavado por pesquisadores do MZUSP, destacando a pesquisa paleontológica e seus métodos, a diversidade biológica e as extinções do passado, como gancho para abordagem da atual crise da biodiversidade.



Figura 4: Atual exposição temporária Cabeça Dinossauro – O Novo Titã Brasileiro.

5. Conclusão

Para a compreensão da diversidade e de como esta surgiu se faz necessário o projeto expositivo para mostrar a divulgação do conhecimento, sendo as exposições formas de expor estas idéias para o público em geral. A divulgação de um trabalho acadêmico para a sociedade em uma linguagem menos técnica é um desafio necessário para que o conhecimento científico chegue às pessoas através de um formato mais claro e acessível e que este seja incluído a realidade cultural dos indivíduos.

O MZUSP é uma instituição com ênfase na investigação científica, mas busca implantar propostas expositivas inovadoras, apresentando ao público as diferentes linhas de pesquisas nele desenvolvidas, suscitando temas de interesse e relevância, mostrando seu potencial científico e museológico. O MZUSP vem se adequando as novas propostas da comunicação museológica atuais. Buscando a consolidação do programa de uso público do museu, por meio da museologia e suas exposições de longa duração, temporárias e

Anais do IV ENEMU

itinerantes. Sabendo que a divulgação por parte de instituições de pesquisa é fundamental no processo de difusão científica-cultural. A Museologia está em constante diálogo com diferentes campos disciplinares e aliar a pesquisa desenvolvida em uma instituição e a divulgação desta para o público é uma ferramenta essencial para a museologia e a interdisciplinariedade.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

CÂNDIDO, MANUELINA MARIA DUARTE. Museus e Conhecimento Interdisciplinar. Revista Museu. 2009.

CHELINI, MARIA JÚLIA ESTEFÂNIA. Moluscos nos Espaços Expositivos. IBUSP. São Paulo, 2006.

CURY, MARÍLIA XAVIER. Exposição: Concepção, Montagem e Avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.

MARANDINO, MARTHA. Olhares Sobre os Diferentes Contextos da Biodiversidade: Pesquisa, Divulgação e Educação. 2010.

SÃO TIAGO, SIMONE. Divulgação Científica e Sociedade. Divulgação Científica e Educação. Ano XX Boletim 01 Abril 2010. SILVA, MAURICIO CANDIDO. Cristiano Stockler Das Neves e o Museu De Zoologia da Universidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado) FAUSSP. São Paulo, 2006.

**OS LIMITES DO ESPAÇO - OBSERVAÇÃO E CIRCULAÇÃO:
DETERMINAÇÃO DOS ESPAÇOS ADEQUADOS DE POSICIONAMENTO
DOS OBJETOS EXPOSTOS NAS EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS**

Helena Cunha de Uzeda – helenauzeda@terra.com.br

Douglas de Lima Gualberto - doug.gualberto@gmail.com

Jéssica Moraes Tavares da Costa – cica_moraeshappy@yahoo.com.br

Jéssica Tarine Moitinho de Lima – jessicatarine@hotmail.com

Maria Fátima Carazza de Faria – fatimacarazza@yahoo.com.br

Thais Barbosa Teixeira Mágnio. – thais.magno@hotmail.com

Resumo - O projeto tem o intuito de avaliar o espaço efetivamente utilizado pelos visitantes diante das obras expostas em museus e galerias de arte. Durante o projeto os bolsistas do Curso de Museologia da UNIRIO observaram o posicionamento de diversas pessoas em diferentes exposições, com a intenção de comparar os resultados obtidos na pesquisa com os padrões indicados na literatura internacional. Com o projeto se pretende demonstrar a importância da relação entre o tamanho da obra, o campo visual do observador e o espaço necessário de ocupação no piso para a fruição confortável do acervo, fatores normalmente desconsiderados nos projetos expositivos.

● **O projeto:**

O projeto tem o intuito de avaliar o espaço efetivamente utilizado pelos visitantes diante das obras expostas em museus e galerias de arte. Durante o ano de 2010 e início de 2011, os bolsistas do Curso de Museologia da UNIRIO observaram o posicionamento de cerca de mil pessoas, com a intenção de verificar os padrões de posicionamento dos observadores diante de obras bidimensionais em galerias de exposição. Considerando a importância da qualidade de fruição, intimamente ligada às condições de observação – que envolvem conforto físico e visual –, o trabalho mostra os

Anais do IV ENEMU

resultados obtidos na observação do posicionamento do público diante de obras bidimensionais. Fazem parte dessa pesquisa, os dados colhidos na exposição do pintor *Alberto Magnelli*, no Centro Cultural do Banco do Brasil /CCBB-Rio, entre abril e maio de 2010. A partir da análise desses dados se tentará estabelecer padrões mensuráveis da área necessária à observação e sua relação com as dimensões das obras. O objetivo é a produção de um auxílio técnico à disposição adequada das obras em exposição e ao fluxo expositivo dentro das galerias. Os resultados, ainda parciais – que foram organizados em tabelas, levando em conta gênero e faixa etária – reúnem os dados sobre o posicionamento do público diante das obras, correlacionando-o com as dimensões das obras expostas. O trabalho pretende destacar a importância da relação entre o tamanho da obra, o campo visual do observador e o espaço necessário de ocupação no piso para que haja uma fruição confortável do acervo, fatores, normalmente, tratados de modo empírico nos projetos expositivos.

O projeto “Os Limites do Espaço - Observação e Circulação” foi desenvolvido a partir dos conceitos estudados na disciplina Museologia e Comunicação III, que integra o curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO. Com o objetivo de analisar questões técnicas e práticas, fundamentais para as dimensões comunicacionais dos objetos museológicos, a pesquisa observou o posicionamento do público diante das obras expostas. A relação entre a distribuição das obras nas galerias e o espaço livre deixado no piso para sua observação influencia diretamente à fruição do observador. A área física necessária a uma observação adequada do acervo deve responder a padrões de conforto visual, de modo que o visitante possa fruir cada obra sem que seu posicionamento diante dela seja prejudicado ou interfira no fluxo do circuito dos demais visitantes. A determinação em metros quadrados do espaço adequado está diretamente associada às dimensões das obras e ao campo de visual necessário para sua plena visualização.

Anais do IV ENEMU

A quantidade de objetos que são expostos numa mesma parede ou vitrine e a quantidade de público que frequenta esses espaços precisam estar interrelacionadas. A relação entre objetos/espaço/visitantes, chamada de “cálculo da densidade” por Heather Maximea³⁵ (2001), diz respeito ao espaço que um objeto (bi ou tridimensional) necessita para ser apropriadamente visualizado. O espaço necessário para que o observador visualize adequadamente uma obra não deve estar imbricado com a área destinada à circulação do público pela galeria. Em termos práticos, objetos maiores, como locomotivas ou esculturas de grandes dimensões, exigem uma distância considerável para serem visualizados em sua integridade. Já objetos pequenos requerem uma proximidade do observador, atraindo-o para junto da parede ou da vitrine.

Para a pesquisa foram selecionadas oito telas a óleo de tamanhos diferentes: a maior com 1,68 x 2,00 m e a menor de 0,33 x 0,41m, exatamente para demonstrar que as variações nas dimensões das obras demandam um posicionamento específico no piso, fator que deve orientar sua colocação no espaço de modo que sua observação e a circulação na galeria não venham a ser prejudicados.

● Posicionamento do público diante das obras

A pesquisa coletou dados de 949 visitantes da exposição *Alberto Magnelli*, no CCBB-RJ – 62% eram mulheres e 38% homens. O grupo formado por crianças e jovens, até a idade de, aproximadamente, 25 anos, somou 39%, sendo que o público da chamada terceira idade formava 14% dos observadores. Os dados que foram levantados observando o posicionamento do visitante diante das obras tiveram interferência da colocação da faixa de

³⁵ MAXIMEA, H. *Planning and Designing Exhibition Facilities*. In: LORD, B., LORD G. D. *The Manual of Museum Exhibition*. New York: Altamira Press, 2001, p. 84.

segurança no piso, que variava de 80 a 85 cm a partir da parede, distância que impedia a colocação do visitante mais junto às obras menores. A colocação da faixa no piso não levou em consideração as dimensões dos quadros. Já que as obras de pequenas dimensões necessitam de uma maior aproximação do observador, uma faixa de segurança no piso que limite uma aproximação de 80 cm de distância não permite uma experiência agradável de observação. Considerando que uma obra de maiores dimensões levará naturalmente o visitante a recuar para ajustar seu campo visual, o limite estabelecido pela faixa de segurança deveria orientar-se pelas dimensões das obras menores.

A faixa de segurança colocada pela instituição no piso, como limite de aproximação, serviu como referência para o que foi considerada como “área 1” (80 cm de distância da parede), sendo a “área 2” o espaço localizado entre a faixa de segurança e a marca adesiva colocada pela equipe de pesquisa diante de cada obra a ser observada. O tamanho da área 2 variava de acordo com cada obra, correspondendo a própria dimensão desta, medida a partir da parede em que estava exposta.

3. Considerações sobre o público observado

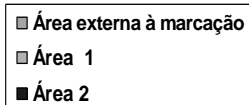
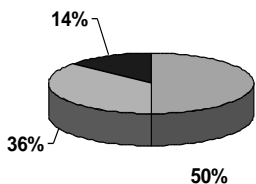
predominância do posicionamento dos 949 visitantes externamente à “área 2” – distância considerada adequada a uma boa observação do acervo e que variava bastante na pesquisa, em função das dimensões das obras expostas – demonstra a importância de ser levado em conta o tamanho da obra no momento em que se decide por um local para expô-la. A garantia de um maior conforto visual ao observador e de um fluxo livre para a circulação do público na galeria depende da relação direta entre a dimensão da obra e o espaço que esta irá ocupar. Considerando que uma obra exposta irá necessitar diante de si um espaço livre no piso para sua confortável observação – que deve corresponder, aproximadamente, à medida de sua maior dimensão, vertical ou horizontal – sua disposição na galeria deve evitar que haja imbricação de sua área de observação com as áreas de outras obras, tampouco com o

Anais do IV ENEMU

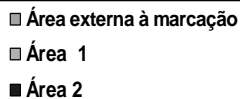
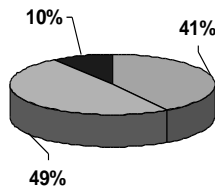
espaço necessário à circulação do público dentro do espaço.

Anais do IV ENEMU

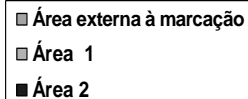
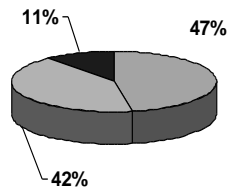
Masculino / Jovem
4%do total leram a legenda



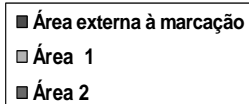
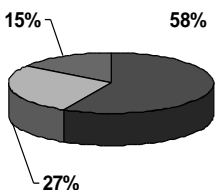
Masculino / Adulto
8%do total leram a legenda



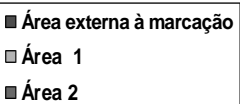
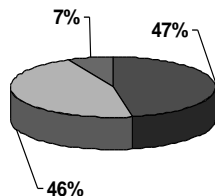
Masculino / 3ª Idade
5%do total leram a legenda



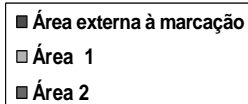
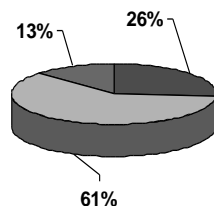
Feminino / Jovem
3%do total leram a legenda



Feminino / Adulto
9%do total leram a legenda



Feminino / 3ª Idade
20%do total leram a legenda



REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BRAWNE, M. *The Museum Interior: Temporary and Permanent Display Techniques*, New York: Architectural Book Pub. Co., 1962.

DEAN, David. *Museum Exhibition: Theory and Practice*. London: Routledge, 1996

FALK, J.H. *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*: Rowman & Littlefield Pub Inc, 2000.

HOOPER-GRENHILL E (1995). *Museum, Media and Message*. London/ New York: Routledge, p.24-36.

LORD, B., LORD G. D. *The Manual of Museum Exhibition*. New York: Altamira Press, 2001.

**EDUCOMUNICAÇÃO MUSEAL:
AÇÃO EDUCATIVA PARA MUSEUS VETORES
NA CONSTRUÇÃO DE CIDADANIA**

Juliana Maria de Siqueira - ju.de.siqueira@gmail.com

Resumo - O minicurso enfocou uma visão transdisciplinar da ação educativa em museus, originada da aplicação de conceitos e metodologias da Educomunicação à prática desenvolvida no âmbito do programa educativo Pedagogia da Imagem, do Museu da Imagem e do Som de Campinas. Esta abordagem permite enxergar a ação educativa em museus como um processo comunicativo, de apropriação de linguagens e de desenvolvimento de proficiências culturais, cujos protagonistas são os sujeitos e grupos educandos em interação. Valorizando o usuário do museu, contribui para integrar a ação educativa em cada fase do processo museológico.

1. Apresentação

A ação educativa em museus brasileiros, graças ao trabalho de inúmeros profissionais, assim como a fatores estruturais favoráveis, tem alcançado cada vez mais importância nas instituições e políticas públicas. Grandes museus, apoiados por seus patrocinadores, contam com equipes bem estruturadas e desenvolvem trabalhos instigantes, envolvendo variados grupos de usuários, acolhendo pessoas com necessidades especiais ou em situação de vulnerabilidade social. Pequenos e médios museus Brasil afora, porém, ainda enfrentam dificuldades, com menores recursos, equipes reduzidas e, por vezes, atividades pouco diversificadas. Seus educadores travam uma luta constante para vencer limitações, incluir públicos, romper muros, inovar. O esforço pelo reconhecimento e valorização do setor e seu profissional está longe do fim e exige do educador a profissionalização, isto é, não apenas a formação acadêmica, mas a elaboração de um

conhecimento próprio, fundamentado na experiência concreta e compartilhado na reflexão coletiva. Um saber que lhe permita, na práxis cotidiana, atuar de maneira autônoma na leitura de cenários e na proposição de soluções criativas e eficazes para os desafios a ele colocados.

Essa tarefa compreende, além disso, a construção de um pensamento próprio, que seja capaz de incorporar e interpretar, teoricamente, a diversidade das experiências desenvolvidas em todo o país. A realidade sociocultural brasileira nos propõe questões peculiares (como, por exemplo, democratizar o espaço museal num contexto ainda marcado por grandes desigualdades), mas também nos apresenta um potencial singular (a nossa incrível diversidade cultural e capacidade de canibalizar, hibridizar, mestiçar as formas e manifestações entre si). Entretanto, nossa produção acadêmica e as publicações referentes à educação museal são recentes, relativamente escassas ou pouco difundidas. As principais referências para a área, conforme temos apurado com especialistas do setor, ainda provêm do exterior. Torna-se necessário, assim, recuperar as principais linhas de pensamento surgidas em nosso contexto e avaliá-las à luz do presente. Da mesma maneira, é útil ampliarmos o olhar para novos campos de reflexão e ação social que se propõem a uma abordagem transdisciplinar da educação, com o compromisso de desenvolver nos indivíduos as capacidades comunicativas e culturais que os tornem aptos a viver e conviver no século XXI, exercendo plenamente sua cidadania, numa cultura de paz. Estamos nos referindo à Educomunicação.

A realização deste minicurso foi uma oportunidade de colaborar nesse debate, estabelecendo uma ponte para o diálogo produtivo e o intercâmbio com os estudantes e colegas de profissão.

2. Objetivos

Os objetivos deste minicurso foram:

a) Geral: Compartilhar a experiência da ação educativa desenvolvida no

Anais do IV ENEMU

Museu da Imagem e do Som de Campinas (Pedagogia da Imagem), em suas dimensões prática e teórica, contribuindo para introduzir e difundir entre estudantes e profissionais de Museologia os conceitos e metodologias da Educomunicação, de maneira que suas implicações possam ser exploradas, testadas, compreendidas, avaliadas e ampliadas por uma rede de profissionais de museus.

b) Específicos:

- ✦ Reconhecer as experiências e saberes dos participantes em relação à educação museal, identificando os desafios percebidos no cotidiano de trabalho ou estudos;
- ✦ Discutir a função educativa do museu, verificando sua transformação ao longo do tempo e enfocando a perspectiva proposta pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)/ Ministério da Cultura, do museu como vetor de desenvolvimento social e construção de cidadania – consequentemente, analisando suas implicações para a prática educativa;
- ✦ Rever as linhas de pensamento mais disseminadas no campo da educação museal brasileira, ressaltando sua diversidade, suas contribuições e características;
- ✦ Apresentar o campo transversal da Educomunicação, sua origem, fundamentos e áreas de ação, discutindo a singularidade de seus aportes para a realização da função educativa dos museus;
- ✦ Promover a análise de um caso concreto de aplicação do conceito de Educomunicação museal, avaliando seu potencial transformador para museus comunitários e museus de pequeno e médio porte;
- ✦ Estabelecer uma rede colaborativa permanente (pós-curso) entre os participantes interessados em trocar experiências e desenvolver aplicações no campo da Educomunicação museal, por meio da constituição de uma comunidade virtual, utilizando a ferramenta Google Sites.

3. Metodologia

Anais do IV ENEMU

A metodologia empregada no curso teve como objetivo encorajar a participação dos inscrites, de modo a estabelecer a interação e troca de conhecimentos sobre o assunto. Proporcionamos momentos de sensibilização para o tema; compartilhamento de experiências; apresentação e debate de conceitos e metodologias e estudo de caso. Textos, links e indicações de leitura foram disponibilizados em um endereço virtual e os interessados foram incentivados a fazer parte de uma rede colaborativa, disponível no endereço: <http://sites.google.com/site/educomunicacaomuseal>.

4. Resultados

O ponto de partida da nossa reflexão foi uma revisão histórica da função educativa dos museus, culminando no reconhecimento de que, contemporaneamente, uma particularidade se coloca no contexto brasileiro: a de que os museus (como espaços ou ecossistemas educativos não-formais) são vetores de desenvolvimento social e construção de cidadania. Em seguida, apresentamos três linhas-mestras do pensamento da educação museal brasileira: a educação patrimonial, a arte/educação e a comunicação pública da ciência, ressaltando a diversidade de propostas, suas características e contribuições.

Finalmente, tratamos da Educomunicação, apresentando as origens, fundamentos e áreas de ação deste campo de pesquisa e intervenção social. A partir da apresentação do estudo de caso do Programa Pedagogia da Imagem, demonstramos como esses conceitos e metodologias podem resultar em soluções transformadoras e instigantes no contexto real de pequenos e médios museus, com orçamentos limitados, mas com o compromisso e o desafio de compreender e integrar suas comunidades ao corpo de seus interlocutores e usuários frequentes. Aplicada por meio da gestão participativa de projetos, a perspectiva educ comunicativa colabora para que o educando se descubra produtor de cultura, sujeito histórico e agente na conquista e no exercício de direitos, dentre os quais os direitos à cultura e à comunicação.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ARAÚJO, M. M.; BRUNO, M. C. O. **A memória do pensamento museológico contemporâneo**. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.

BARBOSA, Ana Mae. Arte/Educación en Brasil: hagamos educadores del arte. In: **La educación artística y la creatividad en la escuela primaria y secundaria: Métodos, Contenidos y Enseñanza de las Artes en América Latina y el Caribe**. Documento realizado a partir de reflexiones posteriores y principales conclusiones de la Conferencia regional sobre educación artística en América Latina y el Caribe, Uberaba, Brasil. 16 al 19 de octubre de 2001. Paris: UNESCO, 2003.

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (orgs.). **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

CABRAL, Magaly. Avaliação das ações educativas em museus brasileiros. In: NARDI, Emma (ed.). **Thinking, evaluating, re-thinking**. Roma: Edizioni FrancoAngeli, 2007.

_____. O educador de museu frente aos desafios econômicos e sociais da atualidade. **XIX Conferência Geral do ICOM**. Barcelona, 1º a 6 de julho de 2001.

_____. O patrimônio intangível como veículo para a ação educacional e cultural. Conferência Internacional do Comitê de Educação e Ação Cultural do ICOM. **Museus e o patrimônio intangível**. Seul, 2 a 8 de outubro de 2004.

CHAGAS, Mário. Educação, museu e patrimônio: tensão, devoração e adjetivação. **Revista Eletrônica do Iphan**. Dossiê Educação Patrimonial. Nº 3 - Jan./Fev. de 2006.

ComCiência. Campinas: Labjor. Edição 100. jul. 2008.

<<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&tipo=entrevista&edicao=37>> Acessado em 31 jul. 2010.

DEMU. Departamento de Museus e Centros Culturais. IPHAN/ MinC. **Definição de museu.** Outubro de 2005. Disponível em: <http://museus.ibram.gov.br/sbm/oqueemuseu_museus_demu.htm> Acessado em 30 jul. 2010.

FERREIRA, Maria Cristina Portugal Ferreira et alii. **Educação Patrimonial**, 1997. Disponível em <<http://www.iphan.gov.br/proprog/educa.htm>>. Acessado em 2005.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HAIGERT, C. G. Estado da arte sobre Educação Patrimonial. In: SOARES, A. L. R. (org.). **Educação patrimonial: relatos e experiências**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2003. p. 33-41.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. A multiplicação do método. In: Salto para o futuro/ TV Escola – **Série Educação Patrimonial**. 2003. Disponível em <http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins_2003/ep> Acessado em 31 jul. 2010.

ICOM. **Código de Ética para Museus**. Florianópolis, 2008.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. **Caderno de diretrizes museológicas**. 2. ed. Brasília: Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. p. 19-32.

KOPTCKE, L. S.; LOPES, M. M. e PEREIRA, M. A construção da relação Museu-Escola no Rio de Janeiro entre 1832 e o final dos anos 1927. Análise das

Anais do IV ENEMU

formas de colaboração entre o Museu Nacional e as instituições da educação formal. **História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos:** Anais do XXIV Simpósio Nacional de História. Associação Nacional de História - ANPUH. – São Leopoldo: Unisinos, 2007.

LIMA, J. S. S. Educação Patrimonial: desafios no contexto da Amazônia . **Traços:** revista do Centro de Ciências Exatas e Tecnologia. Belém: Unama, v. 10, n. 21, 2008. p. 147-160.

LOPES, Maria Margaret. Resta algum papel para o(a) educador(a) ou para o público nos museus? **Boletim do CECA-Brasil.** Ano 1, n. 0, mar. 1997.

MORAES E SILVA, Lúvia e SALES, Fabiana de Lima. O processo de educação patrimonial como instrumento de auxílio na gestão dos bens patrimoniais. I **Congreso Iberoamericano y VIII Jornada “Técnicas de Restauración y Conservación del Patrimonio”.** Buenos Ayres, 10 e 11 de setembro de 2009.

OLIVEIRA, Ana Paula Ferreira de. **A Abordagem Triangular na prática do arte-educador:** aproximações, dilemas e dificuldades no cotidiano da sala de aula. (Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências das Artes). Belém (PA): UFPA, 2009.

SANTOS JÚNIOR, Valdeci dos. A influência das Cartas Internacionais sobre as Leis Nacionais de Proteção ao Patrimônio Histórico e Pré-Histórico e estratégias de preservação dos Sítios Arqueológicos Brasileiros. **Mneme: Revista de Humanidades.** Dossiê Arqueologias Brasileiras, v.6, n. 13, dez.2004/jan.2005.

SIQUEIRA, Juliana Maria de. **Quem educará os educadores?** A educomunicação e a formação de docentes em serviço. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. 357 p.

SOARES, Ismar de Oliveira. **Comunicação/Educação** - emergência de um

Anais do IV ENEMU

novo campo e o perfil de seus profissionais. Disponível em <www.eca.usp.br/nucleos/nce/perfil_ismar.html>. Acessado em 7 maio 2006.

_____. **Manifiesto de la Educación para la Comunicación en los países en vías de desarrollo**. La Coruña, Espanha, 1995.

_____. Metodologias da Educação para a Comunicação e Gestão Comunicativa no Brasil e na América Latina. In: BACCEGA, Maria Aparecida (org). **Gestão de processos comunicacionais**. São Paulo: Atlas, 2002.

_____. **Sociedade de informação ou da comunicação?** São Paulo: Cidade Nova, 1997.

_____. Teoría y práctica de la comunicación: incidencia sobre los proyectos de educación para los medios en América Latina. In: **CENECA**. Santiago, 1992, p. 273-289.

STUDART, Denise C. Conceitos educacionais moldando realidades do museu: missão possível! Conferência Internacional do Comitê de Educação e Ação Cultural do ICOM. Oaxaca, México: 2 a 6 de novembro de 2003. In: **Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia**, Vol. 1, nº 1, 2004. Rio de Janeiro: DEMU/IPHAN/MinC.

_____. Educação em Museus: produto ou processo? Conferência Internacional do Comitê de Educação e Ação Cultural do ICOM. **Educação em museu como produto: quem está comprando?** Nairobi, 29 de setembro a 4 de outubro de 2002.

EDUCAÇÃO E EXPERIÊNCIA MUSEAL: UMA REFLEXÃO SOBRE O CENTRO CULTURAL JUDAICO DE PERNAMBUCO

Jéssica Francielle da Silva - Jessica.francielle1@hotmail.com

Orientador: Francisco Sá Barreto - xicosabarreto@gmail.com

Resumo - O presente artigo trata de um estudo de caso com visão museológica sobre a exposição permanente do Centro Cultural Judaico de Pernambuco, refletindo sobre a educação e a experiência museal. Baseado no filósofo Theodor Adorno, o excesso de informação inviabiliza a produção de conhecimento e a experiência, formando indivíduos não emancipados. Desse modo, buscamos estimular uma consciência crítica e novas ideias de modelos educacionais comprometidos com uma perspectiva de emancipação/autonomia do conhecimento nos museus, a partir do qual o patrimônio vivo dialoga com os visitantes, proporcionando o que poderíamos chamar de cognição compreensiva.

1. O Centro Cultural Judaico de Pernambuco

A Primeira Sinagoga das Américas, Sinagoga *Kahal Zur Israel* (em Hebraico: Congregação Rochedo de Israel) está localizada na cidade do Recife, no Estado de Pernambuco, e suas instalações compreendem o Centro Cultural Judaico de Pernambuco e o Arquivo Histórico Judaico de Pernambuco.

Um manuscrito com data de 1657 descoberto pelo professor José Antônio Gonsalves de Mello em suas pesquisas na Holanda, mostra o inventário das casas do Recife durante a fase do Brasil Holandês (1630-1654). Nele, a Sinagoga do Recife, a *Kahal Zur Israel* mostra-se localizada na antiga Rua dos Judeus, hoje Rua do Bom Jesus. Nas escavações arqueológicas foram descobertos o “*Bor*”, poço que alimentava o “*Miqvê*”, utilizados para os banhos de purificação dos judeus. Um tribunal rabínico analisou os achados arqueológicos e confirmou tratar-se da piscina ritual, com base nas medidas do local, comprovando que naquele local funcionou a primeira sinagoga das Américas.

Porém a sinagoga foi repensada em sua restauração como um centro cultural, onde o visitante tem a oportunidade ímpar de conhecer, além dos achados arqueológicos, a réplica do templo do séc. XVII, possibilitando assim um acesso ao conhecimento da dinâmica de uma sinagoga, já que em geral as mesmas não são abertas ao público.

O museu preservou as paredes e os pisos originais do séc. XVII. Em todo o andar térreo e no primeiro piso a exposição mostra quadros auto-explicativos que seguem ordem cronológica. No segundo piso, há uma reconstituição do templo e na parede os visitantes colocam pedidos em papéis como ocorre no Muro das Lamentações, em Israel. Neste muro, muitos judeus e não-judeus tem a experiência museal e ficam envolvidos com a história e a tradição do povo judeu.

2. Informação e Conhecimento nos museus

Segundo RAMOS (2006), a globalização nos proporciona acesso rápido a um grande número de informações que se renovam e aumentam a cada dia. Porém, muitas informações não representam nenhum conhecimento, pois corremos o risco de não processá-las coerentemente.

A fim de transformar informação em conhecimento, não podemos nos deter em processos de retenção de informações apenas, mas também interação, experimentação, incorporando significados para esta informação, buscando um aprofundamento maior do assunto, com o objetivo de aprender/desvendar algo novo para construir.

No âmbito dos museus, para que haja a internalização da informação e a construção do conhecimento, é necessário que o visitante tenha um conhecimento prévio sobre a temática de sua exposição. Desse modo, o visitante lê a informação e no processo de internalização ele tem uma base para o conhecimento. Na internalização, o sujeito é ativo e criativo: ele toma decisões, faz escolhas, tem ideias, interage com a realidade, confronta a nova informação com o que já sabe, pensa, aplica regras/normas e

ressignifica. A comunicação se efetiva quando há a compreensão, a apropriação e a circulação das narrativas museais.

No entanto, como a maioria dos visitantes do Centro Cultural Judaico de Pernambuco não conhece o Judaísmo, devido, de certa forma, à exclusão deste tema dos livros de história trabalhados no ensino fundamental e médio, eles vão ao museu buscar informações sobre o assunto. Sabendo disso o museu, preocupado em fornecer o máximo de informações que o visitante precisa saber sobre a história dos judeus, busca mostrar em seus quadros auto-explicativos a presença judaica em Pernambuco. Porém existe uma distância imensa entre o pensamento do curador, a ideia de expografia e o resultado expográfico.

A linguagem do museu é a sua expografia. Com a preocupação em informar tudo, o museu mostra como o conhecimento, utilizado para desenvolver um modelo educacional formal, é reorganizado a partir de uma lógica reducionista que o transforma em informação no sentido negativo da palavra, pois o visitante sai informado do museu, quando talvez o projeto político devesse efetivamente passar por um trajeto que estimulasse, ao longo da visita não só a informação superficial, mas também a internalização, o confronto de idéias, a reflexão e a experiência museal, portanto, o conhecimento.

As informações foram selecionadas, algumas omitidas e a exposição mostra-se como um produto pronto, onde tudo o que o visitante precisa saber está exposto. Não há o estímulo à dúvida, à curiosidade. O visitante é surpreendido com tantas informações que não consegue refletir sobre o que leu.

A desconstrução do conhecimento em informação é um dos sintomas da contemporaneidade que afeta a experiência museal, pois a instituição buscou a adaptação de uma linguagem tradicional do fazer museu às exigências de um mercado guiado pela velocidade da substituição de si mesmo. O fenômeno do não-conhecimento, na educação museal,

representa uma não-experiência e uma não-emancipação, termo este utilizado pelo teórico da escola de Frankfurt, Theodor W. Adorno, para dizer que atualmente a educação não pode ser voltada para determinados modelos ideais, pois ela precisa desenvolver seres críticos e questionadores da atualidade.

3. Experiência e não-experiência museal

De acordo com KÖPTCKE (2002),

A experiência museal ocorre quando a compreensão dos processos de construção de sentido e de aprendizagem no ambiente museal pressupõe a articulação entre o contexto pessoal (motivações, interesses, memórias, representações, conhecimentos prévios), físico (a exposição e seus componentes) e social (o grupo presente e todas as interações sociais ocorridas durante a visita).

No segundo andar do Centro Cultural Judaico de Pernambuco há a reconstituição do templo de uma sinagoga sefardita do séc. XVII. Nela há a parede original do templo e é o local de maior fruição do público: eles (os visitantes) fizeram dessa parede o seu muro das lamentações, como há em Israel. No muro, o processo de apropriação do patrimônio se dá com a intervenção direta, com a inserção de pedidos em papéis que o próprio visitante coloca na parede. Muitos oram, agradecem e se emocionam, e quando o pedido é realizado eles voltam ao museu e nos relatam a graça que foi a ele concebida, plenos e com a fé espiritual renovada. Então podemos pensar: quantos são os museus, de fato, dialógicos?

Nota-se desta forma que no espaço da reconstituição do templo não há uma postura de reverência e distanciamento do acervo. Neste ambiente o público pode tocar no mobiliário, sentar, contemplar e tirar fotografias. Não há neste museu as limitações do “não toque, não ultrapasse, mantenha distância,

silêncio”, o acervo não se mostra indisponível e separado como se tivesse uma aura. A experiência museal é uma possibilidade de profanação do objeto, e sua consequência é a emancipação, que, em outras palavras é a reflexão ilimitada do indivíduo, que é uma das contribuições de Adorno para entendermos esta libertação do que nos limita e aprisiona.

Porém, quando voltamos a uma exposição que mostra excesso de informação, sem deixar espaço para a reflexão e questionamentos (pois ela já nos dá todas as respostas), a educação deixa de ser não-formal para ser formal, pois ao invés de haver a troca de experiências para a formação de conhecimento, ao invés do museu estar à disposição para compreender o outro e estabelecer conexões com os visitantes ele mostra-se como instrutor e, portanto, fechado para as experiências e narrativas, produzindo uma experiência de aprendizado alienante. Sem a emancipação, os indivíduos são inertes, não serão ativos nem criadores.

4. Conclusão

O Centro Cultural Judaico de Pernambuco é um exemplo interessante que mostra o que um museu deve ser e como ele não deve ser. De um lado mostra-se aberto para que os visitantes façam intervenções não só na estrutura do museu (colocar pedidos no muro) como também produzam narrativas e compreendam o espaço a partir do uso. Nesse aspecto o museu está vivo, pois ele estimula reflexões e memórias. Por outro lado o museu mostra uma educação informativa, não propiciando a internalização e a reflexão. Ele emancipa, mas também oprime, quando não abre espaço para a dúvida.

O museu é um lugar que propicia reflexões e agrega valores sociais importantes, por isso é preciso captar a mensagem que ele emite. O museu não é uma verdade divina e por isso não devemos ter concepções fechadas da nossa exposição, pois ela é uma produção cultural onde tudo é circunstancial. Para viabilizar a experiência, o museu deve proporcionar uma

educação não-formal, com troca de narrativas que permitam o conhecimento, onde o público consiga atribuir e extrair significados da visita museal. O museu deve dar liberdade de experimentar, de fazer diferente, de se expressar, de ter experiência sensorial como ocorre no muro das lamentações da Sinagoga *Kahal Zur Israel*.

O Centro Cultural Judaico de Pernambuco está buscando o aperfeiçoamento da sua exposição através da discussão para melhor viabilizá-la, sabendo que é importante viver processos. A linguagem nunca deve estar pronta, pois ela não é uma fórmula. O educador percebe estes sintomas porque lida diretamente com o público e percebe os diálogos que são feitos. A educação não significa dizer o que tem na exposição e sim desenvolver nos visitantes a percepção, interpretação, a análise, pois quanto mais o público interage com a exposição, mais rica ela é. O público é o sujeito que argumenta, que resignifica; O museólogo é o agente que produz a linguagem museal.

Diante desse estudo de caso propomos uma reflexão sobre novas ideias de modelos educacionais comprometidos com uma perspectiva de emancipação/autonomia do conhecimento nos museus. O museu como instrumento pedagógico deve estimular o que Adorno chamou de consciência crítica. Como pensar o museu como produtor de conhecimento, que mantém vínculo com a crítica? Que cidadão é esse que se forma no museu: um alienado ou um emancipador?

“Muito mais importante que achar as respostas certas é fazer as perguntas corretas”. Lévy-Strauss.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ADORNO, Theodor. **Educação e Emancipação**. Paz e Terra: São Paulo, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007;

ARQUIVO JUDAICO PE, **A Sinagoga**. Disponível em: <http://www.arquivojudaicope.org.br/a_sinagoga.php>. Acesso em: 15 set. 2011.

BITTENCOURT, J. N.. **As várias faces de um equívoco: Observações sobre o caráter da informação e da representação nos museus de história**. Anais do Museu Histórico Nacional, v. 40, p. 2-567, 2008.

RAMOS, J. M. R. **Globalização e Comunicação**. Disponível em: <<http://www.cieep.org.br/index.php?page=artigossemana&codigo=292>>. Acesso em: 14 set. 2011.

KÖPTCKE, L. S.. Observar a experiência museal: uma prática dialógica? Reflexões sobre a interferência das práticas avaliativas na percepção da experiência museal e na recomposição do papel do visitante. In: Vanessa Fernandes Guimarães; Gilson Antunes da Silva. (Org.). Workshop: Educação Museus e Centros de Ciência. 01 ed. São Paulo: VITAE - Apoio à Cultura, educação e Promoção Social, 2003, v. 01, p. 5-252.

O MUSEU COMO INSTRUMENTO DE RESGATE DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE ENSINO - APRENDIZAGEM NA DISCIPLINA DE HISTÓRIA

Maria Madalena Borges Maldonado - madamaldonado@gmail.com

Resumo - Trazemos para discussão a formação da consciência histórica no ensino de história e para isso nos valemos dos museus, normalmente, vistos como espaços simbólicos e altamente didáticos. O professor de história enquanto educador em museus, agindo como mediador, oportunizará aos alunos a apropriação crítica do conhecimento de forma mais ativa e articulada com o seu universo cultural. A preservação do patrimônio tem entre suas funções o papel de realizar “a continuidade cultural”, ser o elo entre o passado e o presente.

O presente trabalho tem como objetivo a valorização da história e da cultura através da educação patrimonial dentro do processo de ensino – aprendizagem de história, levando os alunos a situarem-se como sujeitos históricos e atuantes de sua comunidade na preservação de sua identidade regional. O resgate da memória é de suma importância devido à construção de uma identidade consistente de um determinado povo. Para isso é necessário que não deixe de rememorar, reconhecer e preservar os “lugares de memória”. Rememorar e trazer de volta a lembrança e não deixar que se apaguem as experiências adquiridas por todos envolvidos com tal episódio.

A busca da identidade e, conseqüentemente a tentativa de preservação de patrimônios históricos, é um desafio a ser enfrentado por educadores do século XXI, pois se vive em uma sociedade que carece de um sentido para a sua existência. É preciso entender que ao recuarmos ao passado tentando compreendê-lo, podemos entender o presente. Não é suficiente apenas passar informações aos alunos ou prepará-los para o vestibular/Enem, é imperativo que se tente fazer com que os mesmos busquem um sentido no

Anais do IV ENEMU

aprender e também no existir, pois quando um processo educacional não ajuda o educando a conhecer ou construir um sentido que faça valer a pena lutar pela vida e pelo processo de humanização, esse mesmo processo educacional não é capaz de gerar conhecimento desse sentido mais profundo e amplo da vida – que vai além do mero passar de ano – a própria educação perde sentido e passa a ser uma mera obrigação sem sentido.

É comum encontrarmos crianças e jovens em museus, acompanhados de seus respectivos professores. Uma atividade educativa dessa natureza demanda preparação e envolvimento, por parte dos docentes e da comunidade escolar, e, mesmo assim, em muitas delas (enquanto alunos) voltamos pra casa nos indagando sobre o que se aprende nessas visitas.

No artigo *Por que visitar museus* dos autores Adriana Almeida e Camilo Vasconcellos (2003, p.107) dizem:

Consideramos a memória não como algo imutável e repetitivo, mas como uma possibilidade de reflexão sobre o passado através de sua representação no momento presente. [...] que a memória seja entendida enquanto objeto de conhecimento e que, no caso de um museu histórico, uma de suas principais funções seja a de contribuir para o entendimento de sua construção e de sua representação no momento presente.

É grande o desafio de fazer com que alunos acostumados ao uso abusivo do livro didático de História, pensem no “aqui e agora” e façam uma conexão com o passado e a partir dessa interação, conscientizem – se de que dentro de seu tempo eles são sujeitos de suas próprias histórias. De acordo com Oriá (2003), trabalhar com bens culturais no processo de ensino-aprendizagem de História, estimulando nos alunos, o senso de preservação da memória social coletiva é condição indispensável para a construção de uma identidade nacional plural.

Anais do IV ENEMU

Para assumir seu caráter educativo, o museu coloca-se, como um lugar onde os objetos são expostos para compor um argumento crítico. No entanto, só isso não basta. Torna-se necessário desenvolver programas com o intuito de sensibilizar os visitantes para uma maior interação com o museu. Não se trata da simples valorização do museu como forma de criar "cultura mais refinada". Objetiva-se o incremento de uma educação mais profunda, envolvida com a percepção mais crítica sobre o mundo do qual fazemos parte e sobre o qual devemos atuar de modo mais reflexivo.

Segundo Tardif, é imprescindível o resgate do valor profissional dos agentes educativos, mais especificamente, do professor, da mesma forma que as pesquisas sobre educação consideram o saber-fazer dos professores.

Conhecer o passado de modo crítico é antes de tudo, viver o tempo presente como mudança, como algo que não era, mas que está sendo construído e pode ser diferente do que se conhece. Mostrando relações historicamente fundamentadas entre objetos antigos e atuais o Patrimônio Cultural ganha substância educativa, pois, há relações entre o que passou o que está acontecendo e o que poderá passar, pois, de acordo com Choay, indivíduos e sociedades não preservam nem desenvolvem sua identidade senão pela duração e pela memória.

A história do ensino de História, longe de prender-se a currículos e livros didáticos tem uma riqueza de possibilidades para se estudar e investigar: suas múltiplas relações com a sociedade; sua posição como instrumento científico, político e cultural; etc. De acordo com Fonseca (2003) a história do ensino de História não está somente nas salas de aulas das escolas, mas, no cotidiano de uma forma geral – em suas múltiplas relações com a sociedade.

Ao fazer reflexões sobre que tipo de profissional que quero ser e como despertar o interesse dos meus futuros alunos para as aulas de história, desenvolvendo uma prática rica em conteúdo e socialmente responsável, e, valendo-me da orientação que Pinsky e Pinsky faz aos professores, que os

Anais do IV ENEMU

mesmos devem conhecer o patrimônio cultural da humanidade, mas ao mesmo tempo dar especial atenção ao universo sócio-cultural de seu aluno é que decidi trabalhar com a categoria patrimônio no ensino de história, e, dentro da mesma optei por trabalhar com os museus, já que os mesmos exercem uma grande fascinação sobre a minha pessoa desde criança.

Museu é uma palavra de origem latina proveniente do termo *Museum*, que por sua vez deriva do grego *mouseion*. Inicialmente, faz referência ao templo dedicado às nove Musas, filhas de Zeus com Mnemosine, a deusa da Memória.

Conta-se que, depois da derrota dos *Titãs, os deuses pediram a *Zeus que criasse divindades capazes de cantar a vitória dos Olímpicos. Zeus partilhou o leito de *Mnemosine nove noites consecutivas e, no devido tempo, nasceram as nove musas. Se bem que freqüentassem o *Olimpo, onde alegravam as festas dos Imortais, sua morada era no Monte *Hélicon, na Beócia, coberto de perfumadas plantas e cheio de fontes de agradável frescura. Também se demoravam no Monte *Parnaso, na Fócida, pois pertenciam ao cortejo de Apolo, deus da Música. Ao que parece, as Musas foram primitivamente *Ninfas das fontes, para depois se tornarem deusas da inspiração poética. A princípio seu número variava. As primeiras Musas adoradas sobre o Hélicon eram três. Eram três igualmente em Sicíon, personificando as três cordas da lira. Em Lesbos e na Sicília eram sete. Entre os pitagóricos, oito, assim como na primitiva Atenas. Afinal foi o seu número fixado em nove: *Clio, *Euterpe, *Tália, *Melpômene, *Terpsícore, *Érato, *Polímnia, *Urânia e *Calíope. São representadas sob a forma de jovens mulheres, de rosto grave ou sorridente, vestidas com longa roupa flutuante, recoberta com um manto. As Musas

Anais do IV ENEMU

presidem o pensamento sob todas as suas formas: eloquência, persuasão, sabedoria, história, matemática, astronomia. (GUIMARÃES, 1993, p.226)

Entendendo que ensinar é bem mais que promover a fixação de termos e conceitos, mas, sim privilegiar situações de aprendizagem que possibilitem ao aluno a formação de sua bagagem, compreendemos, que os museus, pelas possibilidades que oferecem como base de investigação e também por sua capacidade de estimular debates e experiências diferenciadas, constituem - se em um recurso de elevado potencial científico, político e cultural, e desta forma devem ser usados e aproveitados pelos professores, alunos, ou seja, pela comunidade escolar como um todo.

Os museus e centros culturais têm sua existência vinculada à idéia de que é importante oferecer ao público experiências e uma relação diferenciada com o universo do saber, da cultura e do conhecimento humano.

A partir desta perspectiva, quais seriam as especificidades destes espaços? Que questões norteiam hoje estas relações? Qual o perfil do público que frequenta estas instituições? Como a escola faz uso dos espaços de exposição, acervos e arquivos? Quais os princípios que regem as atividades educativas nestes dois universos? O público preferencial dos museus é a escola? Professores e/ou alunos, para quem se destinam os projetos educativos? Por quê? Como é a relação dos museus com o público escolar? O que é oferecido? Qual o papel da educação em museus? O que significa educar no espaço de um museu? Que estratégias adotar para um processo educativo no espaço de um museu? Quais conteúdos devem ser abordados e como abordá-los nos museus?

Cultura, memória, identidade são palavras presente em muitos debates atualmente. Os chamados “lugares de memória” – centros culturais, museus, etc. – re/afirmam o permanente diálogo entre educação e cultura.

Buscando ampliar o entendimento do professor sobre a riqueza de nossas

Anais do IV ENEMU

práticas de memória, mostrando como os diversos segmentos sociais lidam com a questão da transmissão de valores e experiências entre as gerações. A intenção é contrapor visões mais institucionalizadas às práticas populares menos formalizadas, contribuindo assim para questionarmos idéias do senso comum que insistem em dizer que somos um país sem memória. Afinal, devemos nos perguntar: a quem serve este discurso e quais as conseqüências de reproduzirmos sem pensar afirmações como estas?

A realidade de ensino nas escolas brasileiras não é adequada, mas, prefiro acreditar em um processo contínuo de educação, partindo do pressuposto que ocorrerá uma complementação da educação informal, para a educação formal e desta para a educação não – formal, creditando ao museu, um papel educativo não de culto a um personagem ou objeto, mas, sim de reflexão crítica do que se encontra exposto.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ALMEIDA, Adriana Mortara; VASCONCELLOS, Camilo de Mello. “Por que visitar museus”. In: BITTENCOURT, Circe. (org). **O Saber Histórico na sala de aula**. 8ª ed. – São Paulo: Contexto, 2003. (Repensando o Ensino).

FONSECA, Thais Nívea de Lima e. “A história do ensino de História: objeto, fontes e historiografia.” In: **História & ensino de História**. – Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

GUIMARÃES, Ruth. Dicionário da metodologia grega. São Paulo: Cultrix, 1993.

ORIÁ, Ricardo. “Memória e ensino de História”. In: BITTENCOURT, Circe (org). **O Saber Histórico na sala de aula**. 8ª ed. – São Paulo: Contexto, 2003. (Repensando o Ensino).

TARDIF, Maurice. “Ambigüidade do saber docente”. In: **Saberes docentes e formação profissional**. 8. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

**MARKETING CULTURAL E COMUNICAÇÃO:
ARTE EDUCAÇÃO COMO FERRAMENTA NA SOLIDIFICAÇÃO
DAS PRÁTICAS DE MARKETING CULTURAL**

Gabriela Santana de Miranda - bisantana@gmail.com
Christian Aquino Avesque

Resumo - O presente artigo trata-se de uma síntese sobre pesquisa³⁶ elaborada no ano de 2009, cujo objetivo geral é indicar as práticas de arte-educação como ferramenta do marketing cultural. O trabalho original se desenvolveu a partir de entrevistas elaboradas com gestores de equipamentos culturais, localizados em Fortaleza/CE. Admitindo as hipóteses: eles desconhecem o significado de arte-educação; as ferramentas de marketing geridas são ineficientes; e os recursos escassos. A análise dos resultados indica o despreparo dos equipamentos em comunicar-se com as escolas, e manter uma proposta de arte-educação continuada, seja por falta de verba direcionada, ou mesmo, descaso.

1 INTRODUÇÃO

Atualmente, observa-se que o conceito de responsabilidade cultural, como uma ação de marketing institucional, vem sendo cada vez mais adotado por micro, médias e grandes empresas. Esta é uma maneira de reforçar as relações com os poderes públicos ao se responsabilizarem por também dar origem às atividades que contribuem para o desenvolvimento cultural da sociedade, além dos benefícios diante da comunidade, visto que o público consumidor, ou utilizador dos serviços, tende a visualizar a empresa que emprega ações de responsabilidade social como uma organização de valores positivos. De acordo com o IPEA – Instituto de

³⁶ Pesquisa completa disponível na biblioteca da Faculdade Integrada do Ceará, em Fortaleza/CE.

Anais do IV ENEMU

Pesquisas Econômicas e Aplicadas (2006), ao realizar a segunda e mais atualizada edição da Pesquisa Ação Social das Empresas, 74% das empresas privadas do Nordeste destinaram recursos às ações sociais (inclusive de cultura) de forma não obrigatória. No Ceará, passou de 45%, em 1999, para 74%, em 2003, com um aumento de 64% na participação social do empresariado local – cerca de duas vezes mais que o observado na região Nordeste (35%). Pressupõe-se, então, que tal acréscimo significativo torna evidente que os resultados das práticas de marketing institucional, bem como ações de fomento à cultura, tendem a deixar o empresariado satisfeito.

No cenário cultural³⁷, poucas empresas praticavam o mecenato³⁸, quando surgiu a Lei Sarney, na década de 1980, estimulando o envolvimento das empresas no patrocínio de eventos do segmento. Desde então, há um crescente incentivo por parte dos governos para que as empresas se proponham a financiar ações culturais, independente da sua classificação – música, artes visuais, cinema, teatro, dança, artesanato, etc. Exemplo disso são as leis de incentivo fiscal, como as leis Mendonça³⁹ e Rouanet⁴⁰. Segundo dados do Ministério da Cultura (MinC), os recursos destinados ao Estado do Ceará cresceram de R\$ 3,4 milhões, em 2003, para cerca de R\$ 9 milhões, em 2007 – aumento de 167%. Um volume bastante expressivo disposto pela iniciativa pública.

³⁷ Cenário Cultural: Conjunto de ações culturais, entre equipamentos e manifestações, registradas em certa região.

³⁸ Mecenato: Investimento/patrocínio a qualquer manifestação referente a cultura.

³⁹ Lei Mendonça (Lei Municipal nº 10.923): Criada em 1990, no município de São Paulo (SP) permite ao contribuinte abater do Imposto Predial Territorial Urbano (IPTU) e do Imposto Sobre Serviços (ISS), até 70%.

⁴⁰ Lei Rouanet (Lei Federal nº 8.313): Criada em 1991, permite ao contribuinte abater do Imposto de Renda (IR) até 5%.

Anais do IV ENEMU

De acordo com o SINF⁴¹ (Sistema de Informações Culturais), Fortaleza, no estado do Ceará, comporta cerca de sessenta equipamentos culturais, entre museus, centros culturais, bibliotecas, e outras instituições reconhecidas pela SECULT/CE (Secretaria de Cultura do Ceará). No entanto, este trabalho indaga quanto à assiduidade e qualidade da frequência a esses espaços. Segundo pesquisa realizada pela Ipsos Marplan⁴² (2008), 39% dos jovens de 13 a 24 anos possuem interesse em arte e cultura. No entanto, apenas 5% do universo pesquisado costumam frequentar museus e exposições de arte. Percebe-se, então, que uma pequena parcela da população se interessa por assuntos de arte e cultura, apesar de anúncios e notícias a respeito das atividades desenvolvidas nesse segmento, veiculadas pelas mídias tradicionais e mais assistidas. De acordo com o IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, a TV aberta é o principal veículo condutor de conteúdos culturais, apesar do IPEA constatar que apenas 2% das empresas pesquisadas divulgam informações ao público sobre suas ações sociais, inclusive culturais, através dos meios de comunicação.

Nesse contexto, a arte-educação possui uma proposta que vai além do ensino da arte em si, e seu significado. Trata-se de um trabalho cognitivo fundamental, que visa contribuir para a formação do gosto, da percepção artística, sem necessariamente se apegar a conceitos. No exercício da arte-educação, o contato direto com as manifestações artísticas é essencial, e isso inclui a visitação de espaços culturais. Desde 1971, pela Lei nº 5.692, a disciplina Educação Artística integra o currículo escolar. No entanto, de acordo com o

⁴¹ SINF (Sistema de Informações Culturais): arquivo da Secult-CE que disponibiliza para a população um mapeamento feito a partir do cadastramento nos municípios, de profissionais, empresas, equipamentos, entidades e grupos artísticos-culturais.

⁴² Ipsos Marplan: instituto de pesquisas aplicadas e bancos de dados. De janeiro a dezembro de 2008, fez um levantamento com 627.000 pessoas, de 13 a 24 anos, na cidade de Fortaleza e região metropolitana, encomendado pela Sistema Verdes Mares de Comunicação.

pesquisador Matos de Leão (2000), percebe-se que o ensino da arte está relegado a permanecer em segundo plano na escola, ou é encarado como mera atividade de lazer e recreação. Portanto, partindo do pressuposto que não existem trabalhos de relevância com arte-educação dentro das instituições de ensino pode-se, então, sugerir que tal ausência de participação nas atividades que a envolvem trata-se apenas de um hábito cultivado ao longo dos anos, o que pode resultar em crianças e adolescentes cada vez mais desconhecedoras a respeito do cenário cultural da região em que vive.

Dessa maneira, o presente trabalho consta como uma síntese de pesquisa – esta realizada no ano de 2009 –, cujo objetivo geral é indicar a arte-educação como uma ferramenta eficaz no auxílio da divulgação dos aparelhos culturais: Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC); Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB); e Museu do Ceará, situados no centro histórico de Fortaleza/CE. Além disso, a pesquisa tem como objetivos específicos: esclarecer os conceitos de arte-educação; e definir marketing cultural e suas práticas. Para viabilizar tais objetivos específicos, parte-se das seguintes hipóteses: os gestores dos centros culturais pesquisados desconhecem o significado de arte-educação, por isso a negligenciam; as ferramentas do marketing cultural são mal geridas nas ações promovidas pelos centros; e os recursos para comunicação e contratação de pessoal são escassos, além de serem utilizados de forma indevida.

A metodologia do trabalho empregada é bibliográfica e descritiva, de natureza qualitativa, em que o instrumento de pesquisa é um roteiro de entrevista estruturado. O método é análise interpretativa, assim como o estudo de campo fez-se em três equipamentos culturais (CDMAC, CCBNB e Museu do Ceará).

2 MARKETING CULTURAL E COMUNICAÇÃO

Inicialmente, investir em cultura resultava em um bom negócio apenas por conta do abatimento de impostos. Atualmente, as empresas já compreendem que tais ações tendem a solidificar sua imagem institucional,

com os resultados do patrocínio refletidos na credibilidade e visibilidade da marca. Financiar um projeto desse âmbito oportuniza ao empresariado diversas formas de comunicação e, independente do tipo de mídia utilizada para a divulgação do trabalho, o nome da organização será sempre ressaltado, na tentativa de atingir o público alvo. Portanto, pode-se considerar o patrocínio da cultura como uma ferramenta eficaz e eficiente dentro do planejamento de marketing.

Nesse contexto, Fischer diz que a comunicação é um instrumento essencial no “desenvolvimento positivo dos processos internos e externos da organização, na busca da legitimidade e autenticidade de sua imagem” (FISCHER, 2002. p. 21). Para pôr em prática o planejamento de marketing direcionado ao público-alvo das ações culturais patrocinadas pela empresa, o empresariado utiliza-se dos veículos tradicionais, como: jornal, rádio, televisão, além de outdoor e outras mídias impressas. É comum utilizarem-se dos agentes de comunicação, como serviços de assessoria de imprensa e agência de publicidade. Entretanto, percebe-se a preocupação voltada apenas para a quantidade de matérias e anúncios publicados, esquecendo-se da qualidade do conteúdo e qual público vai atingir. Além disso, Santos (1986) observa: ainda que muito expressivas, não há como manter sob controle as mensagens transmitidas pelas mídias, e como elas irão repercutir, ou seja, mesmo com um plano de comunicação bem elaborado, há o risco de haver resistência quanto ao interesse.

Em uma pesquisa elaborada pela Ipsos Marplan (janeiro a dezembro de 2008), chegou-se ao resultado de que apenas 39% da população entre 13 e 24 anos, em Fortaleza, possuem interesse em arte e cultura, e 5% visitam exposições de arte. Do universo pesquisado, apenas 21% leem jornal, 30% escutam rádio popular, 61% acessam a internet, e 99% assistem TV aberta.

3 EQUIPAMENTOS CULTURAIS E PRÁTICAS DE ARTE-EDUCAÇÃO

Posicionando-se como instituições de fomento à educação e cultura, os museus e centros culturais propõem estruturar-se de forma a contribuir

com as práticas de educação e arte-educação, realizando ações que oportunizem ao visitante do espaço um contato mais substancial com as manifestações culturais em questão. Leite (2006), por exemplo, identifica, principalmente nos museus de arte, a elaboração de atividades paralelas através dos “setores educativos” da instituição, como ações complementares. Sejam com vídeos, informativos, através das artes cênicas e circenses, oficinas, ou demais atividades lúdicas, os equipamentos culturais tendem utilizar-se dos mais variados meios para “instigar” os visitantes a conhecer mais sobre as obras, seu processo de criação e criador. Entretanto, ainda sobre os serviços educativos ofertados, a autora observa que é comum verificar que tais práticas limitam-se aos grupos escolares visitantes: “Esses setores não deveriam ater-se exclusivamente ao atendimento às escolas, mas pensar em estratégias que favorecessem a apropriação cultural do público em geral” (LEITE, 2006. p.29). Nesse contexto, Leite ressalta o questionamento de dois autores, ampliando a discussão sobre a utilização de atividades lúdicas, entre outras ações, como forma de atrair o público escolar. Primeiramente, a autora cita que Santos⁴³ defende a idéia da criação de estratégias para “instigar a curiosidade e a vontade de aprender do visitante” (Leite, 2006. p. 31). No entanto, em contraposto, Angeli⁴⁴ levanta o seguinte dilema: “Muito entretenimento e o museu deixa de ser interessante; muita ciência e ele não recebe visitas” (apud LEITE, 2006. p. 31).

Nesse cenário, onde as práticas de arte-educação tendem a se manifestar, é bastante relevante situar o significado da presença de ferramentas de diálogo entre os visitantes e as obras, dentro dos espaços

⁴³ SANTOS, Magaly de Oliveira Cabral (1997). “Lições das coisas (ou Canteiro de obras) – Através de uma metodologia baseada na educação patrimonial”. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: DE-PUC.

⁴⁴ ANGELI, Margarida Nilda Barreto (1993). “Museus por teimosia – Uma análise da unidade dos museus”. Dissertação de mestrado. Campinas: FE-Unicamp.

culturais. Os monitores, como geralmente são chamados os mediadores ou guias de exposição, a princípio, são “responsáveis por estabelecer uma relação prazerosa do público com as imagens” (MACHADO, 2006. p. 99). Estimulam o olhar e proporcionam a fruição natural, contribuindo para que o indivíduo saia da visita monitorada motivado a explorar com o seu próprio olhar a exposição.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise das entrevistas com os gestores dos equipamentos culturais, realizei um confronto entre o resultado da pesquisa e as hipóteses levantadas na introdução. A partir de um paralelo feito com as respostas dos entrevistados, verifiquei, primeiramente, que eles compreendem, sim, o conceito de arte-educação e suas práticas, as exercendo, entretanto, de forma pontuada ou deficiente.

Concluindo que o investimento em cultura acontece em um cenário neoliberal, onde o governo concedeu uma maior abertura econômica às empresas privadas aprovando uma série de mudanças constitucionais que favorecem esse setor, a preocupação com o indivíduo foi reduzida. O desenvolvimento das estratégias de formação de público nos ambientes de cultura ficou relegado ao segundo plano, independente se o investidor é público ou privado. Nem o governo, nem as empresas, assumiram a responsabilidade de comunicar e educar a sociedade quanto ao consumo das ações de cultura.

A escassez de recursos no desenvolvimento de ações de comunicação e educação dos equipamentos contribui para a utilização indevida dos mesmos diante de sua proposta, na qual a democratização e a fomentação da cultura estão inclusas. Uma parcela mínima da população freqüenta museus e centros culturais, me fazendo questionar a quem os equipamentos se referem quando se propõem democratizar o acesso. O despreparo dos aparelhos no contato e recepção da população mais carente pode indicar o desinteresse no processo de formação de

Anais do IV ENEMU

platéia, oportunizando apenas à classe formadora de opinião, que possui maior poder aquisitivo, consumir os códigos e signos presentes nas obras exibidas pelos ambientes.

Nesse contexto, observei que as ferramentas de marketing cultural são indevidamente geridas nas ações promovidas pelos equipamentos estudados. Os gestores não possuem, além de recursos, autonomia para decidirem plano de mídia e contratação de pessoal, limitando a comunicação e ampliação das atividades.

Além de intervir diretamente no crescimento sócio-educacional, verifica-se que as práticas de arte-educação tendem a servir como ferramenta de desenvolvimento de marketing cultural do Museu do Ceará, CDMAC e CCBNB, além de seus investidores. O financiamento adequado em: mapeamento escolar; elaboração de cursos nos segmentos de artes e museologia para professores e pedagogos, dentro da própria escola; acréscimo no número de monitores e mediadores capacitados; e distribuição de material de divulgação dentre da sala de aula, são apenas algumas ações previamente estabelecidas como soluções, ou mesmo, uma demonstração de como a arte-educação, inserida nesse cenário, pode resultar em formação de público mais consistente e desenvolvido culturalmente.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

FISCHER, Micky. *Marketing cultural: legislação, planejamento e exemplos práticos*. São Paulo: Global, 2002.

LEITE, Maria Isabel. *Museus de arte: espaços de educação e cultura*. LEITE, Maria Isabel; OSTETTO, Luciana Esmeralda (orgs.). *Museu, educação e cultura: encontros de professores e crianças com a arte*. 2 ed. Campinas, SP: Papirus, 2006

LEÃO, Raimundo Matos de . *A Arte no Espaço Educativo*. Revista de Educação CEAP, Salvador - Bahia, v. 1, n. 4, p. 1-94, 2000.

MACHADO, Adriana de Almeida. *O seu olhar melhora o meu: o processo de monitoria em exposições itinerantes*. LEITE, Maria Isabel; OSTETTO, Luciana Esmeralda (orgs.). *Museu, educação e cultura: encontros de professores e crianças com a arte*. 2 ed. Campinas, SP: Papirus, 2006

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. 6.ed. Brasiliense 1986.110p. (Primeiros passos)

**FÉRIAS NO MUSEU DE ZOOLOGIA DA USP -
QUEM VEM? QUEM PARTICIPA?**

LOURENÇO, S.S.¹; MOSCIBROCKI, R. R.¹ ; GIÁCOMO, G. ¹;CAVALCANTE,
R. C. ¹; LOURENÇO, M¹. & LANDIM, M. I. P. F.¹
¹ - *suelaine.lourenco@usp.br*

RESUMO - O Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo (MZUSP) é uma tradicional instituição de pesquisa e tem ocupado um espaço crescente na divulgação científica através, principalmente, de suas exposições e atividades voltadas aos visitantes. O objetivo do presente estudo foi identificar algumas características e opiniões do público sobre as atividades oferecidas nas férias de janeiro de 2011. A visitação nesse período correspondeu cerca de 13.000 visitantes dos quais aproximadamente 2.000 participaram de alguma das atividades oferecidas e 236 responderam questionários. Resultados preliminares permitiram observar que os perfis demográficos dos visitantes são semelhantes com outras pesquisas realizadas em museus brasileiros bem como a importância das atividades realizadas.

1. Introdução

Em 1890 o Governo do Estado de São Paulo recebeu uma doação de uma coleção de história natural que foi incorporada e organizada na Comissão Geográfica e Geológica e em 1895 passou a integrar o Museu Paulista. Em 1942 o acervo foi movido para um novo prédio feito exclusivamente para abrigá-lo. Em 1969, foi incorporado a Universidade de São Paulo (Cordeiro, 2007).

Sua exposição esteve com o mesmo eixo temático até 1998 quando foi fechada para reformas. Reabriu em 2002 com a exposição “Pesquisa em Zoologia: a biodiversidade sob o olhar do Zoólogo” sendo dividida nos

Anais do IV ENEMU

seguintes temas: apresentação e história do Museu de Zoologia; Origem das espécies e dos grandes grupos zoológicos; Evolução, diversidade e filogenia e Fauna neotropical e ambiente marinho. Em 2004 o MZUSP inaugura sua galeria de exposições temporárias. Desde então o MZUSP já realizou dez exposições temporárias e duas delas viraram itinerantes.

Há mais de trinta anos, a avaliação em museus dos seus mais diversos aspectos se tornou uma realidade e aos poucos incorporou novas metodologias (SANTOS, 2000). Uma avaliação contínua dos serviços prestados ao público é essencial e é uma parte integrante da rotina de uma instituição museológica. Os objetivos a serem alcançados com uma pesquisa de público vão desde detalhes sobre satisfação com a administração do museu até sobre seus visitantes (opinião, perfil, comportamento, etc). Infelizmente ainda existe uma certa dificuldade nessa tarefa, pois a demanda de trabalho e disponibilidade que exige uma avaliação em museu é algo que ainda não está dentro da realidade financeira, ou mesmo dentro da realidade cotidiana de muitos museus (Cury, 2005).

O Museu de Zoologia entende esta importância e busca por em prática pesquisas de público para avaliar seus serviços.

2. Objetivos

Analisar a opinião e o perfil demográfico do público participante das atividades oferecidas pelo Serviço Educativo do MZUSP nas férias de janeiro de 2011.

3. Justificativa

O MZUSP passa por constante avaliação interna das atividades voltadas aos visitantes e a pesquisa representa a voz do visitante neste processo. A opinião do público nos ajuda a redefinir algumas metas do Serviço Educativo e da própria administração do MZ.

4. Metodologia

Anais do IV ENEMU

Foram aplicados questionários com sete questões abertas e sete questões fechadas no período de 03/01/2011 à 30/01/2011, das 10h às 16h - período das atividades de férias. As respostas obtidas foram majoritariamente de adultos, responsáveis pelas crianças participantes das atividades.

Os questionários foram entregues aos responsáveis e às crianças alfabetizadas. Foram obtidos 236 questionários. A visitação do MZUSP no período foi de 13.648¹ visitantes. Durante esse período, cerca de 2000 pessoas participaram das atividades de férias. A análise qualitativa dos dados é feita considerando os dados quantitativos obtidos. (Neves, 1996)

5. Resultados

5.1 Idade e localidade.

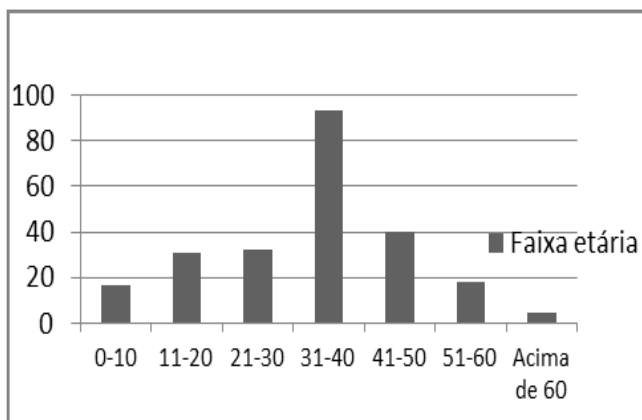


Figura 1 Faixa etária dos entrevistados

Anais do IV ENEMU

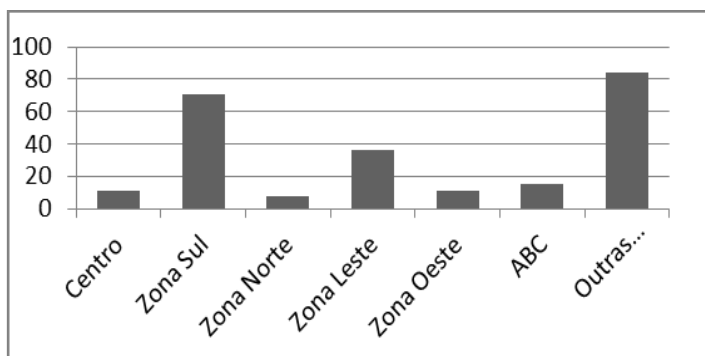


Figura 2: Região em que o entrevistado reside

Os dados referentes à faixa etária do público visitante (Fig. 1), demonstram uma predominância na faixa dos 30 a 40 anos e uma menor frequência da terceira idade. Entendemos como fator responsável pela predominância de respondentes adultos (31-40), o fato da dificuldade em conseguir uma atenção ao questionário de crianças e idosos, que reclamavam por não enxergar e crianças por estarem entretidas com as atividades do MZUSP.

Cerca de 36%, são visitantes residentes em outras localidades fora da cidade de São Paulo, 6% a mais do que visitantes vindos da Região Sul, onde se localiza o museu (Fig. 2). De acordo com outras pesquisas realizadas no museu, em 2004 e 2006, observamos que os dados referentes à localidade permanecem no mesmo perfil, onde entendemos que a localização é um fator importante para a sua visita.

5.2 Grau escolar e quantidade de visitas.

Anais do IV ENEMU

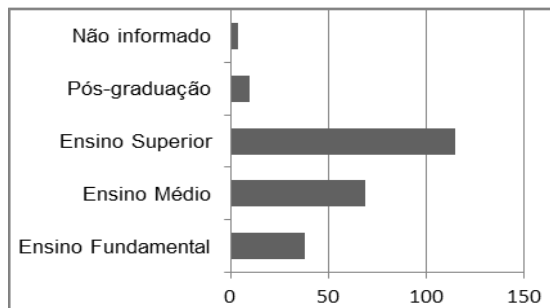


Figura 3: Escolaridade do visitante

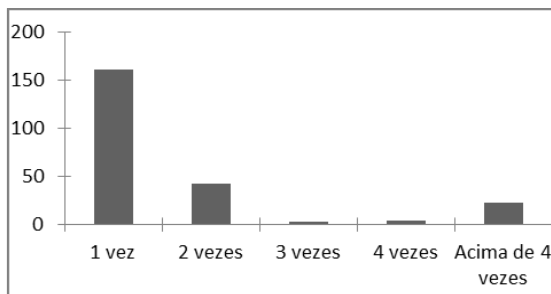


Figura 4: Quantidade de visitas ao MZUSP

Há predominância em visitantes com ensino superior, sendo estes 48% dos visitantes (Fig. 3). Segundo dados do OMCC (Observatórios de museus e centros culturais), é notado que o perfil do visitante de museu é bastante semelhante em vários museus.

Cerca 68% dos visitantes estavam no museu pela primeira vez (Fig. 4), porém, é possível notar que um pouco mais de 20% dos visitantes nesse mês, mesmo sendo um mês de férias, já esteve no museu mais de quatro vezes.

5.3 Como conheceram o Museu de Zoologia e opinião sobre os materiais oferecidos.

Anais do IV ENEMU

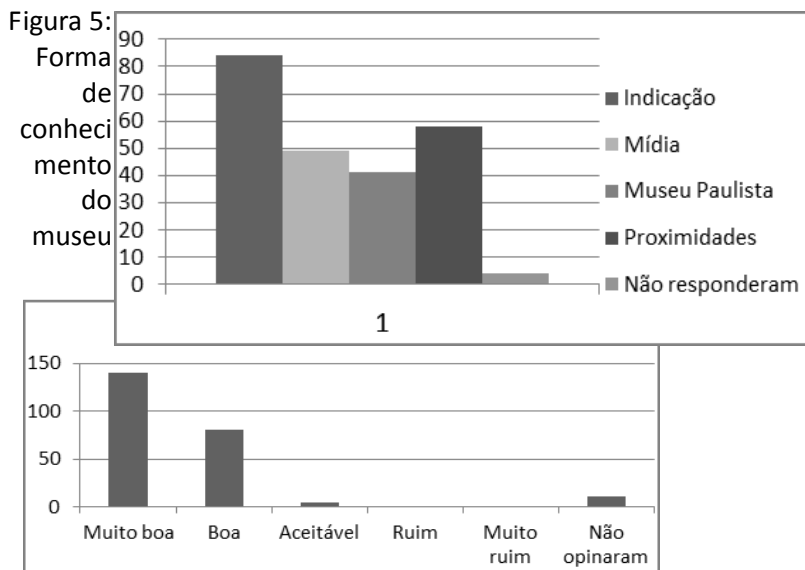


Figura 6: Opinião sobre os materiais oferecidos

Há uma mistura entre as fontes de conhecimento sobre MZUSP (Fig 5), mas prevalece a forma “por indicação” com 35%, em seguida com 24% tomaram conhecimento do museu por estarem perto ou morar perto do local , depois vem a “mídia” vem como terceiro elemento de divulgação, com quase 21%, e por último com 17% vem o ingresso 2 em 1, que é uma parceria com o Museu Paulista, onde é permitido que os visitantes,visitem os dois museus, pelo preço de um. Em “mídia” estão inclusos dados referentes à internet, TV, jornais, revistas, guias turísticos, escolas e universidades. Pelas proximidades do local estão inclusos dados de quem freqüentam aos arredores do museu, por vários motivos como trabalho, moradia ou acaso.

Houve opinião positiva para os materiais oferecidos (Fig. 6) pelo Serviço educativo, 59% avaliaram como sendo “muito boa”, e cerca de 1% avaliou

Anais do IV ENEMU

como ruins, resultados semelhantes foram notados referente às atividades oferecidas, já em relação ao atendimento dos monitores nas atividades, o resultado obtido foi de 100% positivo, quanto ao local das atividades tanto nas questões fechadas, quanto nas abertas foi observado uma queda na positividade, as queixas são de espaço e conforto no local das atividades.

5.4 Expectativas correspondidas?

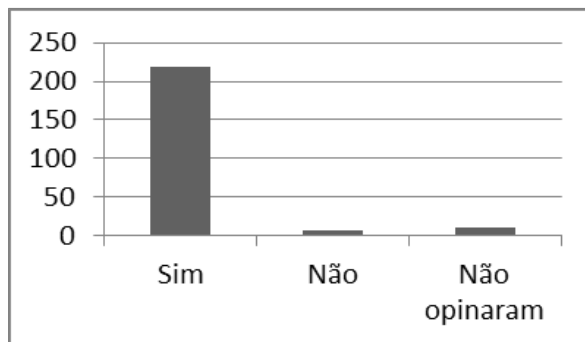


Figura 7: Expectativa do visitante

Sobre a expectativa do visitante em relação ao museu, foi observada uma avaliação extremamente boa, porém, cerca de 3% dos respondentes disseram que não foram correspondidos e nas questões abertas a justificativa foi sobre o acervo exposto alegando serem poucos os animais apresentados.

6. Discussão e conclusão

Ao fazer a análise dos resultados obtidos a partir dos dados coletados juntamente com pesquisas já realizadas sobre museus e principalmente pesquisas realizadas no MZUSP foi possível compreender certos aspectos do público visitante, sendo que é evidente a participação do público entre 30 e 40 anos na pesquisa, totalizando 39% do total, portanto, considerando

Anais do IV ENEMU

assim, as opiniões dos responsáveis pelas crianças, sendo eles que participarão da avaliação.

Sobre localidade encontramos dois extremos, pessoas que conhecem e visitam o museu por estarem de alguma forma pelas proximidades e pessoas de outras locais fora da cidade de São Paulo. Esse dado nos remete a importância do Museu de Zoologia como ponto turístico cultural na cidade de São Paulo.

A escolaridade do visitante prevalece como maioria na faixa do ensino superior, seguido de pós-graduação. Isso nos remete ao dado contido em outros trabalhos de pesquisa de público, não só do MZUSP, mas de museus de todo território nacional, feito pela OMCC onde vemos que ainda o perfil de escolaridade do visitante de museu, está na faixa de ensino superior à pós-graduação, o que nos leva a um alerta a dissipação cultural que ainda pode estar elitizada ou culturalmente selecionada a um determinado grupo social, sabemos que esse não é o objetivo dos museus hoje, suas funções é dialogar com a sociedade aumentando o leque de conhecimento.

As atividades oferecidas são de extrema importância, e hoje sabemos que a prática de “Ação educativa em museus” é feita já em cerca de 82% dos museus nacionais, porém desses apenas 41% realizam avaliação dessas atividades(Cabral, 2006).

Os motivos são os mesmos que já conhecemos, falta de pessoas qualificadas para desenvolver essa função. Sabemos que as atividades são parte essencial de um museu e sabemos também que o processo avaliativo em todos os campos de uma instituição museológica também são importantes, e precisam ser incorporados as rotinas dos museus.

Felizmente as atividades oferecidas pelo MZUSP, estão sendo bem recebidas pelo público, bem como o atendimento feito pelos monitores que ficam encarregados de auxiliarem nesse trabalho Existem alguns problemas como espaço das atividades, que teve alto índice de queixa, pois estes

Anais do IV ENEMU

opinarão como sendo necessário mais atividades, mais toque em animais taxidermizados. Estes são pontos a se pensar para que o diálogo e os resultados possam permanecer satisfatórios. É necessário que o museu continue se aperfeiçoando em suas atividades educativas e em sua exposição museologia, para que o conhecimento científico esteja sempre ao alcance de todos.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

CORDEIRO, D. O. (2007). *Estudo da visitação do Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo*. São Paulo, SP.

CURY, M. X. (2005). *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. Annablume, São Paulo.

MORTARA, A. A. (2004) *Os visitantes do Museu Paulista: Um estudo comparativo com os visitantes da pinacoteca do estado e do Museu de Zoologia*. Anais do Museu Paulista, junho-diciembre, v.12(12), São Paulo.

SANTOS, E. P. (2000). *Est dio de visitantes em museus. Metodologia e aplicaciones*. EDICIONES TREA, S.L. pp. 86, Espanha

NEVES, L. N. (1996). *Pesquisa qualitativa – características, usos e possibilidades*. Mestrado do curso de administração da FEA-USP, São Paulo.

MARTINS, S.F.A. (2006). *DA MAGIA A SEDUÇÃO: a importância de atividades não-formais realizadas em museus de arte*.

CABRAL, M. (2006). *Avaliação das ações educativas em museus brasileiros*.

GÊNERO E PÚBLICO NOS MUSEUS EM OURO PRETO

Ana Cristina Audebert Ramos de Oliveira -

ana_audebert@yahoo.com.br

Thayane Sampaio Martins - thayane.s.martins@gmail.com

Resumo - A pesquisa visa compreender o público visitante dos museus com base nas questões de gênero, com destaque para o papel da mulher tanto como frequentadora dos museus, colecionadora e profissional atuante nestas instituições. A metodologia inclui levantamento e análise de bibliográfica, criação, aplicação e tabulação de questionários aos visitantes e aos profissionais dos museus pesquisados, identificação de público (livros de visita e relatórios internos), bem como análise de temas e discursos expográficos ligados à cultura feminina no Museu da Inconfidência (IBRAM), Museu do Oratório (Instituto Cultural Flávio Gutierrez) e Museu de Ciência e Técnica (UFOP), todos localizados na cidade de Ouro Preto/MG.

Palavras-chave: Museologia; gênero; mulheres; colecionismo; estudos de público.

1. Introdução O presente Projeto de Iniciação de Pesquisa (PIP) iniciou suas atividades em agosto de 2010 e está vinculado à linha de pesquisa “Museologia, Museus e Gênero” coordenada pela Profa Ana Audebert. Por ser uma área interdisciplinar e com caráter aplicado nas instituições museus, a Museologia possui especialidades e temáticas ainda pouco exploradas no meio acadêmico. Neste sentido, observa-se que até o presente momento a Museologia pouco sistematiza estudos e levantamentos relativos às questões de gênero. Nossa pesquisa possui um caráter inédito ao objetivar a abordagem de questões de gênero tanto na perspectiva do público visitante quanto pela análise de discursos e práticas que constituem o saber das mulheres, em especial

Anais do IV ENEMU

a prática social do colecionismo. A pesquisa visa preencher a lacuna existente no âmbito dos estudos museológicos ao refletir e articular gênero e Museologia.

2. Objetivos Compreender as relações de gênero a partir da análise do público visitante nos museus selecionados. Observar e discutir o discurso produzido sobre as mulheres nas exposições museológicas. Compreender o papel das mulheres na prática dos colecionismo, em especial, na formação das coleções dos museus selecionados.

3. Metodologia Inclui levantamento, leitura e fichamento de bibliografia especializada; identificação de público através dos livros de visita e relatórios internos das instituições; realização de entrevistas; elaboração, aplicação e tabulação de questionários para visitantes (I) e funcionários dos museus (II); análise de temas e discursos expográficos ligados à cultura feminina. Foram selecionados três museus localizados na cidade de Ouro Preto, quais sejam: Museu da Inconfidência (IBRAM), Museu do Oratório (Instituto Cultural Flávio Gutierrez) e Museu de Ciência e Técnica (UFOP). Cada um destes museus possui acervos que a partir de suas tipologias permitiram o desenvolvimento de problemáticas diversas dentro da temática e objetivos da pesquisa.

Anais do IV ENEMU

Pesquisa PIP/UFOP - Gênero e público nos museus em Ouro Preto
Coordenadora Profa Ana Cristina Audebert Ramos de Oliveira - DEMUL/UFOP

Questionário I – Visitante (a) do Museu. Museu: _____

Responsável pela aplicação: _____ Data: ____/____/____

IDENTIFICAÇÃO E DADOS GERAIS DE VISITAÇÃO

1. Nome: _____

2. Sexo: () F () M 3. Idade: _____ 4. Onde reside: _____

5. Escolaridade: () 1º grau completo () 1º grau incompleto () 2º grau completo () 2º grau incompleto () Técnico () Superior () Pós-graduação.

6. Qual a finalidade de sua visita a este museu? () Lazer () Para complementação na área profissional () Curiosidade () Adquirir conhecimento

7. Como ficou sabendo do museu? () TV () Rádio () Jornais e Revistas () Guia Turístico impresso () Guia turístico () Internet () Recomendação de alguém: _____ () Outros: _____

8. Quantas vezes visitou este museu? () 1ª vez () 2ª vez () 3 ou mais vezes.

9. Já visitou outros setores do museu? () não () sim. Quais: () Auditório () Exposição Temporária () Setor Educativo Outros: _____

10. Quanto tempo durou a visita? () 10 a 20 min. () 20 a 40 min. () 40 minutos ou mais.

MUSEUS, PÚBLICO DE MUSEUS E GÊNERO

1. Quando visita qualquer museu você costuma encontrar mais visitantes do sexo:
() feminino () masculino () igualmente os dois () nunca reparou

2. Quando visita qualquer museu os funcionários que você vê são principalmente:
() homens () mulheres () igualmente os dois () nunca reparou

3. No geral, você acha que alguns ambientes são mais masculinos e outros femininos?
() sim () não. Pq? _____

4. O museu é um ambiente: () masculino () feminino () não percebo nada disso.

5. Você acha que uma exposição de arte e história atrai principalmente algum tipo de público?
() sim () não. () M () F e () Outros. Quais: _____

6. Você acha que uma exposição de ciências atrai principalmente algum tipo de público?
() sim () não () M () F e () Outros. Quais: _____

7. Você acha que uma exposição sobre imagens religiosas atrai principalmente algum tipo de público? () sim () não. () M () F e () Outros. Quais: _____

8. Sobre as diferenças entre o masculino e o feminino, você acha que elas:
() são determinadas somente pelo aspecto biológico
() são determinadas somente pelo aspecto social e cultural
() são determinadas por ambos os aspectos, mas principalmente pelo biológico
() são determinadas por ambos os aspectos, mas principalmente pelo social e cultural.

9. Para você, as mulheres estão representadas nas exposições do Museu?
() sim () não. Como? _____.

Anais do IV ENEMU

Pesquisa PIP/UFOP - Gênero e público nos museus em Ouro Preto

Coordenadora Profa Ana Cristina Audebert Ramos de Oliveira - DEMULUFOP

Questionário II – Funcionário (a) do Museu. Museu: _____

Responsável pela aplicação: _____ Data: ____/____/____

IDENTIFICAÇÃO E DADOS GERAIS

1. Nome: _____ 2. Sexo: () F () M 3. Idade: _____
4. Escolaridade: () 1º grau completo () 1º grau incompleto () 2º grau completo () 2º grau incompleto () Técnico () Superior. Área: _____ () Pós-graduação.
5. Qual seu cargo no Museu? () Administrativo: _____ () Serviços gerais () Museólogo () Pesquisador () Diretor () Estagiário () Outro. Qual? _____
6. Há quanto tempo trabalha no Museu? () menos de 2 anos () 2-4 anos () 5-7 anos () 7-10 anos () 10-15 () 15-20 anos () mais de 20 anos.
7. Quais funções e atividades exerce no Museu? () educativas () documentação () atendimento ao público () administrativas () pesquisa () guarda/segurança () montagem/concepção de exposição () conservação () visita guiada () outras. Quais? _____
8. Qual sua carga horária diária de trabalho no museu? () 4 horas () 6 horas () 8 horas () outra. _____
9. Quantos dias trabalha por semana? _____
10. Existe plantão no Museu? () sim () não. Você faz algum plantão? () sim () não. Turno? _____
11. Você é um funcionário: () concursado () contratado () voluntário () estagiário () convidado () cedido () cargo comissionado () outro. Qual: _____
12. Quantas pessoas trabalham neste Museu? _____ () mulheres () homens/quantitativo.

MUSEUS, PÚBLICO DE MUSEUS E GÊNERO

1. Você sabe qual a frequência média anual de visitantes do Museu? () sim () não. Quantos? _____
2. Como o Museu faz o controle e registro dos visitantes? () ingressos () LA. () não sei. Outros. _____
3. O Museu realiza ou já realizou alguma pesquisa de público? () sim () não. () não sei. Qual(is)? _____ Qdo? _____
2. Você acha que o público visitante deste Museu é composto principalmente por:
() homens () mulheres () igualmente os dois () nunca reparou
2. Quando visita qualquer museu os visitantes que você vê são principalmente:
() homens () mulheres () igualmente os dois () nunca reparou
3. No geral, você acha que alguns ambientes são mais masculinos e outros femininos?
() sim () não. Pq? _____
4. O museu é um ambiente: () masculino () feminino () não percebo nada disso.
5. Você acha que uma exposição de arte e história atrai principalmente algum tipo de público?
() sim () não. () M () F e () Outros. Quais: _____
6. Você acha que uma exposição de ciências atrai principalmente algum tipo de público?
() sim () não. () M () F e () Outros. Quais: _____
7. Você acha que uma exposição sobre imagens religiosas atrai principalmente algum tipo de público?
() sim () não. () M () F e () Outros. Quais: _____
8. Sobre as diferenças entre o masculino e o feminino, você acha que elas:
() são determinadas somente pelo aspecto biológico
() são determinadas somente pelo aspecto social e cultural
() são determinadas por ambos os aspectos, mas principalmente pelo biológico
() são determinadas por ambos os aspectos, mas principalmente pelo social e cultural.
9. As mulheres estão representadas nas exposições do Museu? () sim () não. Como? _____

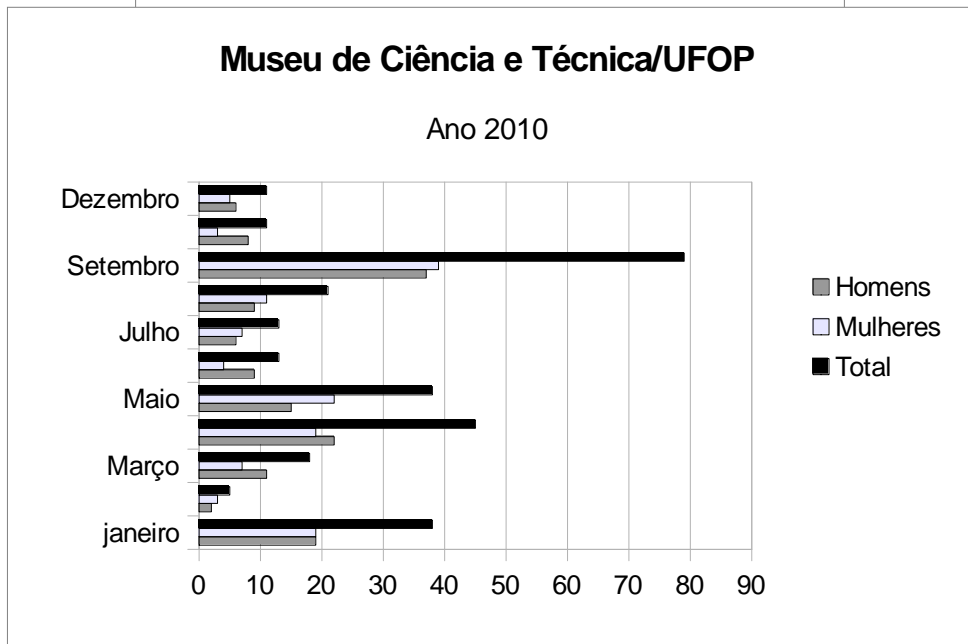
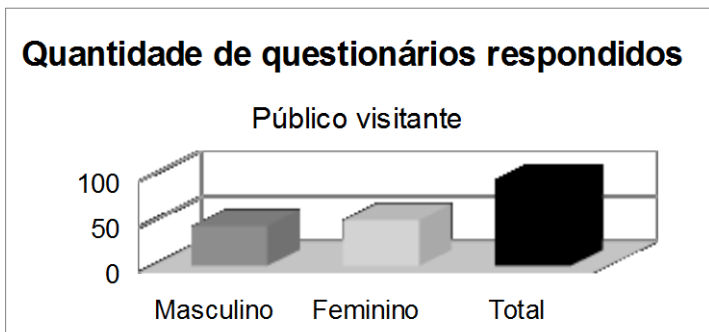
4. Resultados e Discussão Em relação às questões do gênero, através das leituras e fichamentos, foi possível perceber que a classificação conceitual é de fundamental importância para aproximação com o tema e sua discussão. É o caso das definições abordadas por Londa Schienbinger no livro “O Feminismo Mudou a Ciência?”. Foi possível perceber a contribuição da mulher no campo científico e a relevância de demarcar e diferenciar algumas denominações. Exs: mulher como indivíduo específico, gênero como denotação que expressa relações de poder entre os sexos, podendo se referir tanto aos homens quanto às mulheres e feminino referindo-se a maneirismos e comportamentos idealizados das mulheres num lugar e época específicos e que podem também ser adotados por homens.

A forma de extroversão ou comunicação mais utilizada pelos museus são as exposições e os catálogos gerados à partir de pesquisas para exposições museológicas sejam de longa duração, temporárias ou itinerantes. Ainda assim, muito do conhecimento construído no dia-a-dia dos museus, permanece distante da academia. Este é o caso também dos estudos de público, importante segmento de pesquisa museológica. Segundo Marília Xavier Cury (2009:34), “A pesquisa de recepção de público é importante para o museu, porque são os usos que o público faz dele que lhes dão forma social. A pesquisa de recepção é fundamental para a Museologia porque é uma das possibilidades de produção de conhecimento e construção teórica.” Através da análise dos instrumentos “relatórios internos” e “dados de visitaçao” dos museus selecionados constatamos que estes estudos caracterizam-se como levantamentos quantitativos, ainda pouco padronizados, e não incluem estudos de natureza qualitativa e análises sistemáticas. Centram o levantamento na relação visitante X valor de entrada arrecadado, demonstrando a ênfase na questão monetária/financeira. Nenhum instrumento dos museus analisa a frequência da visitaçao com base no gênero. Abaixo os gráficos mês a mês foram montados a partir do

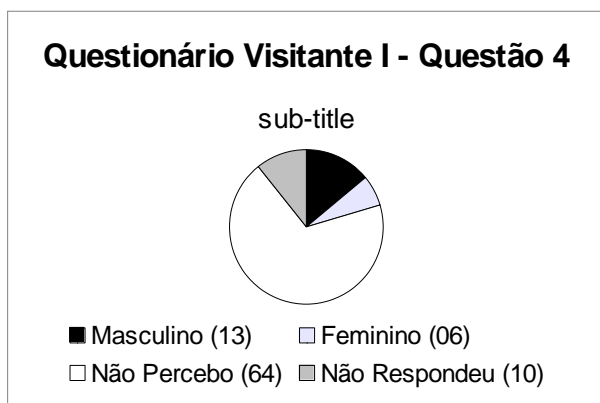
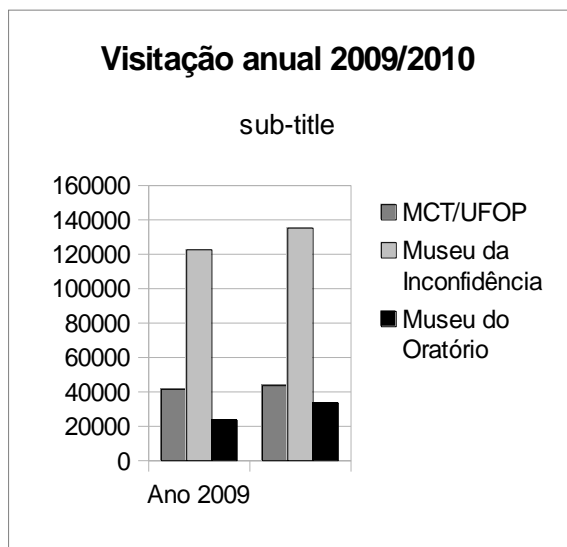
Anais do IV ENEMU

levantamento do Livro de Assinatura do MCT/UFOP, onde, apesar de não haver o campo “gênero” ou “masculino/feminino” foi possível a tabulação do dado gênero através dos nomes dos visitantes.

Anais do IV ENEMU



Anais do IV ENEMU



5. Conclusões As questões tabuladas sugerem, até o momento, que

Anais do IV ENEMU

apesar da relevância, os visitantes não estão atentos para as questões de gênero no espaço museal. Algumas respostas são conflitantes, o que pode sugerir a necessidade de aprofundamento do questionário ou sua reformulação para questões abertas de opinião. Da mesma forma, nos museus pesquisados, a pesquisa de público no sentido de sua recepção não ocorre. Os relatórios internos de visitação enfatizam o quantitativo, a arrecadação monetária e o critério do público estrangeiro e nacional. Em nenhum relatório interno a questão de gênero foi levantada pelo museu. Todos os museus possuem Livro de Assinatura, instrumento que possibilitou, em parte, aferir do quantitativo total anual, uma amostragem da frequência com base nos g neros. A presente pesquisa demonstrou sua relevância devido aos resultados já alcançados e   ausência de levantamentos e reflexões nesta temática e pensamos na necessidade de sua continuidade e ampliação afim de mapear todos os museus que compõem o Sistema de Museus da cidade de Ouro Preto/MG.

Anais do IV ENEMU

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BORDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Editora Zouk, 2003.

CURY, Marília Xavier. Museologia, novas tendências. In: Museu e Museologia: interfaces e perspectivas. Rio de Janeiro: MAST, 2009, pp: 25-42, 2009.

MENSCH, P. V. O objeto de estudo da Museologia. Rio de Janeiro: UNIRIO. (Pretextos museológicos 1), 1994.

Observatório de Museus e Centros Culturais. I Boletim, Ano I. agosto de 2006. Pesquisa Piloto Perfil. Onze museus e seus visitantes. Rio de Janeiro e Niterói. Fundação Oswaldo Cruz, 2006.

LOPES, Maria Margareth. Bertha Lutz e a importância das relações de gênero, da educação e do público nas instituições museais. In: MUSAS: Revista Brasileira de Museologia, nº 2, 2006, pp: 41-47.

**RELATOS E MEMÓRIAS:
A HISTÓRIA DA CEU I - CASA DO ESTUDANTE UNIVERSITÁRIO DA UFG**

Ana Karina Rocha - anakrocha@yahoo.com.br
Ivanilda A. A. Junqueira - ivanildaj@yahoo.com.br
Samarone da Silva Nunes - estudoart@yahoo.com.br
Washington Fernando de Souza - wfernandotuismo@hotmail.com

Resumo - Nossa intenção ao propor o projeto "Trajetória e Memória: 50 anos da CEU I-Casa do Estudante Universitário da UFG" foi desenvolver uma pesquisa voltada para o resgate da memória da instituição traçando sua trajetória nos mais variados campos de atuação. Por meio deste estudo, apresentamos parte dos resultados referentes às pesquisas realizadas até o momento com vistas a construir o processo histórico da referida instituição destacando sua importância na trajetória acadêmica dos sujeitos sociais que usufruíram do seu espaço enquanto estudantes universitários.

Com o objetivo de identificar as dificuldades socioeconômicas de uma parcela significativa do segmento estudantil, Pró-reitores de Assuntos Comunitários e Estudantis se reuniram, em 2004, durante a realização do Fórum Nacional de Pró-reitores de Assuntos Comunitários e Estudantis. Dentre as questões debatidas sobre as causas da evasão e retenção dos estudantes na universidade pública, deu-se ênfase à moradia, alimentação, manutenção, meios de transporte e saúde, destacando-as como "demandas primordiais para garantir a permanência desses estudantes nas IFES. Desse modo, a finalidade dos debates estabelecidos no referido Fórum foi apresentar diretrizes norteadoras com vistas a orientar a definição de programas e projetos voltados para a solução de tais demandas, uma vez que, segundo o relatório do Fonaprace, "a missão da universidade compre-se à medida que gera, sistematiza e socializa o conhecimento e o saber, formando profissionais e cidadãos capazes de contribuir para o projeto de

Anais do IV ENEMU

uma sociedade justa e igualitária”.⁴⁵ Assim como os debatedores do Fórum, acreditamos que a universidade “é uma expressão da própria sociedade brasileira, abrigando também as contradições nela existentes”.⁴⁶

Ressaltou-se, naquele momento, que não bastava possibilitar o acesso à educação gratuita, mas era também necessário instigar a criação de mecanismos que “viabilizassem a permanência e conclusão do curso dos que nela ingressam, reduzindo os efeitos das desigualdades oriundas da diversidade sócio-cultural de tais grupos de estudantes. Por isso, defendeu-se a necessidade de investimentos em assistência estudantil que atendesse as demandas básicas já citadas.

Entendendo a assistência estudantil como um espaço de ações educativas que devem ser articuladas ao processo educativo, destacou-se que a universidade deveria assumir as questões sociais no seu cotidiano, tornando-se espaço de vivência e cidadania. Sendo assim, a articulação entre o Plano Nacional de Assistência Estudantil, o ensino, a pesquisa e a extensão possibilitaria transformar a relação da universidade com a sociedade.

Em relação à moradia estudantil, nosso objeto de estudo, verificou-se, por meio de pesquisa realizada pelo Fonaprace, que em torno de 34% dos estudantes que ingressam em cursos de ensino superior nas universidades públicas brasileiras se deslocam de seus contextos familiares necessitando de moradia e apoio efetivo. Neste sentido, destacamos a importância da manutenção das moradias estudantis já existentes, as quais conseguem atender apenas uma pequena parcela do segmento estudantil em questão.

⁴⁵ Para outras informações ver o Relatório do Fórum Nacional de Pró-reitores de Assuntos Comunitários e Estudantis, disponível em: http://www.proace.ufscar.br/assistencia_estudantil.pdf

⁴⁶ Idem, p. 4.

Anais do IV ENEMU

No que diz respeito à assistência moradia concedida a estudantes da Universidade Federal de Goiás, constatamos que a primeira Casa do Estudante Universitário, CEU-I, da UFG, foi construída em Goiânia no ano de 1961. Seu objetivo principal consistia, e ainda consiste, em garantir o acesso e permanência de estudantes no ensino superior; diminuir o déficit habitacional por Moradia Estudantil e atender os estudantes de baixa renda oriundos do interior de Goiás, de outros estados brasileiros e de outros países. Segundo informações divulgadas no XXX Encontro Nacional de Casas de Estudantes, inicialmente a CEU-I ofertava suas vagas apenas para estudantes do sexo masculino, contudo, tal situação se modificou somente no ano de 1994 devido ao engajamento dos estudantes que se uniram para reivindicar o direito das mulheres em usufruir daquele espaço.

Quanto à nossa proposta de construir uma história da CEU-I, optamos pelo trabalho com as fontes orais, pois, por meio delas, podemos conhecer o processo histórico que consolidou o funcionamento desta moradia estudantil desde a sua fundação, em 1961.

A reflexão de Marilena Chauí, acerca do trabalho de Ecléia Bosi, ressalta que a memória sofreu e sofrerá a influência da história oficial, a qual, será responsável por roubar-lhe o sentido, a transparência e a verdade. Chauí se refere aos recordadores como trabalhadores, remetendo-se à tese de que: *“Lembrar não é reviver, mas re-fazer. É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora; é sentimento, reaparição do feito e do ido, não sua mera repetição”*.⁴⁷ Cada um dos recordadores desenvolve uma interpretação singular da sua realidade. Cada um imprime um significado peculiar às suas lembranças e, nem sempre os pontos considerados importantes serão comuns à lembrança

⁴⁷ CHAUI, Marilena de S. “Os trabalhos da Memória”. In: BOSI, Ecléia. *Memória e Sociedade*; Lembranças de Velhos. 2ª ed, São Paulo: T. A. Queiroz/USP, 1987, p. XVII a XXXII.

Anais do IV ENEMU

dos mesmos. Ressaltar essa diversidade, antes de ser empecilho, constitui-se numa riqueza de elementos a serem explorados por todo pesquisador.

A preocupação central não deverá ser as “possíveis verdades” contidas nos relatos, mas sim o desenvolvimento da investigação e o intercâmbio entre o sujeito e o objeto. O investigador se transforma no veículo da memória dos investigados cuja produção de lembranças é fruto de anos de observação, de experiência de vida, em que momentos alegres surgem intercalados com tristeza. Tristeza por imaginar perdida, aquela etapa quase esquecida; mas, que se torna possível, que renasce com o relembrar das mentes atentas.

Por meio dos relatos dos depoentes, foi possível perceber que, com a demarcação territorial cria – se o Setor Universitário com a finalidade de abrigar faculdades, contudo, no período da Ditadura Militar houve invasões sucessivas por civis e pelo Estado e conseqüente redução da área do que seria a Casa de Estudantes. Conforme Relatório do ano de 1990 da Pró – Reitoria de Assuntos da Comunidade Universitária diz que: “Em 1964, a Universidade Federal de Goiás apropriou – se, por decreto presidencial, do terreno da União Estadual dos Estudantes, situado na 5ª Avenida, esquina com a Praça Universitária, Setor Universitário, construindo o prédio que abrigaria a Reitoria e o Restaurante universitário.” Esse foi o mote de sua criação. Assim que a Casa foi fundada e feito seu regimento esta foi entregue aos estudantes, que se organizaram administrativamente em uma diretoria executiva composta pelo presidente e vice-presidente; 1º e 2º secretários e 1º e 2º tesoureiros eleitos anualmente por votos secretos.

Um ganho exponencial observado era responsabilidade advinda dos próprios moradores escolherem seus pares, pois, saber que entrava por meio de entrevistas exaustivas criava um senso de pertencimento e identidade. Quem não se adequava à ideologia da casa sempre poderia concorrer a uma das duas outras casas, e, não raro muitos candidatos

Anais do IV ENEMU

optavam assim suas escolhas. A estrutura moldava os desejos.

Já no que se refere à postura da Universidade em relação às Casas de Estudantes, e de acordo com o relatório da PROCON ano 1994/1995, ela “coloca – se como usurpadora não só do patrimônio econômico como também do patrimônio cultural que ali estava gestando”. Desse modo, ações de auto-gestão e autodeterminação serão solapadas continuamente pela pessoa do Estado e da Universidade Federal de Goiás por meio do PROCOM. Essa política equivocada desemboca nos anos 2007 com a oficialização da tutela e conseqüente perda de autonomia política das Casas, conforme RESOLUÇÃO CONSUNI Nº 07/2007.

A Casa do Estudante Universitário – CEU – I fundou-se sexista. Em sua origem não admitia outros gêneros que não o machista. Essa ideologia acompanha suas ações e culminará na fundação de mais duas outras casas. A CEU – II e a CEU – III, por sua vez criadas a partir do antagonismo e fazer frente a necessidades de expressões outras que não o modelo apresentado pela CEU – I. “No final da década de 1980, os estudantes discutiam formas de ampliar as vagas de moradia estudantil. Dentre elas, destacam – se a ocupação de prédios da UFG e entrada de mulheres na casa I, que apesar de não terem sido concretizadas, representaram acúmulo de forças no processo de participação dos estudantes”. (PROCOM,1992: 101-102.)

A primeira a ser fundada como movimento antagonico é a CEU – II majoritariamente por mulheres recusadas pelo processo seletivo ocupam um terreno com barracões abandonados e passam dali a reivindicar esse lugar como espaço de tolerância e afirmação, entretanto, sua organização mais flexível é mista, mas estratigráfica até na concepção arquitetônica, os sexos são separados por alas. Na esteira dessas mudanças a CEU III, vai além propondo um novo modelo de convivência em que propõe subverter não só

Anais do IV ENEMU

nas atitudes, mas também na gestão e disposição dos moradores, procura-se a convivência comunitária inclusive nos dormitórios sendo estes de natureza mista.

A pesquisa na CEU-I contribuirá para construirmos sua história, pois, por meio da análise dos documentos a serem organizados, coletaremos dados e informações sobre as relações e vivências dos sujeitos sociais que usufruíram e/ou usufruem daquele espaço enquanto estudantes da Universidade Federal de Goiás.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

CARVALHO, Aurea Maria de F. *Fotografia como fonte de pesquisa*. Rio de Janeiro: FNPM/Museu Imperial, 1986.

CHAUÍ, Marilena de S. "Os trabalhos da Memória". In: BOSI, Ecléia. *Memória e Sociedade; Lembranças de Velhos*. 2ª ed, São Paulo: T. A. Queiroz/USP, 1987

VASCONCELOS, Natalia Batista. Programa Nacional de Assistência Estudantil: uma análise da evolução da assistência estudantil ao longo da história da Educação Superior no Brasil. In: Revista da Católica, Uberlândia, v. 2, n. 3, p. 399-411, 2010.

<<http://xa.yimg.com/kq/groups/3376785/2063149937/name/SENCE+cartilha+de+apresentacao+2010.pdf>>

<<http://www.ufg.br/uploads/docpdf/evento2011-1141816690.pdf>>

Relatórios Procom:1991, 1992, 1993, 1994/1995

___ Pró – Reitoria de Assuntos da Comunidade Universitária, Relatório 1990; Goiânia UFG.

___ Pró – Reitoria de Assuntos da Comunidade Universitária, Relatório 1992; Goiânia UFG.

Anais do IV ENEMU

___ Pró – Reitoria de Assuntos da Comunidade Universitária, Relatório 1994/1995; Goiânia 1997. UFG.

___ RESOLUÇÃO CONSUNI Nº 07/2007.

___ RESOLUÇÃO CONSUNI Nº 18/2009.

___ Jornal da Universidade – Comunidade; março de 1989 – 7. Assessoria de Comunicação CIDARC – UFG.

___ Jornal de Recortes, Diário da Manhã – Local; 12/09/93 – 11. Assessoria de Comunicação CIDARC – UFG.

___ Jornal de Recortes, O Popular – Cidades; 01/09/93 – 7. Assessoria de Comunicação CIDARC – UFG.

___ Jornal de Recortes, O Popular – Cidades; 06/09/93 – 5. Assessoria de Comunicação CIDARC – UFG.

___ Jornal de Recortes, O Popular – Cidades; 18/04/94 – 6. Assessoria de Comunicação CIDARC – UFG.

AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO MUSEU NA MÚSICA BRASILEIRA

Anderson Clayton de Lima Santos - andersonclsantos@gmail.com

Resumo - O presente trabalho procura observar a ideia de museu contida em composições musicais, coligidas por meio de pesquisas em teoria museológica. Foi dado a esse acervo de músicas o tratamento de objeto de estudo. Procura-se apresentar o museu que foi apropriado pelos seus compositores. Analisando o contexto semântico ao qual a palavra museu foi empregada em diversos sentidos e significados, fazendo emergir representações sociais do museu na música popular brasileira. Sendo aceito como comunicação oral no IV Encontro Nacional de Estudantes de Museologia.

Para analisarmos representações sociais do museu na música brasileira, usaremos a teoria das representações para o estudo das músicas e a ideia de museu que foi apropriada pelos seus compositores, ligada à maneira como esses indivíduos operam escolhas originais tentando resolver sua relação com a história, o museu, a memória e o esquecimento, sendo objeto de estudo a ideia, a concepção, a imagem sobre o museu por meio das representações sociais nas letras de composições musicais, que se chamam: *Quem gosta de passado é museu*, *Quem vive de passado é museu* e *Caranguejo*.

Não consideramos o museu que existe nessas músicas apenas como sendo uma despreziosa ficção, pois tem a capacidade de poder reconstruir seus significados, os sentimentos, os processos sociais, as ideias e as atitudes, transformando-as para compor universo musical. Interagindo por meio da percepção e concepção de museu, no diálogo entre leitores, ouvintes, compositores e sujeitos líricos.

Procuraremos evidenciar e dividir nossas impressões com os que se

interessarem por estudar o museu, em suas representações sociais na música brasileira, encorajando quem acredita numa museologia que indague e o estude por meio do diálogo, de um embate saudável de conceitos, como processo que habilita a certeza da própria incerteza, em prol do diálogo e intercâmbio de ideias.

Retomando as considerações sobre a representação e sua relação com a validade da história para a vida, transpondo-as para o universo das músicas em que o museu fora apropriado por ela. Acreditamos que “ao criar representações, nós somos como artista, que se inclina diante da estátua que ele esculpiu e a adora como se fosse um deus.” (MOSCOVICI, 2003, p. 41). Assim como artistas, os compositores empreendem em suas criações, as representações por eles criadas em que são cristalizam conceitos e ideias por meio da música. Além de fazerem a reflexão existencial do valor da história eles operam conceitos e ideias de forma manter o equilíbrio perdido por uma situação afetiva negativa.

Buscando não se livrar da memória afetiva, mas sim estabelecer uma medida terapêutica por meio do esquecimento, chegar a um denominador comum, em que o equilíbrio entre viver, lembrar e esquecer é mostrado nas letras. A frase “Quem vive de passado é museu” é a mais recorrente e surge de outras formas, com outros arranjos, porém na maioria delas as palavras **quem, vive, passado e museu**, estão presentes, formando o núcleo básico da expressão.

Por exemplo, temos então as seguintes frases soltas, por nós “pinçadas” das músicas: “Quem gosta de passado é museu” e “Quem vive de passado é museu”.

Olhar a representação social do museu estudando apenas essas frases, do ponto de vista da teoria literária já seria interessante, observando a semântica de cada palavra em cada frase, porém, sem considerar o contexto semântico em que estão inseridas, seria uma imprudência excludente de nuances que podem diversificar sua compreensão. Seria como observar

Anais do IV ENEMU

apenas a ponta do iceberg, sem o mergulho até o sentir o que o frio das águas que o cobrem podem dispor sobre a representação do museu escondida logo abaixo de sua superfície inundada.

Passamos então a observar os significados das palavras **quem, vive, passado e museu**, são normalmente usadas nas músicas para compor o que chamamos de “frase lapidar”, lapidar como adjetivo que se refere à lápide ou a lapidação, aberto ou gravado em pedra. Apurado; artístico; bem trabalhado: estilo lapidar. Moscovici considera necessário saber um pouco mais:

“dessa alquimia que transforma a base metálica de nossas ideias no ouro de nossa realidade. Como transformar conceitos em objetos ou em pessoas é o enigma que nos preocupou por séculos e que é o verdadeiro objetivo de nossa ciência, como distinto de outras ciências, que na realidade, investiga o processo inverso.” (MOSCOVICI, 2003, p. 48).

Levando isso em conta buscamos as situações em que o museu é representado não apenas como o sujeito da frase: “quem vive de passado é museu”.

Segundo nós constatamos essas palavras são tomadas pelos compositores para além dos dicionários e, da legislação de museal vigente na época de sua inscrição na música. Acreditamos no que Moscovici falou acerca da transformação de conceitos em objetos ou em pessoas, investimos na ideia de que o museu é o conceito que fora tomado e transformado numa pessoa em todas as músicas, ora indefinido, ora bem delimitado, nas várias formas de expressão descritas acima.

Investidos de um uso de seus sentidos polissêmicos, faremos uma leitura semântica polissêmica, dessa frase que serve para iniciar, conduzir e de dar esteio a nossa e outras discussões sobre a nossa existência, o papel

Anais do IV ENEMU

do museu, sua representação social e, em última instância pensada a sua validade para a vida.

Buscamos a interpretação dessas frases que pode nos levar a entender como é construída a representação social desse museu, que emerge nessas letras, sendo construída por meio de alguma concepção prática, no sentido de experiencial, assim como teórica, no campo da ressignificação. A partir de um conceito de museu que está enraizado no imaginário de uma coletividade tomada aqui em proporção, por amostragem, que utiliza signos verbais para se expressar sobre sua relação com a história, o museu e a vida.

Passamos agora a observar as palavras que mais se repetem em todas as músicas que coligimos por meio de pesquisa inicial de fontes para estudos museológicos.

A primeira palavra se trata do pronome relativo indefinido quem. Ele mostra o museu como pessoa com atitudes individuais que se tornam efetivas e éticas no sentido de praticar um pensar e um agir que se materializa, através da música, por meio da linguagem, das palavras, um museu como um estilo de vida.

A segunda é o verbo viver não como intransitivo, mas como de ligação. Assim o museu esteve, está e estará no sentido de existir, ir vivendo e subsistir.

A terceira, o adjetivo passado referente a um tempo já findo. O pretérito, na forma verbal que situa a ação num tempo anterior ao momento em que se fala.

A quarta, o substantivo masculino museu que está para além do seu significante que figura no dicionário, para além ainda de sua definição legal contida no estatuto de museus, para além de seu significado institucional. “Tomando corpo”, literalmente em alguns casos, como uma pessoa fadada a passar a vida tal qual o guardião ou receptáculo do passado doloroso. Sido entregue simbolicamente por quem decidiu agir diferente dele, alguém que

Anais do IV ENEMU

decidiu agir, apreendendo o esquecimento como um dispositivo terapêutico para sobreviver.

Com a intenção de apreender o sentido da personificação do museu, pelos compositores das músicas, entender como funciona essa representação social dele como um ente social dotado de personalidade, que no contexto das músicas é implicado como uma ideia, como uma pessoa, um ser vivente que se alimenta de passado, de memória.

Em janeiro de 1964 é gravada e publicada em disco de 78 rotações por minuto a música “Quem gosta de passado é museu”, composta por Florinda de Oliveira e Jorge de Castro e interpretada por Linda Batista:

Não vou chorar o que perdi,
Nem reclamar o que foi meu.
Todo mundo sabe,
Quem gosta de passado é museu.
(bis).
Meus amigos me abandonaram,
Meu grande amor
Também já me esqueceu.
Não quero recordarO que meu coração sofreu.
Quem gosta de passado é museu.

O sujeito lírico não mais lamentará a perda que sofreu pela atitude de abandono e o esquecimento a que foi submetido. Resolveu esse problema de ter sido esquecido pela pessoa amada e pelos amigos, com a atitude do esquecimento de um passado. Configurando uma seleção de memória. De acordo com Nietzsche o homem, ao contrário do animal que é a - histórico, “se defende contra a carga sempre mais esmagadora do passado, *que lança por terra ou o faz se curvar*, que entrava a sua marcha como um tenebroso e invisível fardo.” (NIETZSCHE, 2005, p. 71).

Após quarenta e cinco anos, saindo das chamadas “bolachas”, termo

Anais do IV ENEMU

popularmente usado para designar os vinis da época, para o suporte do CD, em 2009, outra música chamada agora “Quem vive de passado é museu”, composta por Ana Elisa e Juliano Raffan, sendo interpretada por dupla Daniel Matos e Renato:

Quem vive de passado é museu
Não quero, mas lembrar você e eu.
Não quero mais sofrer com essa história.
Acredite eu tô fora, pra mim já deu.

O que passou, passou ficou pra trás.
Pra que lembrar o que aconteceu
É melhor se tocar e me deixar em paz
Quem vive de passado é museu
Eu já me arrependi por ter mandado mal
Perdão eu já pedi você se lembra bem
Então jogar na cara assim não é legal
Vamos por um ponto final nessa história também.

Quem vive de passado é museu
Não quero, mas lembrar você e eu,
Não quero mais sofrer com essa história
Acredite eu tô fora
Pra mim já deu.

Acreditamos que nos mostra o sujeito lírico dela fazendo uma autoanálise de um relacionamento afetivo com outra pessoa, decidindo romper o compromisso, motivado pelo sofrimento causado por ele mesmo a “ela”, que foi revertido em forma de lembrança. Depois de assumir o próprio erro para o “outro”, ter pedido perdão, “Eu já me arrependi por ter mandado mal, perdão eu já pedi você se lembra bem” se considera prejudicado por sua reação de lembrar, selecionando o que deve ou não ser, a fim de excluir de sua vivência não o lembrar, mas a memória afetiva que

Anais do IV ENEMU

lhe causa desconforto “então jogar na cara assim não é legal”, decidiu então, que é melhor que juntos concordem “por um ponto final nessa história também.” Sem querer investir em história no sentido de ciência, mas sim de experiência com o outro, de relação interpessoal.

Pensamos que o sujeito lírico dessa música no ano de 2009 está reutilizando a representação social do museu, motivado pela mesma razão que o sujeito lírico de “Quem gosta de passado é museu”, de 1964, uma seleção de memória afetiva capaz de fazer-lhe progredir rumo a uma nova situação mais cômoda, mais confortável, sem o sentimento deletério. A expressão quem vive de passado é museu, tomada como uma espécie de ditado popular, adágio, torna pessoal o conceito de museu, de forma diferente a sua atual significação.

Essa representação de museu que só olha para trás demonstra um conhecimento limitado sobre os museus e os papéis que tem assumido na atualidade, não demonstra grande ameaça à continuidade dos mesmos, mas pode se configurar como um indício de que muito está por ser feito, especialmente quanto a torná-lo conhecido do seu público, que normalmente o toma como local para o culto ao passado, mostrando como único modelo de museu possível o histórico, deixando de se permitir um novo estranhamento, tomando-o interpretando-os em suas ideias e práticas como antiquados, chatos gabinetes de não curiosidades.

Então o problema, não está nas músicas, e nem devemos deixá-las de ouvir, está no uso que nós museólogos podemos fazer essa representação social de museu, partindo dela para cativar o público. Ela tem sido utilizada nas músicas para dizer algo sobre a experiência com o passado doloroso, um exercício de pensar o presente, o lugar do passado, mas não o museu. Trata-se na verdade de um novo uso estratégico de um dos conceitos de museu, largamente convencional, no sentido de ser aceito em geral pela sociedade, o que não o faz ser uma parte desprezível de um todo musical brasileiro, mas sim abre uma oportunidade de ser utilizada essa representação social

Anais do IV ENEMU

aceita pela sociedade para pensar também o presente do museu, o papel, o lugar, a sua validade para a vida.

Motivados por esse pensamento continuamos nossa análise através de outra música chamada *Caranguejo*, composta e interpretada no ano de 2011, pelo cantor Latino. Observando apenas os versos que correspondem ao que nos chama atenção:

“Troquei o meu certo por alguém que não me amava,
Por uma ilusão, sem noção.
Vai... Vai na paz e não volta jamais
Quem vive de passado é museu
Caranguejo é quem anda pra trás
Se não deu valor;
Então vai.”

Nela Interpretamos o sujeito lírico como sendo alguém apaixonado, vivendo um amor proibido, após trocar o certo pelo duvidoso constata que não é amado, que viveu uma ilusão. A expressão "quem vive de passado é museu" nos fez pensar que estando desiludido escolheu resolver seu problema e seguir em frente, ter uma atitude diferente da que o museu tem para com o passado, não valorizando sua presença em seu presente e conseguinte futuro. Assim como em “Quem gosta de passado é museu” e “Quem vive de passado é museu”, O sujeito lírico opera uma decisão original no sentido de resolver seu impasse, e se nos permitem usar outro ditado popular, muito em voga atualmente para ele “a fila anda”, aliás, ela já andou para quem o fez sofrer.

Pensando nesse caranguejo como o animal que “de fato, vive de maneira à – *histórica*: (...) ele está inteiramente absorvido pelo presente (...) e se mostra a cada segundo tal como é, por isso é necessariamente sincero.” (NIETZSCHE, 2005, p. 71) Associamos a opinião de Nietzsche sobre as atitudes opostas do homem e do animal em relação à validade

da história para a vida, com a atitude do compositor das músicas que compara erroneamente as ideias de retrocesso e de progresso ao afirmar que "caranguejo é quem anda pra trás". Assim pensamos que a ideia de progresso está sendo tomada como não olhar para trás, como não cultivar o passado, ou seja, pensar no futuro, onde não existe espaço para o que aconteceu por se tratar de algo doloroso, que entrava viver o presente e, por conseguinte o progresso. "É, portanto possível viver feliz, quase sem qualquer lembrança, como o demonstra o animal; mas é absolutamente impossível viver sem esquecimento." (NIETZSCHE, 2005, p. 73).

Em nossa busca de pensar sobre como se formou a representação social do museu, que emerge na sociedade por meio da música. Não especificamente elegemos o que Moscovici indicava ser primordial como caminho. Para ele "Ao se estudar uma representação, nós devemos sempre tentar descobrir a característica não familiar que a motivou, que esta absorveu. Mas é particularmente importante que o desenvolvimento de tal característica seja observada no momento exato em que ela emerge na esfera social". (MOSCOVICI, 2003, P. 59) Não investimos nessa busca pela origem temporal da representação social do museu na música brasileira, sob pena, de sermos surpreendidos por alguma música anterior a de Florinda de Oliveira e Jorge de Castro que é de 1964 e, mais ainda, por acreditarmos que longe da música de Latino ser a última a ser composta com essa representação social do museu. Cremos na representação social do museu na música brasileira: entre quem gosta de passado e quem dele vive.

Chegamos à conclusão de que o conceito de museu fora tomado a revelia de suas definições em dicionários da língua portuguesa do Brasil. Bem como fora da definição do estatuto de museus, portanto, para além da classificação linguística da norma culta, e da legislação museal vigente, leia-se estatuto de museus, para compor o que chamamos de frase lapidar na

Anais do IV ENEMU

qual, o museu se apresenta como um conceito, transformado em pessoa que vive a olhar para o passado. A partir do objeto de estudo do museu na música brasileira, foi pensada a sua representação social por meio da expressão “quem vive de passado é museu”, que incide em todas, empreendemos uma leitura polissêmica dessa expressão em seu sentido semântico analisando as palavras quem, vive, passado e museu.

O conceito de museu que foi tornado familiar pelos compositores demonstra que se trata de uma apreensão de uma ideia, de um tipo de museu preocupado apenas em olhar para o passado. Acreditamos que as representações sociais sofrem a influência da coletividade, não são apenas construções do indivíduo para a coletividade, visto que ambos se auto influenciam, conforme foi constatado pela sociologia através de Durkheim e, ampliado por meio de Moscovici que se apropriou dela como objeto da psicologia social.

Essa representação de museu inerte é íntima dos compositores – intérpretes Florinda de Oliveira e Jorge de Castro – Linda Batista em 1964, Ana Elisa e Juliano Raffan – Daniel Matos e Renato em 2009 e Latino em 2011. Nesse período de 47 anos desde talvez a primeira e, possível não última música lançada, nenhum deles detém o monopólio dessa representação, sendo um pensamento corrente e atual na sociedade brasileira, tal qual um provérbio, um ditado popular, denotando certo saber, de difícil constatação quanto a sua origem por meio de datas.

Pensar essas músicas como algo que está fadado a ser esquecido, passível de ser ridicularizado é simplesmente negar a força dessa manifestação artística, que em nossa história recente tomou força de dispositivo, tendo sido usada para ativar a força da consciência e sensibilidade de indivíduos e coletividade que poderiam e queriam lutar contra a ditadura militar.

Tomar as músicas onde existe a ideia de museu, nos arranjos de palavras que formam a expressão “quem vive de passado é museu” como

Anais do IV ENEMU

ingênuas manifestações de pouca sabedoria museológica, como composição musical de baixa qualidade, feita por pessoas não distintas, iletradas, que não entendem sobre museu, sobre música, é de certa forma negar a força que a música possui em penetrar nas mentalidades, enquanto argumento de convencimento. Não levando em conta assim seu papel contestador da realidade na qual vivem os seus compositores, que representam a sociedade e suas convenções e acordos sociais, mas que lutam, por exemplo, contra a rigidez das relações individuais e sociais, usando e reconstruindo pensamentos e ideias advindas das representações sociais.

Conclusão

Notamos que os sujeitos líricos dessas músicas vivem momentos afetivos ruins, que passam por uma crise existencial ou amorosa, que consideram a memória afetiva negativa, devendo ser deixada para trás.

Diante de uma urgência em resolver o papel do passado e sua dialética com o presente e futuro: esse problema significa em todas as músicas o mesmo caso: resolver a relação conflituosa com o passado, o lembrar, selecionando aquilo que deve ser lembrado e esquecido, o que faz prosperar e ao mesmo se configura como um empecilho capaz de entravar o futuro promissor. Escolhendo qual a melhor solução para garantir o uso equilibrada do esquecimento para uma existência vindoura psicologicamente salutar.

Esse passado é tão relevante em sua experiência no presente, que chega a tolher as possibilidades do futuro, do progresso e da vida, sendo por isso considerado deletério e até obsoleto.

Assim as representações sociais do museu na música brasileira faz emergir nas composições musicais um conceito de museu que é inerte, estanque, indiferente aos constantes movimentos da museologia para torná-lo mais atrativo ao seu público.

Anais do IV ENEMU

O museu que está em consonância com a sua função de servir aos indivíduos e a sociedade, em prol de seu desenvolvimento, da informação sobre sua cultura, que observa o valor histórico de conjuntos e coleções de natureza cultural, deve então pensar em que medida o valor histórico deve paralisar a vida. Para tal pode se apropriar da investigação das representações sociais do museu não só na música assim como em outros meios, a utilizando como uma ferramenta importante para a interpretação e diagnóstico dos males que as acometem práticas museológicas, pensando a práxis museológica de forma crítica.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

Elogio à profanação. In: AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, 1910-1989. Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa / Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. – 3. Ed. totalmente revista e ampliada. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1900.

Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência. IN: AGAMBEN, Giorgio. Infância e história: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

MOSCIVICI, Serge. Representações sociais: investigações em psicologia social. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre a verdade e a mentira**. São Paulo: Hedra, 2008.

II Consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida. In; NIETZSCHE, Friedrich. Escritos sobre história/ Friedrich Nietzsche; apresentação tradução e notas: Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

PINHEIRO, Marcos José de Araújo. Museus, Memória e Esquecimento – Um projeto da modernidade. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2004.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **Rev. USP**, São Paulo, n. 84, fev. 2010. Disponível em <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo>.

Php?script=sci_arttext&pid=S0103-99892010000100012&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em 21 jun. 2011.

Anais do IV ENEMU

Anexos

Programação do IV ENEMU.

Programação

IV ENEMU
IV Encontro Nacional dos Estudantes de Museologia

" Museologia e Interdisciplinaridade"

10 a 15 de Julho
Faculdade de Educação – UFG – Goiânia – Goiás

Endereço: Faculdade de Educação Rua 235, sn - Setor Universitário - Goiânia
- Goiás

Informações:

enemugoiania@hotmail.com
www.enemugoiania.blogspot.com

Endereço:

**Faculdade de Educação Rua 235, sn - Setor Universitário - Goiânia -
Goiás**

Anais do IV ENEMU

10 de Julho – Domingo

8h00 às 18h00 – Credenciamento

Auditório da Faculdade de Educação

Manhã

Auditório da Faculdade de Educação

10h00 às 12h00 – Plenária Inicial

Tarde

Auditório da Faculdade de Educação

14h00 às 14h30 - Solenidade de Abertura

14h30 às 16h30 – Conferência de Abertura - Museologia e Interdisciplinaridade

Conferencista: Maria Cristina Bruno - Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – MAE/USP

Noite

Auditório da Faculdade de Educação

19h00 às 21h00 – Mesa redonda - Museologia e Movimento Estudantil

Convidados: Jorge Martins Evangelista – Membro do Diretório Central dos Estudantes da UFPa e do Centro Acadêmico de Museologia – DCE/UFPa / CAMUSEOUFPa

Luciano Alvarenga – Diretor do Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Goiás - DCE/UGF

Emanuel Andrade – Ex Diretor da Executiva Nacional de Museologia da Universidade Federal do Recôncavo Baiano – EXNEMU/UFRB

22h00 - Confraternização

Anais do IV ENEMU

11 de Julho – Segunda-feira

Manhã

Salas – Faculdade de Educação

9h00 às 12h00 – Comunicações

Tarde

Auditorio da Faculdade de Educação

13h00 às 15h00 - Grupo de Discussões dos Estudantes de Museologia (G.D'S)

15h30 às 17h30 – Mesa redonda – Museologia, Museus e História

Convidados: **Jean Tiago Baptista** - Docente do Bacharelado em História da Universidade Federal do Rio Grande - DHI/FURG

Girlene Chagas Bulhões – Diretora do Museu das Bandeiras/Casa da Princesa/Arte Sacra da Boa Morte – IBRAM

Andrea Considera - Docente do Bacharelado em Museologia da Universidade de Brasília - FCI/UNB

Noite

Auditorio da Faculdade de Educação

19h00 às 21h00 – Mesa Redonda - Políticas Públicas e Culturais para Museus

Convidados: **Ana Karina Rocha de Oliveira** – Docente do Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Goiás – FCS/UFG

Deolinda Conceição Taveira Moreira – Diretora do Patrimônio Histórico e Artístico da Agência Goiana Pedro Ludovico – DPHA / AGEPEL

22h00 – Confraternização

Anais do IV ENEMU

12 de Julho – Terça-feira

Manhã

Salas – Faculdade de Educação

9h00 às 12h00 – Comunicações

Tarde

Auditorio da Faculdade de Educação

13h00 às 15h00 - Mesa Redonda - Museologia, Museus e Educação
Encontro da Rede de Educadores em Museus de Goiás

Convidados: **Marcelle Pereira** – Coordenadora de Museologia Social e Educação do Instituto Brasileiro de Museus - CMUSED/IBRAM

Denise Grinspum – Ex Gerente Geral do Instituto Arte na Escola e Presidente do Comitê Brasileiro do *International Council of Museums* – ICOM (2010 - 2012)

Aluane de Sá – Coordenadora da Rede de Educadores em Museus de Goiás - REM-Goiás

15h30 às 17h30 – Mesa redonda - Graduação em Museologia: Ciências Sociais Aplicadas ou Ciências da Informação. Qual o melhor Caminho?

Convidados: **Marilda Lopes Ginez de Lara** – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP

Cicero de Almeida – Docente da Escola de Museologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro – Escola de Museologia/UNIRIO

Ana Karina Rocha de Oliveira – Docente do Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Goiás

Noite

Auditorio da Faculdade de Educação

19h00 às 21h00 – Mesa redonda – Museologia, Museus e os órgãos que os representam

Convidados: **Denise Grinspum** – Presidente do Comitê Brasileiro do *International Council of Museums* – ICOM (2010 - 2012)

André Andion Ângulo – Museu da República | Palácio do Catete

Deolinda Conceição Taveira Moreira – Diretora do Patrimônio Histórico e Artístico da Agência Goiana Pedro Ludovico – DPHA / AGEPEL

22h00 – Confraternização

Anais do IV ENEMU

| | |
|--------------|---|
| | <u>13 de Julho – Quarta-feira</u> |
| Manhã | |
| | <u>14 de Julho – Quinta-feira</u> |
| Manhã | |
| | <i><u>Salas – Faculdade de Educação</u></i> |
| | 9h00 às 12h00 – <u>Minicurso</u> |
| Tarde | |
| | <i><u>Mini-Auditorio do Museu Antropológico</u></i> |
| | 13h00 às 15h00 – Grupo de Discussões dos Estudantes de Museologia (G.D'S) |
| | 15h30 às 18h00 - <u>Visita a exposição de longa duração “Lavras e Louvores” do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás</u> |
| | Conversa com Nei Clara de Lima – Diretora do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás |
| Noite | |
| | 18h00 às 21h00 – Passeio Noturno a Museus e Parques de Goiânia |
| | 22h00 – Confraternização |
| | Profissional em Artes Basileu França Girlene Chagas Bulhões – Diretora do Museu das Bandeiras/Casa da Princesa/Arte Sacra da Boa Morte - IBRAM Manuelina Maria Duarte Cândido – Docente do Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Goiás – FCS/UFG |
| Noite | |
| | <i><u>Auditorio da Faculdade de Educação</u></i> |
| | 18h30 às 20h30 - <u>Mesa redonda – E a política dos Museus? Identidade, diversidade e (sub)representações</u> |
| | Convidados: Deborah Santos - Docente do Bacharelado em Museologia da Universidade de Brasília - FCI/UNB Jean Tiago Baptista - Docente do Bacharelado em História da Universidade Federal do Rio Grande - DHL/FURG Estevão Arantes – Colcha de Retalhos – Universidade Federal de Goiás / Secretaria da Educação do Estado de Goiás – SEDUC Goiás |
| | 21h00 às 22h00 – <u>Conferência: Comunicação Museológica e Novas Mídias</u> Conferencista: Platini Fernandes - Coordenador e Docente do Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Goiás - FCS/UFG |

Anais do IV ENEMU

15 de Julho – Sexta-feira

Manhã

Salas – Faculdade de Educação

9h00 às 12h00 – Minicurso

Tarde

Mini-Auditório do Museu Antropológico

13h00 às 17h00 -Plenária Final

Noite

19h00 às 21h00 – Passeio Noturno ao Centro Histórico

Artes Gráficas

Anais do IV ENEMU

REALIZAÇÃO



FCS



CO-REALIZAÇÃO



museologia | UnB

FCI

APOIO



Museologia
Brasil

Executiva Nacional
dos Estudantes
de Museologia



ENEMU

Programação do IV Encontro Nacional dos
Estudantes de Museologia

MUSEOLOGIA e INTERDISCIPLINARIDADE

10 a 15 Julho de 2011

Local: Faculdade de Educação
Rua 235, sn - Setor Universitário

Anais do IV ENEMU



ENEMU

MUSEOLOGIA e INTERDISCIPLINARIDADE

Encontro Nacional dos Estudantes de Museologia

10 a 15 de Julho de 2011

Goiânia

Nome:

REALIZAÇÃO



CO-REALIZAÇÃO



APOIO



Museologia
Brasil

Executiva Nacional
dos Estudantes
de Museologia



**Ata da
Assemblei
a**





