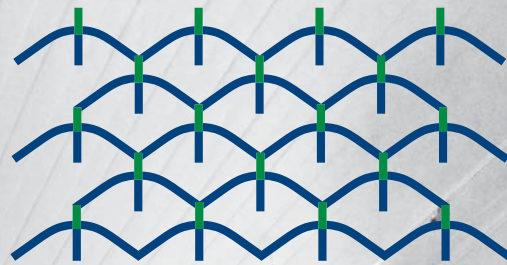


Autorização concedida ao Repositório Institucional da Universidade de Brasília (RIUnB) pela organizadora, Professora Monique Batista Magaldi, em 11 de dezembro de 2018, para disponibilizar o livro *Museu & museologia: desafios de um campo interdisciplinar*, gratuitamente, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da obra.

#### REFERÊNCIA

MAGALDI, Monique B.; BRITO, Clóvis Carvalho (Org.). **Museus & museologia: desafios de um campo interdisciplinar**. Brasília: FCI-UnB, 2018. 186 p., il.

# MUSEUS & MUSEOLOGIA



DESAFIOS DE UM CAMPO  
INTERDISCIPLINAR

MONIQUE BATISTA MAGALDI  
CLOVIS CARVALHO BRITTO  
Organizadores



Nos últimos anos ocorreram transformações na configuração dos cursos de Museologia no Brasil. Até 2003, existiam em atividade dois cursos de graduação em Museologia no país, o da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e o da Universidade Federal da Bahia. Após essa data foram criados doze cursos nas cinco regiões do país, incluindo o da Universidade de Brasília em 2008. Também tem crescido o número de cursos de pós-graduação, publicações e eventos em Museologia. Essas transformações contribuem para reforçar as estratégias de vigilância comemorativa – instituindo marcos fundacionais, mitos de criação e ritos de passagem através de agentes, agenciamentos e obras – e, conseqüentemente, de fabricação de legados por meio de “explosões discursivas” em um campo interdisciplinar.

Na verdade, é importante problematizar a multiplicidade de conceitos em torno da interdisciplinaridade. Na maioria das vezes ela é analisada de modo unívoco, tendo como referência sua etimologia ou suas diferenciações com o multi e o transdisciplinar. Não é sem razão que existem diferentes “tradições” que a investigam sob as perspectivas epistemológica, instrumental e fenomenológica. Por isso é fundamental também compreendê-la como uma construção permeada por intencionalidades. No caso da Museologia como campo interdisciplinar privilegiado trata-se de visualizá-la como fruto de táticas de vigilância comemorativa e de fabricação de legados, projeto no qual este livro e seus autores estão inseridos.

Esta publicação celebra os dez anos da aprovação do curso de Museologia no Conselho Universitário da Universidade de Brasília e assume uma vocação metalinguística ao se tornar uma memória de itinerários de pesquisa sobre a memória. Os textos aqui reunidos contribuem, de certo modo, para a história da emergência de alguns problemas centrais no campo dos museus e da Museologia, explicitando possibilidades de pesquisa. O intuito foi mapear distintos itinerários de investigação, apontando estratégias, conquistas e rupturas em um momento de profundas redefinições nos repertórios da memória.



Fotografia: Monique Magaldi  
Museu Nacional/UFRJ, 2011



Realização:



Apoio:



MONIQUE BATISTA MAGALDI

CLOVIS CARVALHO BRITTO

**Organizadores**

**MUSEUS & MUSEOLOGIA:**

DESAFIOS DE UM CAMPO INTERDISCIPLINAR

Brasília

UNB – CURSO DE MUSEOLOGIA | FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – FCI

2018



## **Comitê Editorial**

Dra. Ana Albani – Universidade Federal do Rio Grande do Sul;  
Dra. Ana Lúcia de Abreu Gomes – Universidade de Brasília;  
Dra. Camila Azevedo de Moraes Wichers – Universidade de Goiás;  
Dra. Júlia Nolasco Leitão Moraes – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro;  
Dra. Joseania Miranda Freitas – Universidade Federal da Bahia;  
Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha – Universidade Federal da Bahia;  
Dra. Maria Margaret Lopes – Universidade de Brasília;  
Dra. Marize Malta – Universidade Federal do Rio de Janeiro / Museu Dom João VI  
Dra. Zita Rosane Possamai – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## **Projeto Gráfico**

Maíra Zannon | Ilha Design

## **Fotografia de Capa**

Monique Magaldi

M986            Museu & museologia : desafios de um campo interdisciplinar /  
                         Monique B. Magaldi, Clóvis Carvalho Britto, organizadores. –  
                         Brasília : FCI-UnB, 2018.  
                         186 p. : il.; 21 cm.

Inclui bibliografia  
ISBN 978-85-88130-51-7

1. Museologia. 2. Museu. 3. Pesquisa. I. Magaldi, Monique B.  
(org.). II. Britto, Clóvis Carvalho (org.).

CDU 069





# SUMÁRIO

<b>A MUSEOLOGIA É UMA ILHA DE EDIÇÃO: VIGILÂNCIA COMEMORATIVA E FABRICAÇÃO DE LEGADOS.....</b>	<b>9</b>
MONIQUE BATISTA MAGALDI CLOVIS CARVALHO BRITTO	
<b>10 ANOS DO CURSO DE GRADUAÇÃO DE MUSEOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA.....</b>	<b>15</b>
MONIQUE BATISTA MAGALDI	
<b>PESQUISA EM MUSEUS E PESQUISA EM MUSEOLOGIA: DESAFIOS POLÍTICOS DO PRESENTE.....</b>	<b>19</b>
BRUNO BRULON	
<b>“SERVE PARA O DESUSO PESSOAL DE CADA UM”: NOTAS SOBRE A PESQUISA E O INDIZÍVEL NOS MUSEUS E NA MUSEOLOGIA.....</b>	<b>37</b>
CLOVIS CARVALHO BRITTO	
<b>OS MUSEUS E OS PRIMÓRDIOS DA MUSEOLOGIA BRASILEIRA NO SÉCULO XIX.....</b>	<b>61</b>
ANDREA FERNANDES CONSIDERA	
<b>A CULTURA DO PATRIMÔNIO NA BAHIA: PESQUISAS EM ANDAMENTO (1835-1970).....</b>	<b>73</b>
SUELY MORAES CERÁVOLO	
<b>A COLEÇÃO ABELARDO RODRIGUES E OS OBJETOS RELIGIOSOS COMO OBRAS DE ARTE EM MUSEUS.....</b>	<b>83</b>
EMERSON DIONÍSIO GOMES OLIVEIRA	

<b>O TRAJE DE OYÁ IGBALÉ: PRESSUPOSTOS PARA A PESQUISA EM ARTE A PARTIR DA INDUMENTÁRIA DE CANDOMBLÉ MUSEALIZADA.....</b>	<b>99</b>
MARIJARA SOUZA QUEIROZ	
<b>MUSEU ANTROPOLÓGICO E BACHARELADO EM MUSEOLOGIA DA UFG: DINÂMICAS DE ATUAÇÃO CONJUNTA E INTERDISCIPLINAR.....</b>	<b>117</b>
MANUELINA MARIA DUARTE CÂNDIDO NEI CLARA DE LIMA	
<b>CIBERMUSEOLOGIA E MUSEOLOGIA VIRTUAL: AS DIFERENTES DEFINIÇÕES DE MUSEUS ELETRÔNICOS E SUA RELAÇÃO COM O VIRTUAL.....</b>	<b>135</b>
MONIQUE BATISTA MAGALDI BRUNO BRULON MARCELA MARIA FREIRE SANCHES	
<b>MUSEOLOGIA SOCIAL E DIREITOS HUMANOS: A EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA COMO EXERCÍCIO DE CIDADANIA.....</b>	<b>157</b>
SILMARA KUSTER DE PAULA CARVALHO	
<b>GALERIA DE FOTOS DO I ENCONTRO DE MUSEOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – DESAFIOS DE UM CAMPO INTERDISCIPLINAR.....</b>	<b>177</b>



# A MUSEOLOGIA É UMA ILHA DE EDIÇÃO: VIGILÂNCIA COMEMORATIVA E FABRICAÇÃO DE LEGADOS

Monique Batista Magaldi<sup>1</sup>  
Clovis Carvalho Britto<sup>2</sup>

**“A memória é uma ilha de edição.”  
Waly Salomão (2007, p. 43)**

Este livro reúne textos resultantes de pesquisas no campo dos museus e da Museologia apresentados pelos palestrantes ou elaborados pela comissão científica e organizadora do I Encontro de Museologia da Universidade de Brasília (UnB) ocorrido entre os dias 8 e 10 de outubro de 2018. Ele consiste no registro de um significativo momento de reflexão que envolveu pesquisadores de diversas instituições brasileiras como no estímulo para a realização de novas pesquisas conforme destacado no subtema do evento: “desafios para um campo interdisciplinar”.

A pesquisa como uma das funções básicas dos museus, os museus como fontes e espaços privilegiados para a pesquisa e a Museologia como campo do saber que reflete sobre as implicações dos processos museológicos e, por sua vez, congrega pesquisadores em torno daquilo que Waldisa Rússio designou de fato museal, consistem no *leitmotiv* desta publicação.

Em 1981, a museóloga Waldisa Rússio destacou em um texto intitulado “A interdisciplinaridade em Museologia” que o fato museal é a profunda relação entre o ser humano e os objetos a serem conhecidos em um dado cenário, comportando vários níveis: “a consciência, a internalização, a concentração, a alimentação do repertório da memória, ponto de partida do senso crítico que elabora as comparações” (In BRUNO, 2009, p. 124). Essas diferentes possibilidades de intersecção no campo dos repertórios da memória consistem em um vasto universo de pesquisa, envolvendo os processos museais com o que Ulpiano Bezerra de Meneses (1994) reconheceu como uma das vocações dos museus, a transformação dos objetos em documentos: “o espaço

---

1 Professora doutora do curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília.

2 Professor doutor do curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília.



de trabalho sobre a memória, em que ela é tratada, não como um objetivo, mas como objeto de conhecimento” (1994, p. 41).

Portanto, este livro assume uma vocação metalinguística ao se tornar uma memória de itinerários de pesquisa sobre a memória. Esse entendimento pode ser aplicado a grande parte do pensamento dos intelectuais brasileiros que tiveram significativo impacto no campo do patrimônio e dos museus. É inegável que suas pesquisas impactaram e ainda impactam as narrativas e as formas de compreensão do passado e de imaginação do futuro. Isso é significativo ao reconhecer que “a história do patrimônio é amplamente a história da maneira como uma sociedade constrói seu patrimônio” (POULOUT, 2009, p. 12). Neste itinerário, é fundamental compreender as escolhas dos agentes responsáveis pela construção dessa história, isso porque ela não pode ser dissociada da “história dos conceitos”, visto que a produção e a atribuição de sentidos resultam do espaço de experiência e do horizonte de expectativa por eles produzidos (KOSELLECK, 2006).

Este entendimento se justifica em virtude das disposições legitimadas pelos agentes responsáveis por teorizar sobre a área e da realização de processos museológicos que condicionam, na maioria das vezes, o olhar dos demais pesquisadores, construindo uma maneira mais ou menos estável de reconhecer conceitos, e de legitimar práticas e personagens. É por isso que, para romper com esses mecanismos de reprodução e persuasão, é necessário se fazer a ‘história social da emergência dos problemas’ desse espaço científico (BOURDIEU, 2004). Portanto, a história da emergência dos problemas do campo dos museus e da Museologia consiste no registro das múltiplas atividades de pesquisa, dos caminhos e descaminhos teórico-metodológicos que resultam em diversos modos de refletir sobre seu objeto de conhecimento.

Tais reflexões são significativas quando reconhecemos a Museologia como uma disciplina aplicada que surge no entre-lugar da efetivação de práticas preservacionistas e da orientação conceitual dos paradigmas que as orientam. Conforme concluiu Cristina Bruno (2006, p. 9), a “consolidação epistemológica dessa disciplina depende, em grande parte, de sua experimentação nos museus.” Nesse aspecto, o dilema é instituído: compreender a disciplina a partir da análise das experimentações (e o que delas resulta) ou efetuar uma leitura sobre o que os autores programavam dizer sobre o fazer museológico. Por outro lado, embora reconheçamos que teoria e prática consistem em configurações inseparáveis, a própria história dos museus e da Museologia é atravessada por debates em torno das fissuras entre ‘trabalho prático’ e ‘vocação científica’, conforme o argumento de Zbynek Z. Stránský (2008). Portanto, a Museologia seria marcada pela teoria da prática em torno da musealização: “A teoria museológica



torna-se objetiva, antes de mais nada, na produção museológica.” (STRÁNSKÝ, 2008, p. 102).

Esse exercício epistemológico é significativo quando observamos aquilo que Pierre Bourdieu reconheceu como uma “teoria dos efeitos da teoria”: “que ao contribuir para impor uma maneira mais ou menos autorizada de ver o mundo social contribui para fazer a realidade desse mundo” (BOURDIEU, 1998a, p. 82). Dessa forma, compreender os processos de construção epistemológica da Museologia, por exemplo, é uma das condições necessárias para a visualização das problemáticas apresentadas por esse campo:

Para não ser objeto dos problemas que se tomam para objeto, é preciso fazer a história social da emergência desses problemas, da sua constituição progressiva, quer dizer, do trabalho coletivo – frequentemente realizado na concorrência e na luta – o qual foi necessário para dar a conhecer e fazer reconhecer estes problemas como problemas legítimos, confessáveis, publicáveis, públicos, oficiais (BOURDIEU, 1998b, p. 37).

Dito de outro modo, trata-se de problematizar o *modus operandi* da produção e da transmissão do conhecimento. Portanto, é necessário desconstruir a visão de ‘espontaneidade’ das práticas museológicas, tidas como resultantes de uma abordagem unicamente empírica ou intuitiva. As diferentes práticas são fruto de constantes reelaborações, de uma consciência programática que instaura problemáticas e propõe conceitos. Esse ato de reflexividade contribui para considerar que a prática museológica, ao mesmo tempo, é orientada e orienta os contornos teóricos. Desse modo, a Museologia consistiria em um conjunto de reflexões sobre a ‘didática da invenção’ dos processos museológicos, com os atravessamentos poéticos e políticos correlatos, visando à elaboração de teorias do conhecimento sobre a natureza, os conceitos e os limites da disciplina.

Por esse motivo, escolhemos o verso de Waly Salomão como epígrafe e como paráfrase no título desta apresentação. Se a memória é uma ilha de edição e os museus e a Museologia consistem em campo privilegiado para lidar com os embates entre lembrança e esquecimento, é possível problematizar em que medida a pesquisa em Museologia se torna esse espaço de pós-produção, de reflexão (seleção, ordenamento e ajuste) e ordenamento de imagens em torno dos processos museológicos. Essa situação ganha contornos mais desafiadores no caso de um campo interdisciplinar e suas múltiplas enunciações.



Na verdade, é necessário problematizar a multiplicidade de conceitos em torno da interdisciplinaridade. Na maioria das vezes ela é analisada de modo unívoco, tendo como referência sua etimologia ou suas diferenciações com o multi e o transdisciplinar. Não é sem razão que existem diferentes “tradições” que a investigam sob as perspectivas epistemológica, instrumental e fenomenológica. Por isso é fundamental também compreendê-la como fruto dessa “ilha de edição” e, portanto, atravessada de intencionalidades. No caso da Museologia como campo interdisciplinar privilegiado trata-se de visualizá-la também como fruto de táticas de vigilância comemorativa e de fabricação de legados, projeto no qual este livro e seus autores estão inseridos.

Esta publicação resulta do evento cujo objetivo principal foi comemorar os dez anos da aprovação do curso de Museologia no Conselho Universitário da Universidade de Brasília. Nos últimos anos ocorreram transformações na configuração dos cursos de Museologia no Brasil. Até 2003, existiam em atividade dois cursos de graduação em Museologia no país, o da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e o da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Após essa data foram criados doze cursos nas cinco regiões do país, incluindo o da UnB, em 2008. Também tem crescido o número de cursos de pós-graduação em Museologia no Brasil. Essas transformações contribuem para reforçar as estratégias de vigilância comemorativa – instituindo marcos fundacionais, mitos de criação e ritos de passagem através de agentes, agenciamentos e obras – e, conseqüentemente, de fabricação de legados por meio de “explosões discursivas”.

Aqui é importante destacar que dialogamos com o conceito de “explosão discursiva” elaborado por Michel Foucault (1988). Originalmente utilizado em *História da sexualidade: o cuidado de si* visando examinar um conjunto de práticas/discursos na longa duração, o filósofo analisa as fabricações de enunciados (de que forma seria possível dizer), de enunciações (quem diz e possibilidades de dizer) e suas restrições. A “explosão discursiva” se torna um mecanismo de seleção das palavras, dos lugares e dos modos de dizer: “controle dos enunciados e das enunciações, [e uma] (...) proliferação de discursos no campo do exercício do poder; uma produção voltada para a condução das condutas e a produção coletiva da subjetividade, visando a mudanças socioculturais” (FERNANDES, 2011, p. 13).

Nesse aspecto, pensar as “explosões discursivas” no campo da Museologia consiste em um importante itinerário metodológico para compreender a fabricação de enunciados e enunciações em torno dos desafios de pesquisa em um campo indisciplinar o que, por sua vez, também consiste em um enunciado fabricado. Por essa razão,



este livro se inicia com o texto lido na abertura do I Encontro de Museologia da Universidade de Brasília. O encontro, o texto e sua publicação nesta coletânea consistem em gesto poético e político no intuito de instituir estratégias de vigilância comemorativa e novos legados, conforme sublinhou Luciana Heymann (2004). Eles não são apenas herança material e política deixada às gerações futuras, mas entendidos como investimento social em virtude do qual uma determinada memória individual é transformada em exemplar ou fundadora de um projeto, ou, em outras palavras, ao trabalho e social de produção da memória resultante da ação de “herdeiros” ou “guardiães”: “a produção de um legado implica na atualização constante do conteúdo que lhe é atribuído, bem como na afirmação da importância de sua rememoração” (HEYMANN, 2004, p. 3).

Como tática de produção e atualização deste legado, organizamos a presente coletânea com textos de pesquisadores representativos na Museologia brasileira no intuito de mapear distintos itinerários de pesquisa, apontando estratégias, conquistas e rupturas em um momento de profundas redefinições nos repertórios da memória, reconhecendo que “ilhas-de-edição unem e apartam os homens” (SALOMÃO, 2000, p. 53). Em conjunto, os textos contribuem para evidenciar uma espécie de bricolagem que traduz alguns dos desafios da pesquisa em um campo interdisciplinar, “como quem aperta um botão da mesa/de uma ilha de edição/e um deus irrompe para resgatar o humano/fardo./Corrigindo:/o humano fado.” (SALOMÃO, 2007, p. 44).

## Referências

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

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*. São Paulo: EDUSP, 1998a.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998b.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2009.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *Museologia e museus: os inevitáveis caminhos entrelaçados*. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, n.º 25, 2006.





FERNANDES, Cleudemar Alves. Discurso e produção de subjetividade em Michel Foucault. *Laboratório de Estudos Discursivos Foucaultianos*, Uberlândia, ano 2, 2011.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o cuidado de si*. 10a. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

HEYMANN, Luciana Quillet. Cinquenta anos sem Vargas: reflexões acerca da construção de um “legado”. *XXVIII Encontro Anual da ANPOCS*, Caxambu, 2004.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 9-42, jan./dez. 1994.

POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no ocidente*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

SALOMÃO, Waly. *Algaravias: câmara de ecos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SALOMÃO, Waly. *Tarifa de embarque*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

STRANSKY, Z. Z. Sobre o tema “Museologia – ciência ou apenas trabalho prático?” (1980). *Revista Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jul./dez., 2008.



# 10 ANOS DO CURSO DE GRADUAÇÃO DE MUSEOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Monique Batista Magaldi

Boa noite. Saúdo a mesa, a Magnífica Reitora, Profa. Dra. Márcia Abrahão Moura; o Decanato de graduação, representando pela Profa. Dra. Lígia Cantarino. Saúdo também o Diretor da Faculdade de Ciência da Informação da UnB, o Prof. Dr. Renato Tarcício Barbosa de Sousa e o Vice-Diretor, Prof. Dr. Rogério Henrique de Araújo Jr, presentes neste auditório. O Coordenador do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da UnB, Prof. Dr. João Maricato; a representante do Conselho Federal de Museologia, a Profa. Dra. Andréa Considera; a representante do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), a Dra. Renata Bitencourt; e a coordenação da Rede de Professores e pesquisadores em Museologia (REDE), estão representados aqui por mim, Profa. Dra. Monique Magaldi.

Cumprimento a todas e todos os presentes aqui nesta noite muito importante para o Curso de Museologia da Universidade de Brasília. E quando falo CURSO DE MUSEOLOGIA, estou me referido não somente aos professores, técnicos administrativos, profissionais terceirizados que atuam todos os dias neste projeto de curso, mas também aos atuais e ex-estudantes do Curso de Museologia da UnB. Todos esses participantes que compõem este TODO, quer dizer, o Curso de graduação em Museologia, fazem parte destes dez anos não somente de estudos, AFETOS, mas também de parceiras e, porque não dizer, 10 anos de “**LUTA**” também. Luta de estudantes, professores, colegiados, técnicos, diretores, decanos, reitores.

Concebido no âmbito do REUNI (Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais), programa instituído pelo Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007, o Curso de Museologia estruturou-se a partir de uma proposta interdisciplinar e que contou com a colaboração dos Departamentos de História do Instituto de Humanidades (HIS/IH), Departamento de Antropologia do Instituto de Ciências Sociais (DAN/ICS) e Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes (VIS/IdA). Deixo aqui o nosso agradecimento por esta importante parceria, que nos trouxe até aqui, nesses 10 anos.



Mas não podemos esquecer da origem deste curso...

Em 1964, a primeira a elaborar um projeto de curso de Museologia da UnB foi a museóloga Lygia Martins Costa. Na Época, a Sra. Lygia Martins criou o primeiro Projeto Político Pedagógico para o Curso de Museologia, não sendo concretizado por conta da ditadura militar. Vinte e quatro anos depois, em 1988, outra iniciativa, voltada à criação de um curso de especialização em Museologia não teve êxito, por falta de recursos.

Em janeiro de 2006, o então Diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais do IPHAN-DEMU/IPHAN, José do Nascimento Junior, enviou um ofício à Reitoria da Universidade de Brasília (UnB) solicitando que o Magnífico Reitor examinasse a possibilidade de criação do Curso de Museologia na UnB. Em resposta ao ofício, no mesmo ano, o Magnífico Reitor, Prof. Dr. Timothy Mulholland, encaminhou uma proposta de criação de Curso de Museologia na UnB. A partir de então, o Colegiado do Departamento de Ciência da Informação e Documentação (CID) recomendou criar uma comissão de estudos composta por professores do CID da área de Arquivologia e Biblioteconomia, e solicitou a colaboração de um representante da área de museologia para discussões sobre o currículo do Curso de Museologia, além de um compromisso por parte da UnB com a infraestrutura necessária para a operacionalização do curso e a contratação de docentes da área.

Depois de longo trabalho e debates, no dia 9 de outubro de 2008, foi lançado o Curso de Museologia e Assinado o Termo de Compromisso entre as Unidades Integrantes do Consórcio de Museologia. Assinaram:

- Profa. Dra. Elmira Simeão, Chefe do Departamento de Ciência da Informação e Documentação;
- Prof. Dr. Wolfgang Döpcke, Chefe do Departamento do Curso de História da UnB;
- Profa. Dra. Lia Zanotta Machado, representando o Chefe do Departamento de Antropologia do Instituto de Ciências Sociais;
- Profa. Dra. Anna Beatriz Mello, Chefe do Departamento do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Na solenidade de lançamento do Curso de Museologia, o Reitor *pro tempore*, Dr. Roberto Armando Ramos de Aguiar, representado pela então Decana, Profa. Dra. Márcia Abrahão Moura, assumiu a estruturação do curso. Estavam presentes a Profa. Dra. Elmira Simeão, a Profa. Dra. Celina Kuniyoshi; José do Nascimento Júnior – Diretor do DEMU/IPHAN; Prof. Dr. Mário Chagas – Coordenador Técnico DEMU e Centros Culturais do IPHAN e Professor da UniRio; Emir José Suaiden – Diretor do IBICT do MCT e Professor Titular do CID, Dr. Antonio Lisboa Carvalho de Miranda – Diretor



da Biblioteca Nacional do Conjunto Cultural da República e Professor Titular do CID; Wagner Barja – Diretor do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República.

Neste momento, faço uma breve, mas importante observação: a grande relevância da Magnífica Reitora, na época Decana de Graduação, para a criação deste curso. A professora acompanhou o desenvolvimento e a implantação deste curso, com muito comprometimento. Agradecemos à Profa. Dra. Márcia Abrahão.

E, por fim, em 2009, ou no início de tudo, o Decanato de Graduação (DEG) indicou a Profa. Dra. Celina Kuniyoshi para assumir a Coordenação do Curso de Museologia da UnB. Agradecemos profundamente à professora Celina pela “LUTA” e dedicação destinada a este curso.

Gostaria de agradecer à direção da Faculdade de Ciência da Informação, inicialmente composta pela Profa. Dra. Elmira Simeão, que atuou, desde o início, na criação deste curso; e aos atuais diretores, Prof. Dr. Renato Tarcício Barbosa de Sousa e Prof. Dr. Rogério Henrique de Araújo Jr., os quais nos apoiam na consolidação do curso, ajudando para que ele conquiste a excelência que todos nós entendemos como fundamental.

Agradeço também ao grupo de Pesquisa Museologia, Patrimônio e Memória, grupo também realizador deste evento, em parceria com o Curso de Museologia, grupo de pesquisa do programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UnB. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação, coordenado pelo Prof. Dr. João Maricato, aqui presente.

Agradeço também às coordenadoras anteriores a mim, que, além da Profa. Dra. Celina Kuniyoshi, batalharam por este curso. Um grande e afetuoso abraço para as professoras: Dra. Lillian Alvarez, Ms. Silmara Kuster, Dra. Ana Lúcia Abreu e Dra. Andréa Considera. Agradeço pelo belo e importantíssimo trabalho e espero dar continuidade à obra que as colegas realizaram.

A coordenação do Curso de Museologia da UnB também agradece aos professores que compõem o colegiado do Curso de Museologia, incluindo aos cursos membros do Consórcio: Curso de História, Curso de Antropologia, e Curso de Artes. Agradeço também aos queridos colegas do colegiado de Museologia que também lutam bravamente por um ensino superior de qualidade: Profa. Ms. Déborah Silva, Profa. Ms. Elizângela Carrijo, Profa. Ms. Luciana Portela, Profa. Ms. Marijara Queiroz, Prof. Dr. Clóvis Britto e Prof. Dr. Emerson Dionísio.

E, neste sentido, gostaria de agradecer aos técnicos da Faculdade de Ciência da Informação da UnB, em especial à secretária do Curso de Museologia, Carla Thaís Rocha, e à técnica de Informática Juliana Muniz. Agradeço à equipe de



limpeza da faculdade, em especial ao Sr. Romildo, que veste a camisa do curso e busca nos ajudar com as demandas de organização e limpeza dos nossos laboratórios. Agradeço também aos atuais e ex-estudantes por fazerem parte deste curso e que são a motivação dos professores.

Por fim, não podemos negar as dificuldades. O curso ainda necessita de apoio para alcançar a excelência que se deseja. De todo modo, seguimos lutando para que este curso, que também foi e é um lugar de leituras, reflexões, debates, encontros, seja cada vez mais um espaço que contribua para a formação de profissionais de Museologia que defendam um olhar cada vez mais humano, enquanto profissionais da cultura do nosso Brasil, e que tenham responsabilidade social, voltados ao debate, à defesa da diversidade cultural e da democracia.

Desejo ótimo encontro para todas e todos.

Obrigada.

Brasília, 8 de outubro de 2018.



# PESQUISA EM MUSEUS E PESQUISA EM MUSEOLOGIA: DESAFIOS POLÍTICOS DO PRESENTE

Bruno Brulon<sup>1</sup>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Para que serve a Museologia? O que fazem os museólogos? A resposta mais satisfatória, no presente, para essas perguntas é unívoca: *pesquisa* – nos museus e fora deles. Somos pesquisadores que pensam os processos, percursos e biografias que levam as coisas a receberem valor de transmissão, valor este que, de forma específica e ao mesmo tempo ampla, convenciamos chamar de *musealidade*.

Historicamente, foi a partir dos museus, como instituições do pensamento e da pesquisa científica ligada a múltiplos saberes, que a museologia – praticada nessas instituições – realizou o exercício, metamuseal e metamuseológico, de pensar a si mesma compondo um núcleo de reflexões sobre o campo, seus objetos, conceitos e metodologias, que se traduziram, pelo menos desde os anos 1980, nos fundamentos teóricos da Museologia.

Atualmente, no Brasil, museu e Museologia estão sob ataque. Um ataque que ameaça se expandir por todas as humanidades, levantando questões sobre a validade científica, sobre o valor das instituições de pesquisa (sistematicamente relegadas a segundo plano nas políticas estatais dos últimos anos) e sobre o próprio estatuto do pesquisador. Na era das *fake news*, não poderia ser mais emblemática a imagem da primeira instituição de pesquisa científica do país, o Museu Nacional do Rio de Janeiro<sup>2</sup>, queimando em chamas por inteiro diante dos olhos dos cientistas que o construíram. Símbolo de uma amnésia anunciada, o Museu Nacional que conhecemos, instituição pública que definiu para os brasileiros o sentido “público” dos museus, deixava de existir no dia 2 de setembro de 2018, para se tornar uma memória em disputa.

---

1 Professor de Teoria da Museologia do Departamento de Estudos e Processos Museológicos (DEPM) e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS – UNIRIO/MAST). Coordena o Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem (MEI) e é vice-presidente do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM).

2 Pertencente, até o presente, à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ), instituição de ensino que é um dos mais importantes centros de pesquisa do país.



A Museologia, então, passa a ter que defender o seu objeto primeiro por meio da mobilização social aliada à reflexão sobre as suas bases teóricas, enquanto os discursos políticos liberais e diversos comentários em redes sociais questionavam a importância (material e simbólica) do museu, como instituição de pesquisa que se propõe a transmitir conhecimentos e a fazer pensar para além do universo recluso das ciências acadêmicas. O *museu-fantasma* agora se impõe como símbolo do luto por um modelo de instituição que forneceu as bases para se pensar um campo museológico em expansão e plural.

Diante das recentes medidas governamentais que tomaram de assalto o campo museal no Brasil, e da eminente extinção do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), órgão responsável pela transformação sensível do campo de atuação dos museólogos na última década, a Museologia se vê novamente obrigada a confrontar as suas bases, interrogando o seu papel social e o seu lugar político na construção de uma sociedade democrática e com amplo acesso ao saber científico – isto é, baseado em pesquisa.

Os museus, então, se veem diante da necessidade de se reafirmarem como instituições de pesquisa, num momento em que *museus* e *pesquisa* vêm sendo colocados em xeque pela sociedade mesma a que servem. Quando já se tem pouco espaço – na gestão dessas instituições e no campo patrimonial – para o pesquisador em Museologia, somos confrontados com a urgência de um debate amplo, aberto e crítico sobre esta área de atuação ligada aos museus e demarcada por relações de poder coloniais. O que está em jogo nessa revisão do passado é o lugar no presente dos museus e da Museologia que praticamos e para os quais formamos os nossos alunos, bem como o lugar da pesquisa em nossa área. É, portanto, o papel político da Museologia no presente re-pensar os museus e a própria Museologia, se apropriando das reflexões sobre os diferentes modelos de gestão e de políticas culturais para o campo museal que vêm sendo propostos de forma arbitrária e sem o devido debate entre a categoria profissional.

Pensar o lugar da pesquisa nos museus e na Museologia, no presente, nos impõe, assim, um desafio político imperante: o de nos pensarmos como cientistas reflexivos e críticos num momento em que a reflexão crítica se torna a única arma possível a favor da democracia na produção e no acesso ao saber promovidos pela musealização.



## A pesquisa nos museus no Brasil

O debate recente em torno da relevância social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e sobre o seu futuro incerto, apontou para a dificuldade atual de se perceber a relevância da própria pesquisa científica no Brasil. Tal dificuldade tem como causa, em parte, a própria ausência de discussão sobre o sentido público dos museus e das instituições científicas em geral. Para além de nos perguntarmos “o que fazemos?”, a pergunta primordial é “para quem fazemos?”. A relevância social do museólogo, hoje, depende invariavelmente de sua capacidade de olhar para a Museologia de forma integral – proposta esta que não é uma novidade, mas que já estava prevista na ideia de um “museu integral”<sup>3</sup> pensada desde que o campo museal formulou seus questionamentos próprios no contexto da América Latina, nos anos 1970.

Contudo, para entendermos o que fazemos, ou para que servem os museus, é preciso entender, antes, o que fazemos com os museus e com a Museologia, tanto no âmbito de nossas práticas específicas como na reflexão teórica. Primeiramente, não há como negar a relevância política dos museus, como instituições que se configuram como objetos de acirradas disputas envolvendo projetos de futuro específicos e a validação de certos regimes de verdade que percorrem todo o século XX e chegam aos nossos dias em pleno século XXI – quem ainda se lembra do caso da exposição *Queer Museu*<sup>4</sup> e de todo o debate sobre a censura em instituições culturais iniciado em 2017, fomentando uma pauta estritamente ligada a projetos de Nação? As políticas culturais para o campo museal na história recente do Brasil não deixaram de constituir um campo de batalhas envolvendo diferentes pontos de vista sobre a cultura e a sobrevivência material de grupos sociais subalternizados.

Musealizar é, neste contexto, uma forma de construir consenso sobre o valor e sobre a matéria, se percebemos que os museus são instituições organicamente ligadas às sociedades. É a sociedade que produz o valor transmitido pelos museus. Mas, como

---

3 Noção proposta na Mesa Redonda de Santiago do Chile, organizada pela UNESCO e pelo ICOM, em 1972, quando se discutiu o papel social dos museus na América Latina, e que foi introduzida como basilar para pensar a museologia e os museus na região desde então. Santiago foi um convite para uma ‘responsabilidade social’ que, até então, não havia sido atribuída diretamente aos museus. O que se discutia eram de fato os problemas das sociedades latino-americanas, entre pessoas de diversas áreas do conhecimento, incluindo profissionais de saúde e pensadores das ciências sociais. (DECLARAÇÃO, 1973, p.198).

4 Exposição aberta em 2017, no Santander Cultural, em Porto Alegre, e que foi censurada a partir de reivindicações do Movimento Brasil Livre (MBL), dando origem a um amplo debate político sobre o papel dos museus e a preservação dos valores da “família brasileira”.





dispositivos, em sua maioria criados por um Estado cuja centralidade, no caso brasileiro, nunca deixou escapar o patrimônio cultural, ao mesmo tempo em que produzem valor, museus são o resultado de negociações do próprio consenso sobre o valor, reproduzindo materialmente as hierarquias de poder e saber que conformam aquilo que se entende por Nação.

No passado, o Museu Nacional do Rio de Janeiro, criado em 1818, marcou, no contexto de um império com sede nos trópicos, a continuidade política e cultural da metrópole na distância da colônia. Em um primeiro estágio, ele configurou um modelo de produção e disseminação do conhecimento a partir de coleções organizadas e classificadas segundo critérios formulados com base em trocas internacionais. Como chama a atenção Maria Margarete Lopes, ao longo do século XIX, aprofundando este projeto e baseando-se nas principais instituições científicas da Europa – notadamente o Muséum de História Natural de Paris, criado em 1793 – o Museu Nacional do Rio de Janeiro buscava se legitimar como um centro de instrução pública incorporando o ensino da História Natural para uma elite civilizada, projeto este amplamente discutido nas décadas de 1830 e 1840<sup>5</sup>, que, contudo, não foi concretizado até o final desse século.

Em 1871, com a configuração do Museu Paraense de História Natural e Etnologia, que já nascia com a finalidade de se constituir o “primeiro núcleo de um estabelecimento de ensino superior” no Pará<sup>6</sup>, a relação dos museus de História Natural com a educação dos brasileiros iria conferir um caráter instrutivo a essa museologia cientificista. A vocação de instituição pública despertada nos museus brasileiros, evidentemente influenciados por museus europeus como o Louvre ou o British Museum – e não mais pelo próprio Muséum de História Natural – resultou na transformação para uma museologia da curiosidade visando atrair um público mais amplo de não especialistas para descobrir o que essas instituições enciclopédicas guardavam.

A lógica da curiosidade se perpetuaria como parte desses museus, quando a questão do público passava a ser valorizada para justificar nacionalmente a relevância

---

5 No contexto dessas duas décadas, os ministros dos Negócios do Império e deputados discutiam a possibilidade de se instalar um curso ou uma Faculdade de Ciências Naturais no Museu Nacional, no contexto das discussões sobre a criação de uma universidade no Brasil. O projeto, que não chegou a ser implementado, mobilizou a elite científica ligada ao Museu, visando concretizar a sua missão de Instrução Pública para manter o seu caráter metropolitano (LOPES, 1997, p. 79).

6 O regulamento do Museu Paraense previa “as bases do futuro desenvolvimento dos estudos superiores” na Amazônia, incluindo lições públicas a serem ministradas semanalmente por um membro do conselho administrativo do museu, tal qual seria feito anos mais tarde no Museu Nacional do Rio de Janeiro (LOPES, 1997, p. 205).



dessas instituições. No Brasil republicano, sem que os museus nacionais servissem a interesses específicos da antiga Metrópole, o Museu Paraense tentava se consolidar na burocracia estadual, tendo que atrair e cativar a população de Belém, o que era fundamental para a obtenção de recursos<sup>7</sup>. No início do século XX, o museu tinha os seus índices de público comparáveis com os do Museu Nacional, sendo o primeiro museu ao Norte do país mais visitado do que aquele da Capital Federal (então Rio de Janeiro), segundo afirmava o seu diretor (GOELDI, 1900, p. 51 apud SANJAD, 2006, p. 172).

A questão do *público* (propositalmente aceito no singular) criava para os museus brasileiros a reificação de uma categoria social ontologicamente separada das coleções científicas e, logo, dos cientistas que as constituíam e as estudavam – mantendo nos museus ditos *modernos* a separação entre produtores de conhecimento e consumidores de curiosidades, própria do pensamento europeu sobre os museus enciclopédicos. Tal separação, dentro da qual se conjugava uma hierarquia social particularmente aguda no contexto brasileiro, foi reproduzida pelos museus até muito recentemente, o que leva uma grande parte da sociedade brasileira, no presente, a se perguntar sobre a real importância – material e simbólica – dessas instituições para o brasileiro comum.

Destinados a cumprir, nas colônias, uma missão civilizacional, os museus se fizeram instituições políticas portadoras de um ensinamento para populações que não possuíam instrução. Desde o século XIX uma lógica positiva iria engendrar hierarquias sensíveis entre os museus e seus públicos no Brasil. As ciências humanas e sociais, no país, iriam ser criadas partindo do mesmo princípio para se produzir um conhecimento separado do saber popular e ao mesmo tempo pensado como positivo e ilustrado.

Ainda atuando sobre a fragmentação do pensamento, já no contexto de São Paulo, o Museu Paulista, criado em 1894, a partir de uma coleção particular de moluscos, levaria ao nascimento de uma disciplina antropológica no país, ainda que vinculada aos parâmetros e modelos das ciências naturais (SCHWARCZ, 2008, p. 83). Para a antropologia evolucionista da época, estudar o “homem primitivo” não era muito diferente de estudar a flora e a fauna locais. Na verdade, na perspectiva oficial do Museu Paulista, o estudo da humanidade claramente se subordinava a certos ramos do conhecimento científico, em especial à biologia, e só interessava enquanto tal. Assim, no século XIX, os museus brasileiros herdavam dos *Muséums* europeus, a definição da Antropologia

---

7 Em 1900, o museu alcança um novo recorde de público, quando 2.920 pessoas visitaram em um único dia uma mostra de fotografias e desenhos organizada para a celebração do 4º centenário da descoberta do Brasil (SANJAD, 2006, p. 172).



como o ramo da História Natural que tratava do homem e das raças humanas, tendo por objetivo descobrir as “características permanentes” que permitissem distingui-las enquanto “tipos” biológicos<sup>8</sup>. Progressivamente, a questão do “povo brasileiro” aliada à ideia de construção da Nação preconizada pelos interesses de uma elite paulista que se desejava fazer representar na esfera cultural (SCHWARCZ, 2008, p. 90) levou o Museu a desenvolver o esboço de ciências humanas e sociais no país.

Os museus, ao encenarem o “Outro” construindo distâncias invisíveis entre quem vê e quem é visto, quem produz e quem consome, ou quem pensa e quem é objeto de pensamento, materializam, nos regimes de colonialidade herdados de um passado pouco contestado, os patrimônios valorados no presente. Mas, se até o final do século XIX e início do XX, a pesquisa nos museus servia para legitimar essa separação *universal* entre cientistas e público desprovido de instrução, o que se viu na transformação do próprio Museu Nacional no século seguinte foi a gradativa introdução dos visitantes, em sua diversidade, no Brasil, como verdadeiros atores do museu e criadores de seus próprios discursos sobre o patrimônio musealizado. O seu estigma de instituição colonialista foi, ao longo do tempo, sendo contestado, e já havia sido subvertido nas práticas de inclusão de públicos periféricos no contexto da cidade do Rio de Janeiro, com base no trabalho de divulgação científica e das ações da Seção de Assistência ao Ensino (SAE), programa educativo mais antigo no país, criado, no Museu, em 1927.

Os cientistas do presente, tanto nas chamadas humanidades quanto nas ciências naturais, que povoaram ao longo da história o imaginário do público sobre a própria ideia de museu, já não faziam pesquisa *para o público*, mas, como em muitos setores do Museu Nacional, incluíam seus visitantes, os “Outros” imaginados desde a colonização, no próprio fazer científico, fazendo pesquisa *com o público* e fomentando a reflexão crítica sobre as suas próprias realidades que passavam a fazer parte da vida social dessa instituição pulsante e integral.

---

8 O interesse maior pelas tipologias raciais iria diminuir consideravelmente a partir da década de 1930 (SEYFERTH, 1995, p. 175).



## A musealização como eixo estruturante da Museologia

A acepção tradicional da musealização se vê pautada na ideia iluminista que entende o museu e seus procedimentos como “fruto da razão e motor do desenvolvimento das ciências modernas” (MAIRESSE, 2011, p. 252). Tal concepção científica de caráter eurocêntrico, ao longo da história moderna, ultrapassa o princípio da coleção renascentista para se inscrever no coração do princípio mesmo dos museus na época das Luzes, contribuindo para a compreensão do objeto musealizado como um “portador de informação” (objeto-documento), que se inscreve até os dias de hoje na missão científica atribuída a essas instituições (Mairesse, *loc. cit.*). Essa vertente científica serviu de base para acepções diversas da musealização nos contextos de ex-colônias, onde o museu esteve ao longo de séculos associado à imagem soberana de instância de poder que reifica a separação entre cultura e sociedade, entre o patrimônio e seus usuários, reforçando as lógicas de dominação impostas pela colonização.

Desdobrando a cadeia museológica, Marília Xavier Cury enumera quatro momentos para a musealização que, segundo a autora, tratam de um processo de valorização de objetos. No primeiro momento, tem-se a seleção dos objetos que serão integrados a uma coleção ou acervo – nesse caso, musealizar seria a ação de preservar. O segundo momento se dá com a *inserção do objeto no contexto museológico*, onde musealizar é um processo que parte da aquisição e culmina na comunicação. O terceiro momento consiste na *escolha de objetos para compor a exposição*, aqui musealizar é criar um conceito, um significado, por meio de objetos. O quarto momento se refere ao próprio *processo de comunicação*, nesse caso musealizar é desencadear uma comunicação que engloba “concepção da exposição, montagem, abertura para o público e avaliação” (CURY, 1999, p. 50). Em linhas gerais, a autora sintetiza o termo musealização como processo de aquisição, estudo, documentação e comunicação do patrimônio cultural com ênfase na exposição. Em grande parte dos autores, assim, a musealização adquire um caráter necessário de uma comunicação, destinada a produzir valores mais do que a manter documentos.

Entendida, em termos específicos, como a “cadeia operatória de procedimentos de salvaguarda e comunicação” (BRUNO, 2013), esta *cadeia museológica* – fundada primeiramente na teoria para implementar o entendimento da prática da musealização – está no centro de nossa disciplina. A partir dos autores consultados e da análise de casos específicos na realidade brasileira – como o caso, já citado, do Museu Nacional – defendemos que a cadeia da musealização não começa, tampouco se limita, aos museus;



isto porque a musealização tem início no campo (*terrain*) onde os objetos são coletados e abarca todos os processos que se seguem: identificação, classificação, higienização, acondicionamento, seleção, comunicação (em todos os seus sentidos possíveis, englobando a exposição), e até a sua extensão sobre os públicos, os colecionadores privados, o mercado de objetos, e os diversos outros agentes indiretamente ligados a ela (como os pesquisadores dos mais variados níveis além dos próprios museólogos).

Em um esquema inspirado no que foi inicialmente proposto por Zbynek Stránský e Peter van Mensch (BRULON, 2018, p. 189-210), podemos vislumbrar as seguintes etapas que compõem a cadeia da musealização: (1) pesquisa; (2) seleção; (3) aquisição (documentação); (4) conservação; (5) comunicação; (6) pesquisa de recepção, que, atuando em cadeia, se retroalimentam, levando à produção de saberes e valores para um público.

Visando esse público, o primeiro passo da musealização é a definição de uma intenção. Tal definição só pode se dar acompanhada de pesquisa – teórica e empírica – a partir das intenções plurais que guiam a musealização (intenções que podem ser regidas por diferentes atores sociais e instituições culturais, variando de um caso a outro). Em seguida, a partir do contato dos atores com o campo, o objeto será selecionado e adquirido. A aquisição, como processo amplo, envolve todas as etapas da documentação. O objeto é, então, categorizado, inventariado, digitalizado, fotografado e cuidadosamente acondicionado. Um valor monetário lhe é atribuído pelo museu, como um novo valor intrínseco (por meio das apólices de seguro, por exemplo). Na conservação, os profissionais especializados ou conservadores irão tomar todas as medidas necessárias para a manutenção da integridade física do objeto, protegendo-o de qualquer possibilidade de deterioração crescente. O objeto se torna virtualmente acético à ação humana. Intervenções são feitas, e restrições quanto à sua manipulação e exposição são prescritas. Seu acondicionamento, em ambiente artificialmente controlado é meticulosamente monitorado. Em todos esses momentos, ele *estará sendo musealizado*, em *passagem contínua* ao que constitui e constituirá o seu valor, por meio de um *vir-a-ser perpétuo* que faz dele objeto de museu, e produto da ciência.



## **A descolonização da musealização: entendendo a *performance* museal como um ato simbólico de transformação social**

Considerando a musealização como um ato simbólico prático, observamos que, em suas operações práticas, há certas condições para que uma coisa selecionada se torne musealia. A musealização do objeto, antes de qualquer ato, pressupõe necessariamente um ato de cesura (*césure*), qualificado por André Malraux como “separação”, por Jean-Louis Déotte como “suspensão”, e por André Desvallées como “extração” (“*arrachement*”) (MAIRESSE, 2011, p. 256). Instaurando uma ruptura com a realidade social, a musealização cria novas realidades. Jean Davallon (1986, p. 244) define o objeto musealizado como um “objeto real que não está mais no real”. Mas ele está, também.

Dizer que um objeto é elevado do real, não quer dizer que o objeto musealizado deixe de existir para o contexto social onde produziu sentido uma vez inserido em relações sociais de outra ordem. Como demonstram os exemplos contemporâneos de musealização *in situ*, uma nova realidade é criada no momento da “suspensão” simbólica que não obriga necessariamente a separação material do meio físico, mas implica numa existência dupla do objeto, como ele mesmo e como a sua representação. Tudo se passa como se o objeto existisse no limiar entre dois mundos, alcançando um estado de liminaridade característico dos rituais (TURNER, 1988). Assim, ele serve como suporte para as novas propriedades imateriais que lhe são atribuídas no plano museológico, passando a operar como parte de um *texto*, ou de uma *performance*. Em outras palavras, a pesquisa gera um dado discurso sobre a materialidade das coisas elevadas ao estado de *musealia*. Não se trata de um processo metafísico, mas epistêmico, em que um certo corpo de conhecimentos específicos serve para explicar determinados fragmentos da realidade experienciada, selecionados – por alguém que detém autoridade – entre as diversas possibilidades que se apresentam à musealização.

Como um *gesto* social, levando à ação criativa, a musealização instaura sobre a realidade um ritual ou uma *performance* ritualizada, que podemos entender como a *performance museal*. Em última instância, é ao museu que este ritual remete, mesmo quando a instituição em si não está manifestada. Mas é o processo mesmo de produção de valores – a musealização – e não o seu instrumento ou dispositivo – o museu – que deve ser objeto de reflexão crítica da Museologia. Descolonizar a musealização, portanto, antecede a própria descolonização dos museus.



Na agência que ela produz, a musealização instaura uma passagem ao estado sagrado – ainda que laico – na nova existência museológica. O museu existe no espaço recortado pela musealização, mesmo quando ele é apenas imaginado ou quando são evocados os seus fundamentos transformadores da realidade social. A musealização é a ação que o incorpora, reproduzindo-o como *performance* emancipadora do real, e logo criando novas realidades por meio da magia social, numa *passagem criadora*<sup>9</sup> que não pode ser medida, tampouco pode ser antecipada pelos instrumentos museais, visto que ela é produto e processo da experiência humana da criação.

Na musealização, todo o conjunto e objeto musealizados passam a ser movidos por uma *intenção museal*, sempre voltada a algum tipo de público e/ou envolvendo participação social, o que faz com que se desenvolvam diversas outras ações simbólicas que também compõem o ritual. A principal finalidade não é a exaltação nostálgica do passado, mas a *congregação* em torno da nova realidade criada pela musealização. Esse estado sublime constituído pelo ritual, por meio do qual as coisas do real adquirem novas qualidades imateriais, é o que se chamou na Museologia de “musealidade”. Podendo ser entendida como “a característica do objeto material que em uma realidade documenta uma outra realidade” (MAROEVIĆ, 2004, p. 45), a musealidade é um valor criado pela *mudança cultural*. Ela atesta a crença na diferença reconhecida entre o universo banal e o universo mágico criado pela musealização, e logo ela é produzida por meio da *performance* museal.

A partir das abordagens teóricas analisadas, é prudente considerar que a musealização é um processo dinâmico e fluido, e logo não pode ser prescrita tanto quanto não pode ser prevista. Ela depende de uma intenção, mas está sujeita às mais diversas mudanças nos valores em negociação por meio das disputas por regimes de valor que são, em última instância, regimes pela verdade e pela vontade de controlar as realidades sociais em que é aplicada. É neste sentido que a musealização permite aos objetos desempenharem o papel de “originais”, por meio da pesquisa museológica, responsável por engendrar um processo em que a informação é destilada e realocada, sendo manipulada para ser recriada na *performance* museal.

A musealização tem o poder de progressivamente solidificar a “autoridade” dos museus sobre os objetos e sobre o sentido dado ao patrimônio. Por meio de “atos de instituição” (BOURDIEU, 2009) específicos, ela cria os objetos ao enunciá-los, ao mesmo tempo em que produz a crença na sua *essência*. Dessa “magia performativa”

---

9 Ver a noção de “passagem criadora”, ou “traversée” (no francês), em Fabre (2014p. 4-21).



da musealização provêm as noções, amplamente associadas aos museus, de objeto “autêntico”, “original”, “verdadeiro”, diretamente opostas às noções de “inautêntico”, “falsificação” ou “cópia”, que são responsáveis por estabelecer uma hierarquia entre aqueles que ditam os seus critérios (de autenticidade, de originalidade e de verdade), e os que são levados a acreditar na *neutralidade* e *universalidade* desses mesmos critérios.

A Museologia, permeada pelos conhecimentos adquiridos de outras ciências sociais, é atualmente confrontada com a desconstrução desses conceitos por meio de sua investigação empírica, buscando explicitar os atos performativos por meio dos quais os museus construíram sua autoridade no mundo moderno, e logo percebendo a “musealização” como conceito que pertence ao campo do simbólico. Hoje, essa disciplina encontra o seu objeto de estudo nesse processo indelével de retenção reflexiva, a partir do qual algumas coisas são mantidas para que possam produzir sentido na forma de conhecimento transmitido pela comunicação museológica. A “postura específica do homem com a realidade”, de que falava Stránský<sup>10</sup>, diz respeito, afinal, a uma vontade de musealização, um tipo de vontade de representação que leva àquilo que podemos entender como a experiência social da musealidade, experiência esta que vem sendo descolonizada por princípio em muitos museus em contextos pós-coloniais.

### **A pesquisa museológica (ou em Museologia)**

Olhando para os diferentes procedimentos que compõem a cadeia museológica, vemos que a pesquisa (que configura o princípio e o fim do ciclo da musealização) deve, com efeito, se fazer presente em todas as etapas – seja ela pesquisa empírica no campo onde os objetos são selecionados, seja pesquisa documental, pesquisa terminológica, pesquisa de técnicas e métodos de conservação, pesquisa expográfica aplicada à comunicação... Trata-se de pesquisa museológica, portanto, toda a investigação que permite sustentar empírica e conceitualmente a cadeia integrada da musealização. Pesquisa museal, de modo mais específico, seria aquela voltada estritamente para as atividades e funções do museu, que podem ou não se confundir com a musealização, como a entendemos na presente análise.

É graças ao entendimento da cadeia criativa e socialmente fundada da musealização que somos levados a defender a existência de um campo de pesquisa empírico e conceitual próprio da Museologia. A pesquisa museológica, portanto, antecede o

---

10 STRÁNSKÝ, (1995).





museu, assim como existe para além dele, do mesmo modo que a musealização não se limita aos perímetros – conceituais e físicos – dessa instituição social.

É neste sentido que Stránský irá considerar a tendência à musealização como o princípio criador de coleções e museus, e não o contrário. O autor lembra que muitas coleções individuais são verdadeiros “mini-museus” (1995, p. 29), criados dessa vontade à musealização que antecede qualquer tipo de institucionalização museal, mas que deve fazer parte do campo de interesses da pesquisa museológica. Essa tendência pode levar à criação de instituições tais como institutos ou associações comunitárias que não apresentam a forma tradicional de um museu, mas que têm como princípio a prática da musealização. Esse é o caso das diversas iniciativas heterodoxas que, nos anos 1970 e 1980, ao redor do mundo, ganharam o nome indefinido de “ecomuseu”, contribuindo para a própria ampliação da ideia geral de museu, ou levando à sua total explosão<sup>11</sup>, quando a ênfase na passagem criadora privilegia a musealização no lugar dos modelos conhecidos de museus.

Mas, a pesquisa museológica possui caráter ainda mais amplo, ao tratar não apenas da pesquisa sobre e na cadeia museológica, ou mesmo, mais especificamente, a pesquisa museal. Ela também abarca a pesquisa reflexiva sobre a própria Museologia como campo de conhecimentos – aquela que poderíamos ousar denominar de pesquisa *metamuseológica*. É neste sentido que alguns autores já reconhecem e atuam nessas diferentes áreas da investigação considerando a percepção de que não existem vínculos absolutos entre museu e Museologia, o que permite que aceitem “a possibilidade de existência de museus sem museologia e museologia sem museus” (SCHEINER, 2005, p. 100).

Tal reflexão, como podem apresentar alguns críticos ao pensamento de Stránský ou defensores do objeto “museu”, não implica pensar a pesquisa museológica divorciada do campo museal. Ao contrário, ela representa a passagem a uma Museologia que faz do museu parte indissociável do seu campo de estudos, porém voltando-se para o processo mais amplo que o atravessa e lhe dá sentido em suas mais variadas formas ou manifestações. O museu, ele mesmo, se faz artifício do método museológico, funcionando como ferramenta de análise para a pesquisa museológica, isto é, como uma lente do social, culturalmente forjada para representar realidades ou contar uma história.

---

11 A expressão “musée éclaté”, “museu explodido” em português, remete ao texto escrito por Hugues de Varine sobre o Ecomuseu do Creusot Montceau-Les-Mines, intitulado *Un musée éclaté : le Musée de l’Homme et de l’Industrie*, de 1973 (VARINE-BOHAN, 1973, pp. 242-249).



A pesquisa museológica nos conduz, assim, a um olhar próprio da Museologia sobre as unidades de análise que recortamos das realidades sobre as quais atua a musealização. Seu método próprio irá se construir na medida em que os diálogos com outras disciplinas contribuem para o entendimento, sincrônico e diacrônico, do processo em cadeia de atribuição de valor às coisas que molda a nossa experiência do real. Ele é, portanto, método antropológico e histórico, sociológico e também semiótico, pois deve se construir interdisciplinarmente na medida em que se adapta ao movimento inconstante da musealização e dos museus, e às múltiplas experiências sociais e subjetivas que dele decorrem.

### **O lugar político do museólogo-pesquisador**

Historicamente, o artifício da razão e a supremacia do *logos* já estavam na origem da forma de pensar preconizada pelos museus criados há duzentos anos, e forneceriam as bases cognoscentes para a musealização como a entendemos ainda em nossos dias. Não se pode ignorar, pensando a origem da pesquisa nos museus e na museologia desde a colonização, que essas instituições chegam nas colônias como instrumentos do projeto imperial de produção de conhecimentos e difusão das ciências. Nesse sentido, a primeira museologia pensada e praticada no Brasil caracterizou-se como *uma museologia sobre o Outro*, e os sujeitos representados nos museus brasileiros teriam sua identidade marcada pela *diferença*, sendo o propósito dessas instituições a composição de objetos de estudo – e suas ciências correlatas – para a Metrópole ilustrada.

O papel dos cientistas no bojo do processo político de dominação dos imaginários coloniais, portanto, não pode se ver desvinculado das lógicas de poder que conformavam o patrimônio musealizado bem como as relações sociais nas colônias. Esse papel se construiu com base na autoridade de um sujeito hegemônico, que é sujeito das ciências e sujeito dos museus, formulado filosófica e politicamente dentro do projeto iluminista fundador da Modernidade no mundo dito “ocidental”<sup>12</sup>.

“Penso, logo existo”. A mais famosa frase de Descartes funda, a partir da Europa, uma nova maneira de pensar que iria ser imposta como dominante no bojo de um processo político que envolvia os museus, constituindo e reificando um “Eu” pensante que é sujeito soberano da musealização. Esse “Eu”, sujeito das ciências e dos museus, é capaz de produzir um conhecimento que é verdadeiro para além das determinações do tempo e do

---

12 Sobre o projeto de Modernidade suas implicações coloniais nas américas, ver Dussel (1995).



espaço. O “Eu” desta equação produtora de verdades é, então, duplamente qualificado: como *neutro*, pois funciona como o “olho de Deus” (GROSFOGUEL, 2016, p. 28), e como *universal* pois não se vê condicionado a nenhuma intenção ou sujeito a negociações.

Esse “Eu” presente no *cogito* e sujeito universal da musealização vem sendo questionado em críticas decoloniais à Museologia e necessita ser desmistificado por meio do processo de crítica à hegemonia do próprio pesquisador em relação aos seus objetos de pesquisa. A objetividade científica, preconizada pelos museus e pela museologia acadêmica, reifica e reitera discursivamente esse sujeito sem corpo, deslocalizado, e sem história, produzindo uma retórica específica, voltada para persuadir atores sociais de que o conhecimento produzido por alguns é o único caminho possível para se alcançar a verdade. Assim, a ciência que os museus produzem e legitimam serve, ela mesma, para legitimar e produzir a validação material dos museus.

A materialidade reificada dos museus e do patrimônio, de acordo com o paradigma do conhecimento não localizado, cuja neutralidade produz a equivalência ontológica entre artefatos e fatos (HARAWAY, 1988, p. 577), relega aos sujeitos dissidentes o lugar de um “exterior necessário” (BUTLER, 1993) que serve para a manutenção do jogo que produz a hegemonia.

Pensando-se no interior dessa mecânica de construção de mitos e verdades, o pesquisador reflexivo e consciente de seu papel político tem o desafio de re-avaliar constantemente a sua prática e o seu próprio pensamento, correndo o risco de se ver preso aos jogos de poder e saber inseridos na musealização por meio da colonização. Reconhecer o seu lugar de fala na cadeia operatória, e suas escolhas como escolhas políticas, com reflexos materiais e simbólicos sobre as realidades em que atua, deve fazer parte do fazer reflexivo desse sujeito de uma ciência que almeja se fazer decolonial.

### **Do luto à luta pelo Museu Nacional: para continuar a haver pesquisa nos museus**

Não existe museu sem pesquisa; e certamente não haveria Museologia. Logo, a sobrevivência da nossa área, entendendo a museologia como um campo organizado a partir de um saber-fazer específico e teoricamente fundado, está invariavelmente ligada à sobrevivência da pesquisa nos museus, nas universidades, sobre os museus e os patrimônios culturais, e sobre a própria museologia.

Tanto pesquisadores como atores sociais, sujeitos e objetos da musealização (não necessariamente nesta ordem), ocupavam o espaço das galerias do Museu



Nacional, na Quinta da Boa Vista, antes do incêndio que destruiu a maior parte de sua coleção bicentenária. O Museu, emblema do projeto cientificista que aqui chegou ainda no bojo da colonização, foi, antes mesmo de completar os seus duzentos anos, ressignificado e reinterpretado, ainda que reproduzindo em suas paredes e nos objetos que guardava o modelo enciclopédico cunhado no Iluminismo racionalista.

A matéria que ele guardava, corporificação de uma história de construção de imaginários e produção de saberes nos trópicos, precisa ser lembrada até mesmo para que nossa história colonial possa ser contestada e nunca repetida. A pesquisa, agora, se impõe sobre o que se foi em matéria; pesquisa memorial, arqueologia da própria museologia sob os escombros de nosso presente sombrio. Pesquisa como caminho único para a sobrevivência do Museu.

Esse Museu localizado no bairro de São Cristóvão, num espaço de lazer frequentado por grande parte da população periférica da cidade do Rio de Janeiro, conformava, em sua *performance* solene construída desde o Império e até os nossos dias, as realidades distantes daqueles que produzem ciência e dos que não se veem representados nas instituições do saber consagradas no país. Para a maior parte de seus visitantes, pessoas para quem “museu” é sinônimo de coisas velhas, representadas nas coleções de múmias egípcias, afrescos antigos e fósseis exibidos permanentemente pelo Museu Nacional, o patrimônio ali apresentado era a sua única oportunidade de ter contato com um mundo ritualmente separado no espaço dos museus, entre suas galerias públicas e as reservas e laboratórios destinados aos especialistas.

O que mudou, desde sua criação em 1818, foi, notadamente, a rigidez do pensamento encenado em suas coleções e na linguagem empregada com os públicos. Por exemplo, ao introduzir indígenas no campo do fazer patrimonial e nas ciências que o fundamentam, o Museu Nacional, em diversas de suas ações, colocava em questão os próprios papéis de sujeito e objeto cristalizados na colonização. Nesse sentido, o museu que separa os corpos e os imaginários é também aquele que constrói pontes entre mundos desiguais, subvertendo as separações impostas entre o pensar científico e a experiência bruta, criativa e democrática, que se dá por meio da *performance* museal.

A partir da segunda metade do século XX, o campo museal brasileiro se vê marcado por um conjunto de questões sociais em grande parte advindo das diversas formas de apropriação, nos países periféricos, do modelo europeu do século anterior. Com efeito, a transformação eminente que se observa na história dos museus europeus nas últimas décadas do século decorria de um reconhecimento, no centro do campo museal internacional, da existência de formas experimentais de museus nas ex-colônias,



e da reivindicação por outras museologias que rompessem com o modelo hegemônico disseminado desde a colonização. Essas experiências, ao ganharem visibilidade na Europa, acabam por subverter as lógicas de poder entre metrópoles e colônias mantidas pelos sistemas capitalistas e pelas ditaduras militares até o final do século.

A Museologia no Brasil hoje é feita por sujeitos múltiplos e por meio de saberes compartilhados. A pesquisa é fruto de colaboração com os públicos e com aqueles sujeitos anteriormente excluídos do discurso oficial construído sobre o patrimônio cultural. A chamada democratização da cultura vem, nesse sentido, demandando cada vez maior inclusão e relativização do sujeito hegemônico dos museus e do patrimônio. Tal inclusão de novos sujeitos leva a um embate político sobre quem detém os critérios de valores no campo patrimonial, o que faz da Museologia uma instância de mediações necessária entre pontos de vista sobre a cultura.

Conceber diferentes museologias significa materializar diversos atores (sujeitos/objetos) nos museus, no sentido de se reconhecer e encenar uma “multiplicidade radical de saberes locais” (HARAWAY, 1988, p. 579). Buscamos, com esta reflexão, relativizar o papel soberano de um museu dito “tradicional” pensando a musealização como uma prática social da qual podem fazer parte os sujeitos localizados produtores de saberes múltiplos e valores negociados. Deflagramos, assim, o lugar de fala do sujeito dominante, produtor de uma materialidade inquestionada e inquestionável. Expusemos o seu poder, explorando uma crítica à pesquisa museológica que chega aos nossos dias por meio dos museus e das pessoas que pensam e pesquisam museus – essas também localizadas e, portanto, passíveis de serem descolonizadas.

## Referências

BOURDIEU, Pierre. *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard, 2009.

BRULON, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. *Revista Museologia e Patrimônio*, vol. 11, n. 2, Rio de Janeiro, 2018, pp. 189-210.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Musealização da Arqueologia: Caminhos percorridos. *Revista de Arqueologia*, V. 26 - V. 2, 2013, pp. 4-15.



BUTLER, Judith. *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*. New York & London: Routledge, 1993.

CURY, Marília Xavier. *Exposição: Análise Museológica do processo de concepção, montagem e avaliação*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 1999.

DECLARAÇÃO de Santiago. Princípios de base do museu integral. *Museum. The role of museums in today's Latin America*. Paris, UNESCO, v. XXV, n. 3, p. 198, 1973.

DAVALLON, Jean (dir.). *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers. La mise en exposition*. Paris : Expo-Média, 1986.

DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2011.

DUSSEL, Enrique. *The invention of the Americas. Eclipse of the "Other" and the Myth of Modernity*. New York: Continuum, 1995.

FABRE, Daniel. 2014. Introduction : comprendre la création, entendre la fiction. *Gradhiva*, n. 20, 2014, pp. 4-21.

GROSGUÉL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, 2016, pp. 25-49.

HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988), pp. 575-599.

LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica. Os museus e as ciências naturais do século XIX*. Brasília: UnB, São Paulo: Hucitec, 2009 [1997], p. 205.

MAIRESSE, François. Muséalisation. Regard & Analyse. In : DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin, 2011, pp. 252-269.



MAROEVIĆ, Ivo. The role of museality in the preservation of memory. In: MAROEVIĆ, Ivo. *Into the world with the cultural heritage*. Museology – Conservation – Architecture. Petrinja, Matica hrvatska, 2004, pp. 45-50.

SANJAD, Nelson. A 'simpatia do povo' pelo Museu Paraense: raízes históricas. pp. 171-174. *Musas*, N. 2, Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, 2006,

SEYFERTH, Giralda. *A invenção da raça e o poder discricionário dos estereótipos*. In: Anuário Antropológico, n. 93. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995, pp. 175-203.

SCHEINER, Tereza C. Museologia e Pesquisa: perspectivas na atualidade. *MAST Colloquia*, vol. 7, Museu: Instituição de Pesquisa, Rio de Janeiro: MAST, 2005, pp. 85-100.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*, São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

STRÁNSKÝ, Zbyněk Z. *Introduction à l'étude de la muséologie. Destinée aux étudiants de l'École Internationale d'Été de Muséologie – ELEM*. Brno: Université Masaryk, 1995.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

VARINE-BOHAN, Hugues de. Un musée éclaté : le Musée de l'Homme et de l'Industrie, *Museum*, vol. XXV, n. 4, 1973, pp. 242-249.



# “SERVE PARA O DESUSO PESSOAL DE CADA UM”: NOTAS SOBRE A PESQUISA E O INDIZÍVEL NOS MUSEUS E NA MUSEOLOGIA

Clovis Carvalho Britto<sup>1</sup>

**Resumo:** Louças, cacos e fragmentos consistem nos *leitmotifs* deste texto que visa problematizar o indizível nos museus e na Museologia a partir do cruzamento de narrativas oriundas de espaços variados: a poética das coisas promovida pelos museus a partir das “louças de vovó”, a poética promovida pela literatura enquanto “cacos para um vitral” e a linguagem instituída pela Museologia quando suscita “o próprio indizível pessoal”. A partir de uma perspectiva fratrimonial inspirada pela poética de Manoel de Barros e de Cora Coralina, evidenciamos as tensões que eclodem no enfrentamento das políticas do silêncio e na busca pela garantia do direito de ressoar vozes dissonantes. Visamos, assim, articular literatura e exposições museológicas no intuito de desestabilizar a leitura canônica das coisas e estimular outras possibilidades expressivas.

**Palavras-chave:** Museologia. Literatura. Fratrimônio. Fragmentos.

“Serve para o desuso pessoal de cada um.  
Já pertenceu de Dona Angida do Cocais, senhora de nobrementes.  
É barato e inútil.  
Quem se abastece?  
Meu avô sabia o valor das coisas imprestáveis.  
Seria uma autodidata?  
Era o próprio indizível pessoal”.  
Manoel de Barros (2013, p. 308)

---

<sup>1</sup> Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília. Doutorando em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal. Professor no curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília. *E-mail:* clovisbritto@unb.br





“Museus e histórias controversas – dizer o indizível em museus” foi a temática da 15ª Semana Nacional de Museus, em 2017. Consiste na linha mestra que dialoga com o texto de Girlene Chagas Bulhões, “As louças de vovó, o prato do garimpeiro, a altura dos olhos e nuvens; abelhas, formigas, seleção e seletividade; patrimônio, fratrimônio, a casa da princesa do Seu Tição e o Museu do Djhair; a cabeça da medusa, árvores, rizomas, afetos, afetividades e bem viver; coleções, acervos, musgo e outras performances museais”, publicado na *Revista Ventilando Acervos* (vol. 4, dezembro 2016). Também é um dos *leitmotifs* que sustentam o projeto literário do poeta sulmatogrossense Manoel de Barros (1916-2014). Esses três itinerários são inspiração para tecermos algumas provocações poéticas e políticas sobre a pesquisa e o indizível nos museus e na Museologia.

Nesse sentido, a concepção das exposições museológicas como um espaço de ficção (MENESES, 2002) sugere a existência de uma poética e de uma política que resulta das interações em torno do gesto criativo: “museus e patrimônios são dispositivos narrativos, servem para contar histórias, para fazer a mediação entre diferentes tempos, pessoas e grupos” e, trabalhar a sua poética, implica um “olhar compreensivo e compassivo para os inutensílios musealizados e para o patrimônio inútil da humanidade. Essa é a lição (ou deslição) sugerida pelo poeta Manoel de Barros” (CHAGAS, 2006, p. 6).

Em artigo publicado nos *Cadernos de Sociomuseologia* da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (Lisboa, Portugal), intitulado “Desinventar objetos: a poética de Manoel de Barros e a gramática das exposições museológicas” (BRITTO, 2017), utilizamos o projeto literário do autor como inspiração para desinventar objetos e distorcer o olhar. Nosso argumento é que, assim como a estratégia do poeta, a exposição aproxima coisas distintas, de trajetórias fragmentadas e que, retiradas de sua função original, são inseridas em um novo contexto, resultante de um gesto poético (sintaxe das coisas).

Conforme sublinhamos no artigo, a proposta de Manoel de Barros problematiza a poética e a política do olhar, efetuando uma desconstrução da utilidade canônica das coisas e demonstrando que a importância depende do encantamento por elas proporcionado. Em sua obra, o poeta constantemente re-inaugura o sentido do inútil ao sublinhar que todas as coisas, especialmente as consideradas desimportantes ou “inutensílios”, são matérias de poesia. Talvez seja esse olhar torcido, retorcido e distorcido sobre as coisas que também as converta em matéria poética privilegiada das exposições museológicas. A destituição da utilidade canônica dos objetos promovida pela sua inserção nas exposições proporciona um novo olhar sobre eles. Esse rearranjo



consiste em uma das potencialidades da poética ao reestruturar a sintaxe e a semântica das coisas. De acordo com Goiandira Ortiz de Camargo (2000), Manoel de Barros dobra a linguagem à força da invenção, muda a regência de verbos e nomes e cria neologismos, destacando que a obra imprime uma reorganização do olhar e uma desorganização semântica que singularizaria a realidade representada. Nesse aspecto, sua poética estabeleceria uma nova função para os objetos a partir de um constante exercício de construção e desconstrução por meio da linguagem, aquilo que o autor designa de desobjetos ou enuncia a necessidade de desinventá-los: “Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.” (BARROS, 2013, p. 276). Nesse sentido, é consenso na fortuna crítica de Manoel de Barros que uma das expressões marcantes de seu projeto literário consiste na transformação das palavras em coisas, exaltando o abstrato como algo concreto e construindo uma poética do fragmentário. Conforme destacou Ludovic Heyraud, uma das características da “didática da invenção” do poeta é acreditar, “poderíamos dizer, na ‘concretude’ de elementos abstratos (a ternura carregada pelos rios, o fato de poder pegar na voz de um peixe)” (HEYRAUD, 2010, p. 144).

Se os poetas conseguem realizar uma operação alquímica com suas imagens, transformando palavras em coisas, podemos dizer que os responsáveis pelas exposições museológicas transformam as coisas em linguagem, efetuando o que Mario Chagas (2003) concebeu como uma “narrativa poética das coisas” ou a linguagem dos objetos, das imagens, das formas e das coisas. O mesmo ocorre com a reflexão científica sobre essa prática na medida em que problematizamos a constante tensão vivenciada pela Museologia ao se transformar em uma metanarrativa, um dizer sobre a impossibilidade do dizível apenas com o verbal, uma provocação sobre o silenciamento e, para tanto, uma ciência que diz sobre a linguagem poética das coisas. Essa situação comparece nos versos de Manoel de Barros (2013) utilizados em epígrafe, abrigados em *O livro sobre nada*, “um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo etc. etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo o que use o abandono por dentro e por fora” (BARROS, 2013, p. 303).

Talvez seja essa a tarefa conflituosa que a Museologia e os museus têm pela frente: reconhecer seu papel nos embates sobre as políticas do silêncio e a importância de garantir o direito de ressoar vozes dissonantes. Encontrar utilidade no considerado inútil é enfrentar o silenciamento, é desconstruir normas, é desformar e distorcer o olhar.



Por isso, os objetos poéticos do poema e das exposições museológicas se entrelaçam: “servem para o desuso pessoal de cada um”, para a desestabilização da leitura canônica das coisas, visando eclodir “o próprio indizível pessoal”. Portanto, quando o poeta afirma que “os silêncios me praticam” (BARROS, 2013, p. 331) ele fala em uníssono com aqueles que consideram os não ditos e os interditos como uma forma discursiva:

Há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras; o estudo do silenciamento nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do ‘implícito’ (ORLANDI, 2007, p. 11-12).

Visto nessa ótica o silêncio é uma forma de poder e de produção de significados. Talvez, por essa razão, Eni Orlandi (2007) o considera como categoria do discurso, fazendo do não dito algo que significa. A autora, por sua vez, diferencia esse silêncio fundador da política do silêncio – silenciamento – materializado como silêncio constitutivo (quando uma palavra silencia outra) e como silêncio da censura (o que é proibido de ser dito). Esse ato de “pôr em silêncio” é muitas vezes realizado pelas políticas relacionadas à preservação e à promoção dos patrimônios culturais e ao campo dos museus e da Museologia, ao priorizar determinados repertórios culturais ou não garantir a liberdade de expressão por meio de manifestações heterogêneas. Dessa forma, compete questionarmos em que medida nós, enquanto agentes responsáveis pelas exposições museológicas e por refletir cientificamente sobre o campo museal e museológico, somos coniventes com as políticas do silenciamento, desprezando os diversos indizíveis pessoais - conforme destacou o poeta - que também têm o direito de se insinuar. Na verdade, essa opção poética e política se aproxima da categoria “fratrimônio”, desconstruindo a noção de que o patrimônio cultural é apenas uma herança paterna ou algo transmitido de maneira linear e diacrônica, instituindo aquilo que Mario Chagas (2003) compreende como “possibilidade de uma partilha social de bens culturais que se faz de modo sincrônico dentro de uma mesma época, de uma mesma geração (um fratrimônio)” (CHAGAS, 2003, p. 271).

Colocando as formas e os temas ao avesso, essa proposta metodológica inspirada na literatura de Manoel de Barros (2013) e na provocação de Mario Chagas (2003) seria um exemplo do que Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) definem como agenciamento



ou uma perspectiva rizomática. Segundo entendem, as conexões seriam construídas a partir de matérias diferentemente formadas, com linhas de articulação, estratos, linhas de fuga, desterritorialização e desestratificação. Esse modo de distorcer o olhar ou essa perspectiva fratrimonial consiste em um agenciamento, uma multiplicidade, em conexão com outros agenciamentos: “não se perguntará nunca o que [...] quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender [...], perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12). A imagem do rizoma, nesse aspecto, desconstrói a ideia de um ponto fixo, inaugural, unidirecional, linear. Um rizoma possui formas diversas, conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e seus traços não remetem obrigatoriamente a traços de mesma natureza, colocando em jogo regimes de signos muito diferentes. Um rizoma é aliança, é um entre, “não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo” (1995, p. 37). Dessa forma, subverte a lógica da raiz, por não se fixar em um ponto, conectando códigos, regimes de signos e estados de coisas diferentes. Chave de leitura múltipla resulta de uma possibilidade de distorcer o olhar e de estabelecer formas até então indizíveis pautadas em encadeamentos quebradiços, é um mapa que contribui para a conexão de campos a partir de múltiplas entradas. Assim, essas possibilidades são rizomáticas, constituídas de platôs (sempre no meio, sem início, nem fim): “região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, (...) toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma” (1995, p. 33).

Essas provocações serão aqui desenvolvidas em movimentos que se entrelaçam de forma sincrônica e espiralar como em um redemoinho do lírico, em alusão à obra *O redemoinho do lírico: estudos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles*, de Darcy Denófrio (2005). Nesse aspecto, a proposta do texto é possibilitar uma leitura pautada “num movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37). Trata-se, ao mesmo tempo, de uma leitura fragmentária nos moldes propostos por Walter Benjamin:

A memória não é um instrumento para a exploração do passado, é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como o homem que escava. (...) Uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não



apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente (BENJAMIN, 1987, p. 239).

Visualizando os múltiplos fragmentos, Benjamin recomporia o todo. Os estilhaços da memória funcionariam como metáfora e metonímia do vivido e do imaginado. Trata-se, conforme destacou Bolle (1994), de uma estética constelacional e fragmentária. Por isso, as cidades, que habitam os homens, constituem em húmus das recordações estimulando a tessitura de mapas afetivos: “lugares e objetos enquanto sinais topográficos tornam-se vasos recipientes de uma história da percepção, da sensibilidade, da formação das emoções” (BOLLE, 1994, p. 335-336).

É por essa razão que Mário Chagas (2011) ao parafrasear Manuel de Barros diz que é preciso transver os museus pontuando para uma transdisciplinaridade das posturas e para a produção de determinados compromissos. Esse modo de olhar seria atravessado por um posicionamento político que visa o exercício sistemático da captura e, nesses termos, a função social dos museus traria uma espécie de linha de fuga para a Museologia ao apresentar novos caminhos e soluções, pautadas em outras lógicas. O fato é que esse outro olhar promovido pela Museologia pode ser reconhecido como uma tentativa de olhar distorcido, seguindo a proposta de Manoel de Barros. Alterar a forma de apresentação, a função original dos objetos e os efeitos da verossimilhança, por meio de uma narrativa poética que privilegia as grandezas do ínfimo, consiste em percursos que contribuem para ampliar o entendimento sobre a função dos museus e da Museologia.

Em análise sobre a obra de Manoel de Barros, Fabrício Carpinejar (2001) faz um comentário que poderia perfeitamente ser aplicado às exposições museológicas: “estuda a percepção das coisas como idéias, e não propriamente como coisas. (...) O universo é reinaugurado em benefício de uma disfunção do real” (2001, p. 14). Entretanto, talvez um dos principais roteiros de leitura tenha sido ofertado pelo próprio poeta sul-mato-grossense: “Vi um prego do século XIII, enterrado até o meio numa parede de 3 x 4, branca, na XXIII Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, em 1994. Meditei um pouco sobre o prego. O que restou por decidir foi: seria mesmo do século XIII ou do XII?” concluindo que “era um prego sozinho e indiscutível” (BARROS, 2013, p. 317).

Louças quebradas, cacos e fragmentos consistirão nos *leitmotifs* deste texto que, sem intenção de hierarquizar as sinestésias provocadas pelos objetos em exposições, pela poesia oriunda da literatura ou pelo discurso acadêmico, possibilita, inclusive,



uma leitura arbitrária, de foz à nascente, uma desleitura, desinventando os sentidos das palavras, reconhecidamente pautadas em um movimento intertextual. Pensar em uma poética que arma ciladas no discurso (nos interstícios entre revelar e esconder) ou que cria redemoinhos ante os olhos e a imaginação dos leitores consiste, a nosso ver, uma excelente imagem para rebatizarmos a herança lírica dos museus a partir do cruzamento de narrativas oriundas de espaços variados: a poética das coisas promovida pelos museus a partir das “louças de vovó”<sup>2</sup>, a poética promovida pela literatura enquanto “cacos para um vitral”<sup>3</sup> e a linguagem instituída pela Museologia quando suscita “o próprio indizível pessoal”<sup>4</sup>.

### **As louças de vovó**

As questões delineadas na introdução deste texto podem ser evidenciadas com vigor no artigo de Girlene Bulhões (2016), aqui já citado. Em uma tentativa bem sucedida de realizar uma leitura pós-estruturalista do campo museal, realizando-a metodologicamente no conteúdo e na forma textual apresentada, a pesquisadora problematiza outras performances museais para além do estabelecido na longa duração. Ela contesta o lugar-comum das expressões culturais de matriz europeia, branca, heterossexual e católica que, como regra, integrou os discursos do considerado digno de compor a narrativa sobre a nação, as práticas de musealização e patrimonialização, apresentando vozes e propostas dissonantes em prol de outras vontades de memória. Para tanto, utiliza como metáfora a imagem das “louças de vovó”, representativas de certa prática museológica extremamente usual entre nós:

As peças de maior destaque em sua exposição de longa duração eram as finas louças vindas da Europa, doadas por pessoas das classes altas da cidade por ocasião da criação do museu. Cuidadosamente ‘guardadas por vovó’ para serem usadas apenas em momentos considerados especiais, as terrinas, jarras, travessas e pratos que compunham a coleção, junto com outros utensílios domésticos confeccionados em prata, depois que vovó morreu foram doadas pela família e colocadas no maior salão expositivo da instituição, nas melhores e mais iluminadas vitrines,

---

2 Alusão ao título do artigo de Girlene Bulhões (2016).

3 Alusão ao título do livro de Adélia Prado (2006).

4 Alusão ao verso de Manoel de Barros (2013).



acompanhadas por etiquetas informando as suas procedências e épocas. Em suas fichas de identificação, nos livros de inventário e alguns outros instrumentos de registro museológico, sempre destacado: ‘doação da senhora Fulana, do senhor Sicrano ou da Família Beltrano’. Graças ao intenso comércio do Brasil com as Companhias das Índias Ocidentais e Orientais nos séculos XVII e XVIII, as louças de vovó estão presentes em diversos museus brasileiros. Apesar de serem relativamente comuns por aqui, a sua exposição garante que a riqueza e o ‘bom gosto’ das suas antigas proprietárias e proprietários estarão à vista de todas e todos, atestando materialmente – ao mesmo tempo – a importância da classe social e econômica à qual pertencem e a importância do museu, um excelente espaço de legitimação e valorização sociocultural, como sabemos. No acervo deste mesmo museu, desconhecido pela quase totalidade das suas funcionárias e funcionários, havia também um prato de estanho gravado na parte de trás com o símbolo da Coroa Portuguesa, indicativo da sua origem e época. Um dos mais antigos servidores da instituição me informou que o mesmo foi encontrado por um garimpeiro em um veio de mineração explorado desde o tempo da colonização e também doado ao museu nas proximidades da sua inauguração. Este prato, apesar de ser uma raridade na região, repousava esquecido num cômodo que guardava as peças fora de exposição, num armário de aço, embrulhado em um pedaço de papel pardo. Nunca havia tido a honra de ser exposto devido a ‘pobreza’ do seu material de confecção e da sua procedência, apesar da sua singularidade e de estar diretamente ligado ao tema principal do museu. Para completar o tratamento dispensado a ele, nos seus registros quase nenhuma informação sobre os contextos da sua existência e a marcação do seu número de identificação foi feita em tamanho desproporcionalmente grande para suas dimensões, quase em cima do brasão colonial. O que deveria ser um procedimento básico da documentação museológica se tornou uma interferência negativa em sua leitura. Se conseguisse ser visto, seria mal visto (BULHÕES, 2016, pp. 10-11).

Esse trecho garimpado do artigo de Girlene Bulhões consiste em importante indício das práticas cultivadas no campo museológico brasileiro até os nossos dias. A forma com que as “louças de vovó” e o prato de estanho foram e continuam sendo musealizados



demonstra o caráter seletivo, conflitivo e hierárquico que ainda conferimos aos objetos e às memórias que acionam. Consiste em uma das muitas histórias controversas, cujo indizível é cotidianamente domesticado, esterilizado e controlado em prol de representar determinadas leituras, personagens e fatos, fabricando determinadas versões e controlando versões concorrentes. Dessa forma, as louças consistem em um importante tropo para compreender as políticas da memória e, assim como os demais objetos, “servem para nosso desuso pessoal”, conforme poetizou Manoel de Barros.

As louças, ao serem desusadas, adquirem novos significados nos museus, recolocando sua materialidade, sua funcionalidade e a energia social dos antigos proprietários em determinados lugares de produção do nome garantindo, assim, o renome. Possuí-las propiciava mecanismos de distinção: ter condições de adquiri-las, de saber manuseá-las, de apresentá-las em ocasiões especiais e para pessoas consideradas especiais. Tornaram-se indícios de um tempo de fausto familiar transmitidos por gerações e, portanto, doados aos museus no intuito de perpetuar e fabricar a imortalidade (ABREU, 1996). É importante destacar que não há problema algum na musealização das “louças de vovó”, a tensão se instaura quando nem todas as louças (e outros recipientes) das diferentes avós (de origem indígena, africana e europeias), ocupam posição privilegiada nesse processo. Portanto, é fundamental compreender os caminhos e os descaminhos das “louças de vovó” e os silenciamentos em torno de outros objetos para visualizarmos as memórias que insistimos em enquadrar em nossos indizíveis pessoais.

Por outro lado, poderíamos promover uma leitura rizomática ou fratrimonial a partir dessas mesmas louças, como indícios para desconstruções, deslocamentos e agenciamentos discursivos. Isso porque esses objetos, ao atestarem os processos de circulação transatlânticos, podem contribuir para a construção de uma leitura crítica sobre as dinâmicas de produção e circulação de saberes coloniais, seus significados enquanto conjuntos, as implicações políticas e epistemológicas em torno desses circuitos transnacionais, interraciais e intergeracionais, a partir das relações simbólicas (PONTES, 2014).

Exemplo dessa possibilidade consiste na chave de leitura proposta por alguns poetas herdeiros da tradição moderna e modernista que, assim como Manoel de Barros, optaram por valorizar o considerado infinitamente pequeno e ordinário da vida. Para eles, as louças e quaisquer objetos consistem em húmus para descolonizar o *status quo*, abrindo outras possibilidades sinestésicas, afetivas, cáusticas, explosivas... Talvez, por isso, afirmem que “tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mijá em cima, serve para a poesia” (BARROS, 2013, p. 136). Nesse sentido, as louças –





especialmente em seu estado fragmentário – muitas vezes se tornam importantes matérias de poesia por sua “inutilidade”, sustentáculos de memórias afetivas, especialmente quando existem em sua forma imaterial. Tornam-se testemunhos de um “ter sido”, artefatos arqueológicos significativos para recuperar tempos, espaços e sentimentos passados, vestígios do que um dia constituiu o todo, metonímia. Operação similar ao trabalho arqueológico cujas mínimas parcelas contribuem para a geração de hipóteses, desnaturalizações, conhecimentos, mas também no acionamento de afetos, conforme destacado no poema “Coleção de cacos”, de Carlos Drummond de Andrade:

Já não coleciono selos. O mundo me  
inquizila.  
Tem países demais, geografias demais.  
Desisto.  
Nunca chegaria a ter álbum igual ao do  
Dr. Grisolia,  
orgulho da cidade.  
E toda gente coleciona  
os mesmos pedacinhos de papel.  
Agora coleciono cacos de louça  
quebrada há muito tempo.

Cacos novos não servem.  
Brancos também não.  
Têm de ser coloridos e vetustos,  
desenterrados – faço questão –  
da horta. Guardo uma fortuna em rosinhas  
estilhaçadas,  
restos de flores não conhecidas.  
Tão pouco: só roxo não delineado,  
o carmesim absoluto,  
o verde não sabendo a que xícara serviu.  
Mas eu refaço a flor por sua cor,  
e é só minha tal flor, se a cor é minha  
no caco da tigela.

O caco vem da terra como fruto  
a me aguardar, segredo  
que morta cozinheira ali depôs  
para que um dia eu desvendasse.



Lavar, lavar com mãos impacientes  
um ouro desprezado  
por todos da família. Bichos pequeninos  
fogem de revolido lar subterrâneo.  
Vidros agressivos  
ferem os dedos,  
preço de descobrimento:  
a coleção e seu sinal de sangue;  
a coleção e seu risco de tétano;  
a coleção que nenhum outro imita.  
Escondo-a de José, por que não ria  
nem jogue fora esse museu de sonho.  
(ANDRADE, 2001, p. 973-974)

Ao tratar da operação da recordação, entre lembranças e esquecimentos, o eu lírico apresenta como a coleção consiste em um gesto autobiográfico, político e poético. Os “cacos” desenterrados do passado consistem em elementos que acionam o “museu de sonho”, com seu constante “risco de tétano” e “sinal de sangue”. Cada um de nós que esteja disposto a uma leitura crítica corre o risco de “ferir os dedos”, seria “o preço do descobrimento”, de ousar dizer o indizível. Quantas mãos e memórias atravessaram esse objeto, hoje desintegrado? Quantas peças sobraram intactas da coleção original? O que esses restos e rastros permitem inferir?

Situação exemplar nesse sentido em minhas memórias afetivas consiste nos poemas escritos pela poeta goiana Cora Coralina (1889-1985) publicados em sua primeira obra, Poemas dos becos de Goiás e estórias mais, relacionados ao conjunto de “louças de vovó” que desfazelado dia após dia resultou em um único prato – símbolo de uma família, de um período, de uma região, da circulação de saberes em rotas transnacionais, interracialis e intergeracionais – que, por sua vez, foi destruído, restando apenas dispersos fragmentos, também matérias de poesia. A aparente inutilidade dos vestígios encontrados ao acaso no quintal em dias de chuva reveste-se em um paradoxo: tornam-se úteis para acionar a memória e revertem-se em matéria de poesia, em um devir “museu de sonho” que agencia afetos (saudades, traumas, violências). Refiro-me, em um primeiro momento, aos poemas “Estória do aparelho azul-pombinho” e “O prato azul-pombinho”, musealizados no Museu-Casa de Cora Coralina em Goiás-GO. Desse modo, a poesia tecida pelo poema é potencializada pela poética da musealização



em que o objeto “louça de vovó” adquire múltiplos significados em uma leitura nada convencional, evocando “memórias roubadas”.<sup>5</sup>

“O prato azul-pombinho”, de acordo com a narrativa poética construída por Cora Coralina, seria o último exemplar de um aparelho de jantar composto por 92 peças em louça encomendado dos mercadores chineses de Macau como presente de casamento dos avós da poeta, no século XIX, na Cidade de Goiás:

Era um prato sozinho,  
último remanescente, sobrevivente,  
sobra mesmo,  
de uma coleção,  
de um aparelho antigo  
de 92 peças.  
Isto contava com emoção, minha bisavó,  
que Deus haja.  
Era um prato original,  
muito grande, fora de tamanho,  
um tanto oval.  
Prato de centro, de antigas mesas senhoriais  
de família numerosa.  
[...]  
Tinha seus desenhos  
em miniaturas delicadas:  
Todo azul-forte,  
em fundo claro  
num meio-relevo.  
Galhadas de árvores e flores,  
estilizadas.  
Um templo enfeitado de lanternas.  
Figuras rotundas de entremez.  
Uma ilha. Um quiosque rendilhado.  
Um braço de mar  
Um pagode e um palácio chinês.  
Uma ponte.  
Um barco com sua coberta de seda.  
Pombos sobrevoando (CORALINA, 2001, pp. 67-68).

---

5 Alusão ao título da mostra “Memória Roubada” (1992), da artista plástica Ana Maria Pacheco, projeto artístico que estabeleceu uma contundente crítica à violência instaurada pelo sistema colonial por ocasião dos 500 anos da “descoberta” da América.



A descrição do prato antecede os versos que demonstram a importância daquela peça para o imaginário familiar e como suporte de lembranças de personagens e fatos passados. De acordo com a narrativa, o objeto seria o acionador de distintas camadas de tempos e espaços, unindo passado e presente, infância e velhice, Goiás, Lisboa, Luanda e Macau. O evento crítico surge quando a poeta revela que um dia o prato apareceu quebrado e Aninha (máscara poética da infância) foi acusada pela destruição do último objeto do conjunto de jantar que atravessou a memória familiar e, por isso, teve como punição portar um colar com um “caco” no pescoço:

Comecei a chorar  
- que chorona sempre fui.  
Foi o bastante para ser apontada e acusada  
de ter quebrado o prato.  
Chorei mais alto, na maior tristeza,  
comprometendo qualquer tentativa de defesa.  
De nada valeu minha fraca negativa.  
Fez-se o levantamento de minha vida pregressa de menina  
e a revisão de uns tantos processos arquivados.  
Tinha já quebrado – em tempos alternados,  
três pratos, uma compoteira de estimação,  
uma tigela, vários pires e a tampa de uma terrina.  
(...)  
E o castigo foi computado  
para outro, bem lembrado, que melhor servisse a todos  
de escarmento e de lição:  
trazer no pescoço por tempo indeterminado,  
amarrado de um cordão,  
um caco do prato quebrado (CORALINA, 2001, p. 73).

Essa memória é acionada pela exposição do Museu-Casa de Cora Coralina que se retroalimenta, e consolida a produção da crença difundida pela anfitriã do espaço.



O exemplar do “prato azul-pombinho” que integra a coleção consiste em uma travessa de faiança em tom azul cobalto, com cena chinesa e borda geométrica<sup>6</sup>, quebrada na parte superior direita (Fig. 1).

**Fig. 1** – Prato Azul-Pombinho



Fonte: Museu-Casa de Cora Coralina. Foto: Rita Elisa Seda, 2009.

Não conseguimos informações seguras que possibilitassem recuperar a trajetória desse objeto<sup>7</sup> e sua relação com Cora Coralina. Provavelmente ele não consiste na

---

6 A louça azul-pombinho também é conhecida como “louça do Salgueiro”. Sua decoração em azul e branco é inspirada em uma lenda chinesa e possui como marcas a figura da árvore salgueiro e um casal de pombos. De acordo com Astolfo Araújo e Marcos Carvalho (1993), essa louça inglesa representa um padrão, ou seja, um determinado motivo decorativo que foi adotado por um expressivo número de fabricantes por determinada contingência. Informa que no caso do padrão “Willow” ou “louça pombinhos” existem vários tipos (neste caso o tipo é definido pela marca do fabricante), destacando que esse padrão é fabricado desde 1790 até os dias atuais.

7 O Prato-Azul Pombinho pertence à classe “interiores” e à subclasse “utensílio de cozinha/mesa”. É registrado com o número 05-6-153, localizado na “sala de escrita”. A travessa de porcelana “azul-pombinho” quebrada em uma das extremidades tem como fabricante Warranted Staffordshire, estado de conservação regular e medidas 31 cm X 41 cm. Fonte: Ficha de identificação do Museu-Casa de Cora Coralina.



peça destacada no poema, visto que a própria poeta informa que o prato possuía “duas asas por onde segurar” e que, um dia, “apareceu quebrado, feito em pedaços – sim senhor – o prato-azul-pombinho” (CORALINA, 2001, p. 71). As fichas de identificação do museu registram na reserva técnica a existência de outro prato em fragmentos<sup>8</sup>, com características similares.

O que podemos afirmar com segurança é que desde a criação do Museu-Casa de Cora Coralina o prato azul-pombinho adquiriu centralidade na narrativa museológica. As duas primeiras exposições o destacaram, colocando em local central em uma cristaleira que ficava na “varanda” da casa, área que em Goiás seria um misto de sala de visitas e sala de jantar: “em regra a mais ampla da construção,/ onde a família se reúne, recebe, trabalha/ conversa e toma refeições” (Coralina, 2007, 171).

De acordo com Andrea Delgado (2003), na primeira expografia, uma cristaleira abrigava quatro pratos com o tipo “azul-pombinho”, além de alguns fragmentos, o que induzia o visitante a pensar que eram remanescentes do conjunto de jantar destacado no poema. Também apresentava uma legenda informativa de que os três pratos menores teriam sido doados por Altair Camargo de Passos ao museu, sem indicação da procedência do prato maior, centralizado na cristaleira. A pesquisadora conclui que, para além de questionar a procedência dos pratos e dos “cacos”, é importante visualizar que a primeira exposição museológica – especialmente a localização e a escolha do suporte – conferiu a esses objetos o significado de mediadores da memória familiar: “a ‘varanda’ é o lugar de reunião da família e de recepção dos visitantes e a cristaleira era o móvel comumente utilizado para guardar e exibir relíquias familiares” (2003, p. 95).

Após a enchente que atingiu o museu em 2001, em virtude das águas terem derrubado e quebrado a cristaleira, o prato azul-pombinho consistiu em um dos poucos objetos que integraram a exposição “provisória” que permaneceu oito meses até a restauração do imóvel e organização da nova museografia. A ausência do suporte (cristaleira) contribuiu para que o prato fosse deslocado para a “sala de escrita”, colocado sozinho sobre uma mesa, fator que deu maior visibilidade ao objeto e à narrativa estampada nos poemas da escritora. Essa experiência contribuiu para que o prato continuasse em destaque nas últimas expografias, todavia colocado na “sala de escrita”, que também apresenta a máquina de escrever e outros objetos relacionados

---

8 O Prato-Azul Pombinho pertence à classe “interiores” e à subclasse “utensílio de cozinha/mesa”. É registrado com o número 05-6-133, localizado na “reserva técnica”. A travessa de porcelana “azul-pombinho” em cacos tem como fabricante Warranted Staffordshire, estado de conservação péssimo e medidas 31 cm X 41 cm. Fonte: Ficha de identificação do Museu-Casa de Cora Coralina.



à atuação de Cora Coralina enquanto escritora: “É tão significativa a referência ao prato azul pombinho que simbolicamente era muito importante que aparecesse em destaque mostrado no cotidiano de sua produção literária. Ficou ai como um símbolo do que trazia inspiração a poeta”<sup>9</sup>.

Deslocado do discurso relacionado à culinária ou à memória familiar, o prato se mescla ao discurso sobre a vida pública, estando exposto ao lado de três cópias dos manuscritos com os poemas “Estória do Aparelho Azul-Pombinho”, “O prato azul-pombinho” e “Nota”, e de um prato que abriga um conjunto de “cacos” de diversos pratos, rizomas de tempos, espaços e afetos variados. A exposição museológica, ao destacar os fragmentos, monumentaliza o discurso poético tornando-se uma narrativa de uma narrativa sobre um evento crítico. O prato azul-pombinho quebrado em meia lua<sup>10</sup> e os “cacos” extrapolam a típica função de “louça de vovó”, gerando outras leituras e possibilidades para dizer os não ditos.

### **Os cacos para um vitral**

O poema de Cora Coralina é precedido por um texto intitulado “Nota: de como acabou, em Goiás, o castigo dos cacos quebrados no pescoço”, que narra a morte da menina Jesuína, descendente de negros escravizados. Após ter quebrado a tampa de uma terrina, a criança teve como castigo portar um colar com os “ca cos” quebrados: “a cacaria serrilhada, amarrada a espaço num cordão encerado, ficava como humilhante castigo exemplar” (CORALINA, 2001, p. 77). Depois de certo tempo, em virtude da punição, Jesuína foi encontrada morta: “no sono, uma aresta mais viva de um dos cacos serrilhados tinha cortado uma veiazinha do seu pescoço, e por ali tinha no correr da noite esvaído seu pouco sangue e ela estava enrodilhada, imobilizada para sempre” (2001, p. 78).

Nesse aspecto, concordamos com Kátia Bezerra (2009), quando concluiu que os poemas de Cora Coralina questionam paradigmas socioculturais que têm procurado justificar certas configurações constituídas em torno de relações de poder. Situando Coralina no contexto da literatura escrita por mulheres, Bezerra verifica o desejo de

---

9 Entrevista realizada com Célia Maria Corsino em 18 março 2015.

10 Conforme sublinhou Saturnino Pesquero-Ramon (2003), a travessa exposta no Museu-Casa de Cora Coralina consiste no único documento que se dispõe sobre a narrativa tecida nos poemas da autora: “é provável que o formato lunar do pedaço quebrado tenha servido como ponto de partida sensível para todos os conteúdos poéticos” (2003, p. 214).



colocar em circulação experiências diluídas ou tidas como insignificantes no processo de elaboração da memória coletiva, construindo, assim, novos quadros de memória. Bezerra (2009) demonstra uma genealogia de mulheres inseridas em um tempo que as produziu e que ajudaram, de certa maneira, a perpetuar. Apresenta uma política de memória em que Cora dismantalaria o mito da casa como espaço da harmonia, sacralidade e paz, focalizando variadas violências de acordo com a posição da mulher no tecido familiar, por isso não há como negar a centralidade da mulher na reprodução das relações de poder: a violência não se restringe às figuras masculinas, também está presente nas relações entre senhora e escrava, mãe e filhos, filha mais velha e irmãos menores.

A poética de Cora Coralina se torna um modo diferente por rememorar situações muitas vezes tensas, especialmente a “tensão entre a situação da mulher com o poder e sua resistência ao poder, na sua tentativa de atribuir novos significados ao passado como uma estratégia necessária ao seu processo de reinvenção” (BEZERRA, 2009, p. 89). Desse modo, o prato quebrado e os “cacos” se tornam metáfora e metonímia dos maus-tratos às crianças e da violência doméstica, surge um deslocamento de uma memória gustativa, originalmente associada ao objeto, para uma memória traumática, atrelando-a a um instrumento de suplício.

O poema, o prato e os fragmentos musealizados contribuem para problematizar o lugar comum das louças apresentando memórias geralmente silenciadas pelos discursos oficiais, retirando-as dos silêncios. O prato torna-se um objeto cuja função extrapola a gustativa, tornando-se testemunha de um gesto literário que, por sua vez, via musealização, repercute uma série de violências: domésticas, geracionais, raciais, de gênero:

A narrativa de uma história que marca, exatamente por isso, a sua singularidade digna de nota, o final de uma tradição comum nos rincões do centro-oeste goiano. Retoma uma história lendária, costurada nos estratos artesanais da oralidade, a história do castigo atinente e de boa procedência, para a equivocada pedagogia da época, que era o de amarrar ao pescoço da criança um colar de cacos da louça por ela quebrada. Em ‘O prato azul-pombinho’, Cora dialoga com a ‘Nota’ que se segue ao poema, explicando ‘De como acabou, em Goiás, o castigo dos cacos quebrados no pescoço’. A menina Aninha e a menina Jesuína se aproximam, embora tenham destinos diferentes. A poeta também faz intertextualidade com o poema





‘Estória do aparelho azul-pombinho’. Ao recuperar esta lenda da oralidade e registrá-la em seu livro, Cora está buscando legitimidade para o seu relato, conseguindo uma adesão muito maior por parte do leitor, que acabará por vincular a história trágica da menina Jesuína com a menina do poema. E também marca a importância de se retirar este fato lendário do imaginário coletivo de sua gente e elevá-lo a fato que merece ser monumentalizado (SIQUEIRA, 2013, p. 281).

Trata-se de uma narrativa potencializada pela oralidade. Em Goiás são comuns histórias sobre crianças castigadas em virtude de terem quebrado louças, conforme o relato de Cora Coralina. Um dos túmulos do Cemitério São Miguel, em Goiás-GO, possui a escultura de uma criança em prantos, com uma louça quebrada nas mãos (Fig. 2). As narrativas orais, literárias e museológicas se interpenetram, promovendo distintos agenciamentos que visam contribuir para, por meio de uma memória poética, evitar que tais atos tornem-se reincidentes. Essa percepção é fundamental quando visualizamos ecos do trágico nas exposições museológicas.



**Fig. 2** – Escultura, Cemitério São Miguel, Goiás-GO.

Nesse aspecto, se sobressaem narrativas a respeito de eventos críticos, traduzindo “nós de memória” em testemunhos, na necessidade de contar aos outros e também torná-los, de certo modo, participantes: “A narrativa teria, portanto, dentre os motivos que a tornavam elementar e absolutamente necessária, este desafio de estabelecer uma ponte com ‘os outros’, de conseguir resgatar o sobrevivente do sítio da outridade”, e, em situações críticas, “narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). Daí a importância de visualizarmos o “entre-lugar” ocupado pelas exposições museológicas ao

Fonte: Foto: Clovis Britto, 2012.



se transformarem na narrativa de uma narrativa tensionada, entre o trabalho individual de reconstrução do indizível e sua componente coletiva, ou seja, o trauma encarado como “a memória de um passado que não passa”:

A imaginação apresenta-se a ele como o meio para enfrentar a crise do testemunho. Crise que, como vimos, tem inúmeras origens: a incapacidade de se testemunhar, a própria incapacidade de se imaginar, o elemento inverossímil daquela realidade ao lado da imperativa e vital necessidade de se testemunhar, como meio de sobrevivência. A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70).

Reconhecendo que a narrativa sempre será parcial, um arremedo dos fatos, uma forma de negociação com o exposto, torna-se oportuno admitir, no caso da memória trauma reconstruída no campo de produção cultural – e aqui especificamente nos museus – sua afirmação da necessidade de narrar o fato justificando esse gesto como:

1) um impulso para se livrar da carga pesada da memória do mal passado; 2) como dívida de memória para com os que morreram; 3) como um ato de denúncia; 4) como um legado para as gerações futuras; e, finalmente, 5) como um gesto humanitário na medida em que o testemunho serviria como uma memória do mal. Os eventos narrados são apresentados como exemplo negativo visando prevenir, de algum modo, a repetição deste tipo de terror (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 9).

Os museus se apresentam como uma das formas de encenação da imortalidade, visto que o colecionismo “está de algum modo associado ao medo da morte ou à necessidade de se manter vivo, em memória, através dos objetos colecionados, sejam eles quais forem. (...) Um indivíduo estará realmente morto quando ninguém mais se lembrar dele” (QUEIROZ, 2014, p. 49). No caso da musealização de eventos críticos/traumáticos torna-se um estratagema, uma tentativa de narrar o inenarrável. Nesses termos, é interessante a orientação de Cristina Bruno (2000) quando reconhece que a Museologia pode orientar e organizar “as formas de perseguição ao abandono e tem a potencialidade de minimizar os impactos socioculturais do esquecimento a partir dos processos de musealização que, por sua vez, educam para o uso qualificado do patrimônio” (2000, p. 2).



## Inconclusões

Construir nosso indizível pessoal consiste, em certa maneira, compreender os limites e as possibilidades do não dito na pesquisa, nos museus e na Museologia. Do mesmo modo como nas exposições museológicas, a teorização sobre a relação entre agentes, museus e patrimônios consiste em tarefa importante, visando construir figuras epistemológicas que contribuam para uma Museologia mais democrática, fratrimonial e rizomática. Nesse aspecto, o tema-reflexão da 15ª Semana Nacional de Museus, o texto-provocação de Girlene Chagas Bulhões (2016) e a poesia-desconstrução de Manoel de Barros (2013) falam em uníssono com outras formas de se pensar os museus e a Museologia.

No caso da Museologia trata-se de um desafio pensar sob os pressupostos pós-estruturalistas da “filosofia da diferença” em um campo que ainda se estrutura. Desconstruir a estrutura em estruturação consiste em optar pela análise dos fragmentos da louça antes que ela se quebre, tentando antever os efeitos curativos e as consequências nefastas na relação entre discurso museológico e direitos humanos. Talvez, por essas e outras razões, o indizível nos museus e na Museologia consista em uma importante arena discursiva. Ousar colocá-lo em evidência trata-se de gesto altamente político, especialmente partindo de uma política do cotidiano que combata os silenciamentos e estimule o convívio nem sempre harmonioso de vozes dissonantes, paradoxais e controversas, servindo, portanto, para “o desuso pessoal de cada um” segundo suas éticas, lógicas e agenciamentos próprios.

A metáfora das louças e dos fragmentos – do ter sido conjunto, peça sobrevivente ou restos – consiste em um poderoso eixo condutor para se promover uma arqueologia do indizível (como uma despalavra) na pesquisa e nas práticas museológicas. Consiste em questionar quais outras memórias precisam ser lembradas em busca de uma perspectiva fratrimonial que pode ser evidenciada nos moldes apresentados por Roland Barthes (1989), quando reconheceu a linguagem como uma forma de regulação e, ao mesmo tempo, a poesia como resistência e subversão da língua, ao articular saber e sabor. Também na compreensão da profundidade da provocação de Walter Benjamin (1994), em sua tese 7 “Sobre o conceito de história”, quando afirmou que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (1994, p. 225). Ou, ainda, quando conseguirmos desestabilizar os limites do indizível, como nos versos de Manoel de Barros (2013), “agora só



espero a despalavra. [...] A palavra que tenha um aroma ainda cego. Até antes do murmúrio. Que fosse nem um risco de voz. Que só mostrasse a cintilância dos escuros. A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma imagem. O antesmente verbal: a despalavra mesmo” (2013, p. 341).

## Referências

ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

ARAÚJO, Astolfo Gomes de Mello; CARVALHO, Marcos Rogério Ribeiro de. A louça inglesa do século XIX: considerações sobre a terminologia e metodologia utilizadas no sítio Florêncio de Abreu, São Paulo. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, nº 3, 1993.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BEZERRA, Kátia da Costa. Cora Coralina e o discurso da memória: um retrato da velha Goiás. In: BRITTO, Clovis Carvalho; CURADO, Maria Eugênia; VELLASCO, Marlene (Orgs.). *Moinho do tempo: estudos sobre Cora Coralina*. Goiânia: Ed. Kelps, 2009.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2000.



BRITTO, Clovis Carvalho. Desinventar objetos: a poética de Manoel de Barros e a gramática das exposições museológicas. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, v. 53, nº 9, 2017.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Formas de humanidade: concepção e desafios da musealização. *Cadernos de Sociomuseologia*, n. 9, 1996.

BULHÕES, Girlene Chagas. As louças de vovó, o prato do garimpeiro, a altura dos olhos e nuvens; abelhas, formigas, seleção e seletividade; patrimônio, fratrimônio, a casa da princesa do Seu Tição e o Museu do Djhair; a cabeça da medusa, árvores, rizomas, afetos, afetividades e bem viver; coleções, acervos, musgo e outras performances museais. *Revista Ventilando Acervos*, Museu Victor Meirelles/IBRAM, v. 4, dez. 2016.

CAMARGO, Goiandira Ortiz de. A lírica impertinente de Manoel de Barros. *Princípios*, São Paulo, 2000.

CARPINEJAR, Fabrício. *Teologia do traste: a poesia do excesso de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

CHAGAS, Mario de Souza. Museus, memórias e movimentos sociais. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n. 41, 2011.

CHAGAS, Mario de Souza. Educação, museu e patrimônio: tensão, devoração e adjetivação. *Patrimônio: Revista Eletrônica do IPHAN*, 2006.

CHAGAS, Mario de Souza. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. 20a. ed., São Paulo: Global, 2001.



DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.

DELGADO, Andréa Ferreira. *A invenção de Cora Coralina na batalha das memórias*. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

DENÓFRIO, Darcy França. *O redemoinho do lírico: estudos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2005.

HEYRAUD, Ludovic. As ignoranças do poeta brasileiro Manoel de Barros: entre sabedoria do esquecimento e memória das origens. *Navegações*, v. 3, nº 2, 2010.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. O museu e o problema do conhecimento. *Anais do IV Seminário sobre Museus Casas: Pesquisa e Documentação*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002.

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. 6 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PESQUERO-RAMON, Saturnino. *Cora Coralina: o mito de Aninha*. Goiânia: Ed. da UFG, Ed. da UCG, 2003.

PONTES, Heloísa. Coleções e saberes: cruzando história e antropologia. In: FRANÇOZO, Mariana de Campos. *De Olinda a Holanda: o gabinete de curiosidades de Nassau*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2014.

PRADO, Adélia. *Cacos para um vitral*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

QUEIROZ, Marijara Souza. *Museu, memória e a morte: um estudo a partir da coleção de quadros de cabelos da Fundação Instituto Feminino da Bahia*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Universidade Federal da Bahia, 2014.



SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho da Shoah e literatura. *X Jornada Interdisciplinar sobre o Ensino da História do Holocausto*, São Paulo, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, nº 1, 2008.

SIQUEIRA, Ebe Maria de Lima. *Literatura sem fronteira: por uma educação literária*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal de Goiás, 2013.



# OS MUSEUS E OS PRIMÓRDIOS DA MUSEOLOGIA BRASILEIRA NO SÉCULO XIX

Andréa Fernandes Considera<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo abordar a formação do campo museal brasileiro ao longo do século XIX. Para isso, inicia com um panorama dos gabinetes de curiosidades e da formação das primeiras instituições museais da Europa do século XVII, buscando demonstrar como este modelo museal foi apropriado pelo estado em Portugal, transformando os museus em instituições de caráter político, econômico e social. Em seguida o texto aborda a forma como o Brasil se insere nesse contexto e como esse modelo português de gestão de museus foi implantado no país por meio do Museu Nacional. Objetiva ainda demonstrar a importância e a permanência deste modelo de gestão museal ao longo de todo século XIX na constituição de diversos outros museus. Perpassa todo o texto a questão da constituição de uma experiência museal caracteristicamente brasileira.

**Palavras-chave:** História dos museus. Museologia. Curso de museologia. Museu Nacional.

No dia 2 de setembro de 2018, os brasileiros e grande parte da humanidade assistiram incrédulos ao incêndio ocorrido no Museu Nacional localizado na Quinta da Boa Vista, outrora residência da família imperial na cidade do Rio de Janeiro. Hoje o museu está subordinado à Universidade Federal do Rio de Janeiro, e vem desenvolvendo importantes pesquisas científicas em acervos de história natural, atividade à qual tem se dedicado desde 1818, quando foi criado pelo Decreto de 6 de junho de 1818 (BRASIL, 1818). Sim, em 2018 o museu havia acabado de completar o seu segundo centenário.

---

<sup>1</sup> Andréa Considera é museóloga, doutora em história e atualmente é professora adjunta do Curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília (DF).





No dia 9 de outubro de 2018 comemoramos os dez anos de criação do Curso de Museologia da Universidade de Brasília, formando museólogos com um perfil bem diferente daquele dos primeiros profissionais que começaram a organizar o então Museu Real de 1818.

Mas, para entendermos o caminho que nos trouxe do Museu Real até nossa nova geração de museólogos temos que retornar pelo menos à Europa do século XVII, para entendermos o início da museologia e dos museus num universo bem mais amplo.

Associar a origem do museu ao templo das musas é certamente reconhecer a origem simbólica do museu e da museologia, mas, como sabemos, não encontramos uma continuidade temporal desde o templo das musas até os dias de hoje. Durante muitos anos, nos cursos de museologia, aprendemos que as nove musas são filhas de Zeus (simbolizando o poder) e de Mnemósine (simbolizando a memória), de onde compreendemos que essas nove musas, cada uma representando uma arte a ser contida nos museus, são fruto do poder e da memória; ou poderíamos dizer, do poder da memória.

Buscamos então a origem dos museus atuais a partir do século XVII com o surgimento dos gabinetes de curiosidade que objetivavam reunir num único espaço o maior número possível de objetos interessantes vindos de lugares considerados exóticos de todo o mundo. Colecionar objetos e descrições de animais, plantas e povos distantes não era uma novidade, mas estes gabinetes de curiosidade, longe de serem amontoados de objetos, como muitos nos fazem pensar, constituem-se como as primeiras iniciativas de organização científica do conhecimento. Se, de início, constituíam-se como iniciativa de príncipes, nobres e clérigos, logo o modelo começou a ser adotado por médicos, farmacêuticos e cientistas em geral.

Talvez a imagem mais antiga que tenhamos de um gabinete de curiosidades seja uma gravura datada de 1599 representando o gabinete de um médico que reside em Nápoles na Itália. Considerada como uma coleção de *naturalia*, certamente voltada para pesquisas científicas, a gravura mostra claramente a organização dos animais em categorias bem definidas.

Outro gabinete de curiosidades de que temos notícia é o de Manfredo Settala, em Milão, do qual se tem notícias no ano de 1664 (BARBUY, 2008). Nele os objetos já se organizavam em minerais, animais e vegetais, demonstrando assim a origem da ciência na época.

O termo “museu” associado a um gabinete de curiosidades foi conhecido pela primeira vez com o *Wormian Museum*, criado pelo dinamarquês Olaus Wormius (1588-1654) que fez pesquisas importantes a partir de sua coleção, decretando que



unicórnios não existiam, que os lêmings não surgiam por geração espontânea, e que a ave do paraíso tinha pés, ao contrário do que se pensava (LOPES, 2009).

Longe de serem coleções voltadas para o passado, esse modelo de museu já presente nos gabinetes de curiosidades estava voltado para o futuro, para a construção de um futuro melhor através dos avanços da ciência. É interessante observar a organização e a tipologia das coleções. Havia a *naturalia* que abrangia os animais, os vegetais e os minerais no que viria a ser conhecido posteriormente como os “três reinos da natureza”; a *artificialia*, que compreendia os artefatos produzidos pelos homens, ou seja, a transformação da natureza pelo conhecimento humano; e por fim, a *mirabilia*, talvez a parte mais interessante, que reunia as maravilhas ou aberrações tanto da *naturalia* quanto da *artificialia*, representado tudo aquilo que ainda havia por pesquisar. O desafio de entender os objetos maravilhosos ou as aberrações passava necessariamente pela busca de uma explicação científica do incompreensível, sempre presente no imaginário da época.

Não tardou para que essas primeiras tentativas de organização do conhecimento científico começassem a produzir os primeiros tratados sobre sistematização de coleções e mesmo sobre os cuidados necessários para sua manutenção. Um dos primeiros tratados surgiu em 1656, quando Elias Ashmolean (1617-1692) publicou o catálogo da coleção do *Musaeum Tradescantianum*, coleção constituída por John Tradescant (1570-1638) e seu filho de mesmo nome, John Tradescant (1608-1662), ambos jardineiros e botânicos do palácio real que haviam empreendido viagens distantes para colecionar objetos.

Ainda dentre as publicações científicas que podemos considerar de importância para o início da sistematização de acervos e da própria museologia, podemos citar a obra do francês Conde de Buffon (1707-1788) (publicada entre 1749 e 1804, a *Histoire Naturelle* tem 36 volumes e trata-se na verdade de um grande compêndio de classificação dos objetos de uma coleção) e a obra do sueco Carl von Linneaus (1707-1778) *Sistema da Natureza*, de 1735, criando a noção dos três reinos: animal, vegetal e mineral, além da classificação animal a partir das características reprodutivas.

Como podemos observar, os gabinetes de curiosidades e os primeiros museus que deles surgiram na Europa já se constituíam um grande avanço científico e uma invenção bem específica que respondia a uma realidade que se colocava cada vez mais presente: a existência de um novo mundo que precisava ser compreendido, conhecido e, porque não, conquistado. Esses primeiros museus surgiram de uma necessidade de compreensão do novo mundo através de uma ciência em formação, e cada descoberta era extremamente valiosa, inclusive economicamente.



Nesse contexto, devemos voltar nossa atenção para o caso específico de Portugal, cujo território, de costas para a Europa, vislumbrava, nas novas colônias, um futuro promissor e abundante em novos produtos e riquezas, muitos dos quais ainda nem conhecidos em suas potencialidades, mas já cobiçados por muitos aventureiros. Dentre estas colônias, encontrava-se o imenso território brasileiro que, não por acaso, já havia experimentado, em Pernambuco, durante a ocupação holandesa no século XVII, um conjunto de equipamentos científicos envolvendo um jardim botânico, um zoológico e um museu.

Uma vez reconquistado o território, não caberia a Portugal outra alternativa a não ser promover a pesquisa deste manancial de produtos inexplorados, e o modelo escolhido para isso foi o dos museus. Mas um desafio muito maior se colocava: a formação de profissionais capacitados para tal empreitada; havia de se formar e capacitar uma nova geração. Cabe ressaltar que a ideia de museu neste momento era bem distante da que temos hoje, ou seja, passava muito mais por objetivos econômicos e científicos do que propriamente de memória do passado. Segundo João Brigola,

A observação direta dos seres e dos objetos e o experimentalismo como metodologia educativa impõem a construção de equipamentos museológicos, tomando nova dimensão o próprio conceito de Museu. Alargam-se os públicos e abrem-se portas num dia fixo da semana; sofisticam-se os equipamentos (...) contratam-se especialistas estrangeiros e funcionários permanentes; organizam-se expedições científicas aos territórios continental e ultramarinos e envolve-se a nossa diplomacia na rede internacional de aquisições (BRIGOLA, 2003, p. 35).

Como podemos observar, em Portugal, o conceito de Museu, em sua essência de “poder da memória” se colocava no centro de uma grande ação estratégica de governo. Numa ação coordenada, os portugueses organizaram expedições às colônias, estabeleceram uma rede de pesquisa em âmbito internacional e investiram em equipamentos e na formação de uma nova geração de cientistas. A noção de museu continuava, desta forma, muito longe de um simples repositório do passado.

Por volta de 1760, foi criado em Lisboa um complexo cultural formado pelo Museu Real de História Natural e pelo Jardim Botânico da Ajuda, sob a direção do italiano Domenico Vandelli (1735-1816), um experiente colecionador então contratado pelo governo português dentro da lógica de buscar internacionalmente profissionais



capacitados para tão grande empreendimento. Por meio da análise de João Brigola, temos uma melhor compreensão do que representava esta nova instituição:

A dimensão mais divulgada das atividades científicas e museológicas exercidas na Ajuda tem sido a das viagens de exploração *philosophica* aos territórios ultramarinos. Este programa implicou o compromisso entre poderes públicos e meio científico – à Coroa coube o financiamento e coordenação das expedições, ficando o seu apetrechamento técnico e a transmissão da cultura profissional a cargo do Museu (BRIGOLA, 2003, p. 37).

No texto citado podemos observar um primeiro modelo de museu que não mais pertencia a um colecionador privado que organizava seu acervo de curiosidades para deleite e uso próprio, mas um museu criado pela própria instância governamental de Portugal, com clara finalidade científica e com forte apoio político e financeiro de caráter nacional.

Ficava nítida também uma divisão de tarefas que apontava, pela primeira vez no contexto museal português, para os princípios de uma noção de museologia. Se cabia ao governo português o financiamento e a coordenação das expedições ao novo mundo, as atividades do museu começavam a se estabelecer a partir de dois caminhos: um técnico, que daria subsídios às formas de coleta ou mesmo à definição do que seria coletado, o que envolvia decisões científicas; e outro basicamente museal, voltado para a transmissão do conhecimento, seja na forma de sistematização deste conhecimento (pesquisa científica, documentação), seja na forma de comunicação, educação e ensino, voltados não só para um público geral que aos poucos se constituía, como também para a formação profissional da nova geração de cientistas que se pretendia consolidar.

Se analisarmos o papel do museu neste contexto econômico e político do século XVIII em Portugal, podemos perceber que este modelo – inovador para a época no contexto europeu – atuava em dois sentidos fundamentais. Por um lado, na medida em que reunia espécimes de animais, plantas, minerais e artefatos das colônias portuguesas e criava uma exposição sistematizada, organizada e didática destes objetos aberta para a sociedade na capital do reino, definia assim o que era ser português e o que lhes pertencia enquanto nação. Em outras palavras, criava uma espécie de mostruário de pertencimento que não só estabelecia os limites da nação portuguesa, como também proporcionava à sociedade a ideia de unidade, de nacionalismo. Por outro lado, o estado português conseguia centralizar e estabelecer um forte controle sobre grande



parte da produção científica realizada em seu território, na medida em que oferecia os meios de financiamento e uma boa estrutura e logística que envolvia desde a coleta de espécimes até seu tratamento, documentação, pesquisa e exposição. Atraía para si toda a possibilidade de produção de conhecimento sobre a utilização dos recursos naturais disponíveis nas diversas colônias portuguesas ultramarinas permitindo ao governo um caminhar aliado ao progresso econômico.

Não podemos esquecer que, dentre esses domínios ultramarinos, estava o Brasil, ocupando significativa importância devido a sua enorme extensão territorial.

Para a realização deste enorme empreendimento político e econômico foi necessário o estabelecimento de uma complexa e centralizada estrutura de gestão que envolvia necessariamente alguns equipamentos gestores a serem instalados nas próprias colônias. E foi neste momento que o Brasil viu surgir o primeiro estabelecimento que o vinculava a esta complexa estrutura museal que se formava em Portugal.

Para tratar e organizar os espécimes coletados no Brasil que seguiriam em longas viagens até chegar ao Museu Real da Ajuda em Portugal, o governo português criou em 1780, no Rio de Janeiro, uma Casa de História Natural que tinha por função a preparação dos espécimes que seriam enviados a Portugal. Margaret Lopes (2009) define este local como uma espécie de “entrepósito” do governo português, e isso pode ser verificado na medida em que o seu principal funcionário, Francisco Xavier Cardoso Caldeira, contratado por um alto salário na época, mantinha em sigilo boa parte de sua técnica, centralizando assim o conhecimento de taxidermia e preparação de exsiccatas. Teria sido ele, mesmo sem saber, o primeiro museólogo no Brasil, deixando pouquíssimos discípulos.

Como pode ser observado, a então conhecida Casa dos Pássaros, como era popularmente identificada aquela curiosa edificação que tanta atenção dava a animais e plantas tão abundantemente presentes no dia-a-dia dos habitantes da colônia, não era exatamente um museu; mas sem que se percebesse, constituía-se como uma seção técnica do Museu Real da Ajuda. Isso só pode ser percebido em 1813, quando Dom João VI publicou a Decisão nº 20 de 22 de junho de 1813 na qual “manda que se hajam por extintos os diferentes empregos do Museu desta Corte” (BRASIL, 1813).

Esta decisão refletia um novo momento político na relação metrópole-colônia. A Corte Portuguesa, agora instalada forçadamente em solo brasileiro, não poderia mais controlar o complexo do Museu Real da Ajuda; era preciso, primeiro, cortar os fluxos de envio de espécimes para Portugal e, em seguida, estabelecer uma instituição que cumprisse as funções daquele Museu em solo brasileiro, igualmente sob o controle da



Coroa Portuguesa. Foi neste contexto que se constituiu em 1818, tendo o Brasil já o *status* de Reino Unido, o Museu Real estabelecido no Rio de Janeiro pelo Decreto de 6 de junho de 1818, com as características que podem ser observadas no seu texto:

Querendo propagar os conhecimentos e estudos das ciências naturais no Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objetos dignos de observação e exame, e que podem ser empregados em benefício do comércio, da indústria e das artes, que muito desejo favorecer, como grandes mananciais de riqueza: Hei por bem que nesta Corte se estabeleça um Museu Real, para onde passem, quanto antes, os instrumentos, maquinas e gabinetes que já existem dispersos por outros lugares; ficando tudo a cargo das pessoas que Eu para o futuro nomear. e sendo-me presente que a morada de casas que no Campo de Santa Anna ocupa o seu proprietário, João Rodrigues Pereira de Almeida, reúne as proporções e cômodos convenientes ao dito estabelecimento, e que o mencionado proprietário voluntariamente se presta a vendê-la pela quantia de 32:000\$000, por me fazer serviço: sou servido aceitar a referida oferta, (...) Palácio do Rio de Janeiro em 6 de Junho de 1818 (BRASIL, 1818).

Novamente o que observamos foi a criação de uma instituição agregadora - na medida em que ordenava o recolhimento de todos os instrumentos de pesquisa a uma só instituição - e voltada para a pesquisa científica com objetivos claramente comerciais e associados à noção de progresso tecnológico.

Assim, surgiu o campo museal brasileiro com algumas características bem específicas: museus promovidos e subordinados às instâncias governamentais, sendo diretamente mantidos por essas e incorporados à lógica da gestão pública. Em 1818, haviam poucos gabinetes de curiosidades no Brasil, em parte pelo próprio fato de, aqui, o exótico estar em casa, mas também por muitos deles não se mostrarem assim, evitando o recolhimento ao Museu Real.

Semelhante ao que foi feito no Museu Real da Ajuda, o Museu Real brasileiro se organizou como um mostruário das riquezas naturais do país e como um centro científico, muitas vezes voltando suas pesquisas para a solução de questões agrícolas e econômicas, como se pode observar a partir da direção de Frederico Leopoldo César Burlamaqui (1847-1866), quando o Museu passou a oferecer sistematicamente os



serviços de análise de pragas que atingiam as lavouras não só de café, mas também de outras culturas, e propunha soluções aos agricultores.

Com relação às práticas museais, o Museu Nacional ao longo do século XIX serviu de modelo para a criação de outros museus, não só oferecendo um padrão de gestão e organização do conhecimento, como também formando coleções a partir de suas duplicatas e distribuindo para outras instituições, em especial para museus escolares. Dessa forma, aprendemos a fazer os nossos primeiros museus.

Um desses museus tem seu embrião em 1866, quando Domingos Soares Ferreira Pena criou, em Belém, na então Província do Grão Pará, a Associação Filomática que mais tarde deu origem ao Museu Paraense Emílio Goeldi que, por sua vez, só começou a funcionar como museu em 1871, após se tornar uma repartição pública subordinada à Diretoria de Educação da Província. Repetia-se não só o modelo de gestão governamental, como a própria estrutura científica, neste caso voltada especificamente para a biodiversidade amazônica.

Outra função política, econômica e estratégica desenvolvida pelo Museu Nacional ao longo da segunda metade do século XIX foi a organização da participação brasileira nas Exposições Universais internacionais, onde todo o conhecimento adquirido em montagens de exposições museais era aplicado com a finalidade de divulgação dos produtos brasileiros no exterior para futuros acordos de exportação. Novamente, as práticas museais eram usadas a serviço do futuro, ao mesmo tempo que novos modos de exposição eram aprendidos e incorporados à experiência do Museu Nacional.

Nesse mesmo contexto das Exposições Universais foi criado o Museu Paranaense, em 1876, em Curitiba. A participação da Província (recém emancipada da Província de São Paulo) na exposição universal daquele ano gerou um clima de patriotismo favorável à criação de um museu-mostruário das riquezas da região, seguindo bem de perto o modelo e a missão do Museu Nacional, só que em âmbito regional, como inclusive já havia sido feito pelo Museu Paraense Emílio Goeldi.

O Museu Paranaense, em pouco tempo, passou a cumprir uma importante função econômica não só como um mostruário das riquezas da região, mas também como um grande incentivador da produção agrícola e industrial da Província do Paraná. Era no museu que se distribuíam grãos aos agricultores para novas experiências relacionadas à melhoria das lavouras; era no museu que os produtores se reuniam para trocar experiências. Nesse contexto, o museu passou a ocupar uma importante posição econômica, política e social, e a abrigar desde seções eleitorais até bailes de carnaval e comemorações natalinas.



Em pouco tempo, a identificação da sociedade com o museu fez com que muitos habitantes vissem naquela instituição a oportunidade de perpetuarem suas memórias, e começaram a doar objetos de seus antepassados na perspectiva de que o museu, tão presente no dia-a-dia daquelas pessoas, construísse uma narrativa de memória coletiva.

Foi neste momento que o contexto museal brasileiro se libertou do modelo europeu-português e deu início a uma museologia genuinamente nacional, uma museologia onde o protagonismo não era mais do governo (ainda que o museu fosse gerido pelo governo provincial) mas da população que escolhia e construía a memória a ser representada. Ainda voltado para o futuro, o Museu Paranaense se abria para a construção de uma identidade social em que a população, entendendo as características de suas origens, poderia construir a imagem do que gostaria de ser.

Entre 1876 e 1901, Agostinho Ermelino de Leão, então diretor do Museu Paranaense, deixou o museu se constituir com as doações e vontades da população. Nenhuma doação foi recusada; todas foram recebidas e agradecidas publicamente nos jornais da época. Aos poucos a ciência foi dando espaço à essência humana e transformando o museu científico num museu predominantemente histórico.

Com o advento republicano e a ação sistemática de apagamento dos símbolos e instituições monárquicas, coube a Ladislau Netto, então diretor do Museu Nacional, a difícil missão de conduzir o museu aos novos tempos políticos. Numa sutil e estratégica ação, conseguiu transferir o acervo do Museu Nacional para o então antigo Palácio da Quinta da Boa Vista, onde havia residido a família imperial, conseguindo, num único ato, salvar a edificação histórica da destruição sistemática das representações monárquicas e garantir um espaço mais digno e muito maior para o acervo do museu que crescia constantemente.

Longe do Rio de Janeiro, às margens do rio Ipiranga na então Província de São Paulo, na década de 1880, foi encomendado ao arquiteto italiano Tommaso Bezzi o projeto de um monumento-palácio em comemoração à proclamação da independência, ocorrida naquelas paragens. O monumento ficou pronto em 1890 e manteve-se sem uso até 1895. O lugar era afastado do centro da cidade, com acesso difícil e seu uso como repartição pública ou centro educacional já havia sido descartado devido à localização.

Foi neste cenário que o naturalista alemão Hermann von Ihering, após desentendimentos no Museu Nacional, onde trabalhou durante a década de 1880, se mudou para São Paulo e assumiu a missão de transformar o Palácio Bezzi num museu de história natural a partir dos acervos da Comissão Geográfica e Geológica do Estado de São Paulo que, na época, já estavam bem degradados; do acervo que





havia pertencido ao Major Joaquim Sertório, cuja importância era bem duvidosa; e de uma pequena coleção do já desativado Museu Provincial. Um edifício inadequado (ainda que majestoso) e um acervo de valor questionável era tudo que Ihering tinha para criar um grande museu. Além disso, era seu desafio pessoal fazer um museu melhor e mais moderno que o Museu Nacional.

Em 1895, foi finalmente inaugurado o Museu Paulista, inspirado nos mais avançados tratados de museologia ingleses e norte-americanos, como os estudos de William Flower (1898) e George Goode (1895) que defendiam uma clareza maior nas técnicas expositivas através do uso de poucos objetos e textos mais explicativos. A escolha dessas bases teóricas por parte de Hermann von Ihering atendiam às suas necessidades de montar um museu com o pouco acervo aproveitável que dispunha, ao mesmo tempo que lhe permitia se contrapor ao modelo do Museu Nacional, associado ao passado imperial. O Museu Paulista deveria ser novo, moderno e certamente melhor que o Museu Nacional.

As práticas museais brasileiras conheceram então novos modelos de gestão de coleções, nem sempre tão bem-sucedidas, mas que abriam um leque de possibilidades para a construção do pensamento museológico brasileiro.

A proximidade das comemorações dos cem anos da independência do Brasil, que ocorreu em 1922, movimentou novamente o cenário museal brasileiro. Em 1917, assumiu a direção do Museu Paulista o historiador Affonso d'Escragolle Taunay com a missão de preparar o museu para as comemorações do centenário. As coleções se transformaram e o museu de história natural deu lugar ao museu histórico que hoje conhecemos.

O mesmo fenômeno ocorreu no Rio de Janeiro, então capital do país, com a criação do Museu Histórico Nacional, em 1922, por Gustavo Barroso, numa busca de construção da identidade nacional a partir da formação do território brasileiro após os conflitos de fronteiras do século XIX.

Cabe ressaltar que, mesmo esses museus históricos que surgiram na década de 1890 e nas primeiras décadas do século XX seguiram os traços de formação do Museu Nacional, seja na organização das coleções e exposições, seja no caráter de museu público, criado, mantido ou desativado por instituições de governo nas instâncias municipais, estaduais ou federal.

Em 1932, foi criado, no Museu Histórico Nacional, o primeiro curso de museus, de início voltado para atender à necessidade de mão-de-obra do próprio museu. A profissionalização do campo de conhecimento, ao mesmo tempo que definiu e



caracterizou a área de atuação do profissional museólogo, deixou clara a necessidade interdisciplinar da profissão.

A multiplicidade de acervos existentes nos museus exige o trabalho de especialistas das mais diversas áreas do conhecimento, mas só a formação do museólogo proporciona os fundamentos teóricos e práticos para a transformação deste conhecimento em herança, patrimônio e identidade cultural de um povo, unido à noção de onde viemos, o que somos e para onde vamos por meio dos objetos preservados (ou não) pelas atuais gerações.

O incêndio do Museu Nacional não destruiu apenas um dos acervos científicos mais importantes do mundo; perdemos com ele os objetos que nos faziam rememorar no campo museal, de onde viemos, porque e como fazemos museus hoje. Quantas perguntas a museologia atual ainda precisava fazer aos acervos bicentenários do Museu Nacional? Enfim, quando não preservamos o passado, perdemos nossa possibilidade de futuro.

## Referências

BARBUY, Heloisa. Dos gabinetes de curiosidades aos museus do século XIX: contexto de florescimento dos museus modernos no Ocidente. In: ALMEIDA, Marta de; VERGARA, Moema de Rezende (org.). *Ciência, história e historiografia*. São Paulo: Via Lettera, 2008.

BRASIL. Decisão nº 20 de 22 de Junho de 1813. Manda que se hajam por extintos os diferentes empregos do Museu desta Corte. *Coleção das Leis do Brasil de 1813*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890. p. 26.

BRASIL. Decreto de 6 de Junho de 1818. Cria um Museu nesta Corte, e manda que ele seja estabelecido em um prédio do Campo de Sant'Anna que manda comprar e incorporar aos próprios da Corte. *Coleção das Leis do Brasil de 1818*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890. p. 60.

BRIGOLA, João Carlos Pires. *Colecções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.



FLOWER, William Henry. *Essays on Museums and other subjects connected with Natural History*. Londres: Macmillan and Co. 1898.

GOODE, George Brown. The Principles of Museum Administration. *In: MUSEUMS ASSOCIATION. Report of Proceedings with the papers read at the Sixth Annual General Meeting*. Londres: Dulau and Co., 1895. p. 69-148.

LOPES, Maria Margareth. *O Brasil descobre a pesquisa científica. Os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília: Editora da UnB, 2009.



# A CULTURA DO PATRIMÔNIO NA BAHIA: PESQUISAS EM ANDAMENTO (1835-1970)

Profa. Dra. Suely Moraes Cerávolo<sup>1</sup>

Certa vez o prof. Dr. Rui Coelho<sup>2</sup> disse em sala de aula: não somos nós que abrimos as portas; as portas se abrem para nós. Foi o que ocorreu.

Ainda na fase de qualificação para o doutorado, trabalhando com décadas da revista *Museum/Unesco*, seguindo as instruções do historiador Roger Chartier de ler as *marcas* das publicações (preço, editorial, comissões etc.), observei que o baiano José Valladares, em 1948, foi o único representante do Brasil a integrar o comitê editorial daquela publicação internacional. Depois, como docente do curso de Museologia da Bahia, o então aluno Julio Chaves me apresentou *Museus para o povo: um estudo sobre museus americanos* de José Valladares (publicado em 1946, reeditado em 2010). Em 2005, comecei a pesquisa que resultou no estudo sobre o Museu do Estado da Bahia. A partir de então uma série de portas se abriram.

A essa altura com mais de uma década de pesquisas – o que parece muito, no entanto, é pouco pensando no investimento para se chegar a resultados –, o que trago está mais para uma série de pontos desenvolvidos até certo nível de aprofundamento. Usando de figuração posso dizer que o tabuleiro de pontos tem lacunas, e os fios que interligam um ponto a outro podem ainda ser reforçados.

Portanto, trago algo inconcluso e inacabado – se é que algo finda em pesquisa! Tenho a esperança de ampliar a conexão entre os pontos com a intervenção da lenta arqueologia de fontes<sup>3</sup>, a participação de alunos da graduação ao doutoramento, além da paciência ‘oriental’ para cerzir retalho a retalho. Proponho, provisoriamente, uma possibilidade de abordagem entre eles, comentada adiante.

---

1 Professora do Departamento de Museologia, FFCH/UFBA e nos Programas de Pós-Graduação em Museologia e em História da Universidade Federal da Bahia. Líder do Grupo de Pesquisa Observatório da Museologia na Bahia; Linha História da Museologia na Bahia (CNPq).

2 O prof. Dr. Rui Coelho (1920-1990) foi antropólogo, docente, dentre outras instituições universitárias, da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (USP).

3 Pesquisas acopladas ao GP Observatório da Museologia na Bahia (CNPq), a Linha 1 do PPG Museu e PPG História/ FFCH/UFBA, e o amparo do PIBIC/UFBA e CAPES (Bolsa Produtividade 2015-2018).



Poder-se-ia perguntar o que nos move no labirinto da pesquisa?

No meu entender, a pesquisa é: **curiosidade** em encontrar respostas, boa dose de gosto e prazer pelo **desafio** em entrar no labirinto que nem sempre leva a uma saída, e **inconformismo** em aceitar o que parece ‘pronto’ desacreditando de fórmulas afirmativas do ‘é assim mesmo’, quando não o é. Informo, porém, que alcançar resultados (ainda que parciais) não sossega o espírito.

Ao começar uma pesquisa se tem, tecnicamente, um problema. Mas, no caminhar e envolvimento com o tema, descobre-se que o horizonte é muito mais amplo do que se pode imaginar; há mais dúvidas do que certezas – o problema inicial se desdobra em muitos apontando para questões que podem ficar sem respostas, e respostas dependem do que está por descobrir – o terreno das hipóteses mais parece pântano.

Falo de pesquisa como caminho de idas e vindas, cheio de volteios em que não faltam as frustrações, alguma alegria e, talvez, algumas repercussões. Em pesquisa, vive-se *moto-contínuo* bem representado na litogravura *Relatividade* de Maurits Cornelis Escher (1898-1972).

**Fig. 1** – Relatividade



Fonte: Litografia do artista holandês MC Escher, dezembro de 1953.

O que me move para a pesquisa é a certeza (cada vez mais comprovada) que os estudos sobre o colecionismo, gabinetes, museus e exposições contribuem efetivamente para a compreensão, no presente caso, da história cultural da Bahia. É preciso dizer que



a linha de pesquisa História da Museologia na Bahia, ramo do Grupo de Pesquisa (GP) Observatório da Museologia na Bahia (CNPq), investe, por meio dos pesquisadores e alunos, na consolidação dos estudos historiográficos sobre esses temas. Cito entre meus colegas, o prof. Dr. Marcelo Nascimento Cunha, meu parceiro de trocas intelectuais que me instiga a olhar a contrapelo, com pesquisa em andamento sobre a tortuosa trajetória da coleção Estácio de Lima, que teria se iniciado com Nina Rodrigues.

Da pesquisa individual e da participação de alunos, o que tenho em mãos não teve determinação prévia. A rede foi se formando pelo interesse em determinadas manifestações museológicas e patrimoniais, por enquanto, mais centradas na cidade do Salvador. Iniciou-se, como disse antes, em um ponto determinado no tempo (1918-1959, o estudo do Museu do Estado da Bahia), deslocando-se para trás e para a frente. Atualmente estamos na faixa entre 1835 a, aproximadamente, 1970. Se pudéssemos sobrepor os resultados alcançados até o momento teríamos camadas, ao modo de estratigrafia, de formato irregular e lacunado.

O interessante é que cada investigação situa-se em períodos políticos convencionados para a história do Brasil em – Império, Primeira República, Estado Novo, Ditadura Militar e Redemocratização – cada um deles com projetos determinados para o que seria o nacional, repercutindo no papel e na posição do regional, e projetos determinados para moldar a cultura (e educação) brasileira, na intenção de civilizar para ... civilizar! (Isso quer dizer: enquadrar os *incivilizados*). Cruzando do século XIX para o XX as agendas políticas privilegiaram ou não o Nordeste, o litoral teve mais atenção que o sertão, mas, fosse qual fosse o momento, os interesses econômicos não deixaram de prescrever discursos (e ações) justificados pelo bem e progresso da Nação. Nesse enquadramento flutuante se encaixam as expectativas em formar coleções, museus e exposições com a participação de agentes políticos, sociais e culturais, sujeitos envolvidos, via de regra, em grupos da elite.

As manifestações que acreditamos de natureza museológica ou museal (para se usar o vocabulário da área) estão sempre vinculadas a uma malha de predileções. Se é verdade que o patrimônio cultural é tanto “espaço de imaginação como de especulação” (OSPINA, 2016), acredito mais na *especulação da imaginação* mobilizada por categoriais sociais e intelectuais privilegiadas, favorecendo determinadas interações que tanto socializam ideias quanto disseminam aspirações e propõem modelos para pensar, agir e se comportar. De todo modo, a meu ver, o patrimônio cultural não é alimentado somente de memória social e identidades.

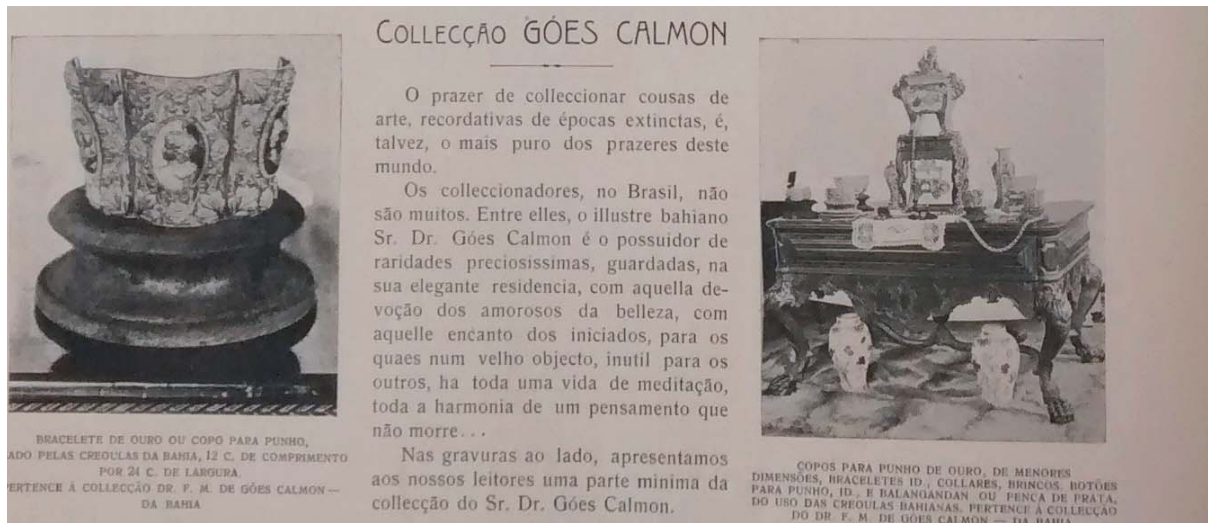


As pesquisas em andamento cobrem temas que, agrupados em categorias para fins didáticos, os separam, não obstante o entranhar de um no outro. O colecionismo, por exemplo, ativa a formação de museus, caso da coleção de peças de história natural, recolhida pelo viajante francês Jean-Baptiste Douville que, ao cruzar terras da Província da Bahia, doa, em 1835, o material para formar um gabinete, oficializado pela administração do governo na cidade do Salvador que, por sua vez, o transforma em museu no Liceu Provincial para fins de estudo e instrução (CERÁVOLO & RODRIGUEZ, 2018). Igualmente, o colecionismo da senhora Henriqueta Martins Catharino acoplou as coleções em museus no Instituto Feminino da Bahia (particular), para dar a ver às alunas peças de artes decorativas e de arte popular<sup>4</sup>. No sentido inverso, a criação de museus impulsiona o colecionismo como aconteceu no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia que, logo quando da sua criação (1894), propôs abrigar artefatos indígenas, objetos de “homens notáveis” e amostras de produtos naturais (CERÁVOLO, 2017). Temos outro exemplo no Museu do Estado da Bahia iniciado com o recolhimento de peças espalhadas por repartições públicas (em 1916), acrescido de doações, compras e empréstimos. O acervo diversificado se ampliou e, com o tempo, tomou a direção das artes decorativas quando da compra pelo Estado (por volta dos anos 1940) da coleção e casa Góes Calmon (CERÁVOLO, 2011). Ressaltamos que essa mesma coleção foi divulgada na revista Bahia Ilustrada por volta de 1918, evidenciando o prazer em colecionar a arte – “o mais puro dos prazeres deste mundo”.

---

4 Estudos que contribuem para a compreensão do colecionismo de Henriqueta Catharino: Ana Karina Rocha de Oliveira - *Museologia e Ciência da Informação: distinções e encontros entre áreas a partir da documentação de um conjunto de 'roupas brancas'*. ECA/USP, 2009 < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-27102009-002603/pt-br.ph>>; de Marijara Souza Queiroz PPG Artes Visuais/EBA/UFBA), e o artigo De Escola para mulheres a museu feminino: O colecionismo de Henriqueta Martins Catharino. < [https://www.15snhct.sbhc.org.br/resources/anais/12/1474401190\\_ARQUIVO\\_DatosMarijaraadjuntossintitulo02410.pdf](https://www.15snhct.sbhc.org.br/resources/anais/12/1474401190_ARQUIVO_DatosMarijaraadjuntossintitulo02410.pdf)>; de Joana Angélica Flores Silva - *A Representação das mulheres negras nos museus de Salvador: uma análise em branco e preto*. PPG Museu/UFBA, 2015 < <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/18548/1/JOANA%20SILVA.pdf>>. Sobre o colecionismo na Bahia: SANTOS, Jancleide Souza dos. *Coleções, colecionismo e colecionadores: um estudo sobre o processo de legitimidade artística da produção de arte popular na Bahia (1940-1960)*. PPG Artes Visuais, EBA/UFBA, 2013.

**Fig. 2** – Bahia Illustrada, março de 1918.



Fonte: Acervo Instituto Feminino da Bahia.

Exposições, outra categoria de análise, decorrem facilmente do colecionamento ligado ou não a museus. E, mais uma vez, se tem o Instituto Feminino da Bahia, com mostras temporárias para apresentar partes das coleções ou peças em empréstimo, reproduzindo, por meio do discurso descritivo museográfico (prescritivo a um só tempo), modelos de percepção social com vistas a manter a estrutura das relações de gênero e classe (CERÁVOLO, 2016). Exposições, diga-se, são casos ricos de análise que demonstram a manipulação das coisas (BRITTO, 2018). Tem-se que o século XIX foi momento em que surgiram muitos museus. Foi também o século em que o modelo-exposição se espalhou pelo mundo ocidental por meio das Exposições Universais, reproduzido, em menor escala, na Bahia como província do Brasil (e, depois, na Primeira República) engajada nos projetos de modernização de Pedro II (CUNHA, 2010).

Quanto ao patrimônio cultural da Bahia, é preciso lembrar que o próprio Rodrigo M. F. de Andrade afirmou que, ao assumir o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan em 1937), encontrara solo germinado para federalizar a preservação do patrimônio, atribuindo, dentre os antecessores, os institutos históricos. Na Bahia, a Inspeção Estadual de Monumentos Nacionais (uma década antes, em 1927; depois Inspeção de Museu e Monumentos, em 1938) agiu contra a destruição de bens imóveis e a evasão de bens móveis considerados significativos para a história e memória histórica do estado e do Brasil (CERÁVOLO, 2012). Levantamentos realizados pelo historiador Francisco Borges de Barros, membro do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia,





diretor do Arquivo Público e do Museu do Estado da Bahia, foram *a posteriori* usados como referência para os primeiros tombamentos do SPHAN (DÓCIO, 2015).

Com a atuação do SPHAN (que se tornou “dono” do discurso técnico sobre o patrimônio) (SANTA’ANA, 2015) contando na Bahia com a parceria de intelectuais (e da Universidade para instalação do Museu de Arte Sacra), José Valladares, cronista, denuncia a destruição e demolição de edificações que poderiam integrar o patrimônio arquitetônico civil. Em dois conjuntos de notas publicadas em jornais soteropolitanos, ele convida o leitor a repensar a preservação da cidade do Salvador: “Bahia Ameaçada”<sup>5</sup> (SOUSA & CERÁVOLO, 2015) e “Conhece Tua Cidade” onde expande o perímetro de edificações a serem preservadas segundo o SPHAN, incluindo “casinhas” que poderiam passar despercebidas. Nesse momento, por volta do final da década de 1950, a capital baiana era alvo da especulação imobiliária e a Construtora Norberto Odebrecht S.A Comércio e Indústria promoveu a publicação *Homenagem à Bahia Antiga* (1959-1960), replicando grande parte das notas escritas por José Valladares, que acabara de falecer. Com isso, a empresa procura reconhecer que a demolição de prédios antigos destruía o patrimônio histórico, artístico e social que distinguia a cidade do Salvador e, por outro lado, que os empreendimentos contribuíam para o progresso da capital. Manter as edificações significava incentivar o turismo (negócio), do mesmo modo que proteger pontos paisagísticos que não escapavam da mira do SPHAN (a exemplo da orla marítima do Atlântico, o Dique do Tororó dentre outros) (CERÁVOLO, 2016).

Nessas manifestações preservacionistas, observa-se a contínua participação de grupos, como dito anteriormente, da elite política, econômica e cultural. Se há um estrato ideológico evidentemente sustentado pelo social, provendo subsídios para disseminar a idéia de um patrimônio que pretende unir a todos, me parece válido incluir questões provadoras pensando-se em pontos distintos no tempo: o que os une – se é que une - e em que termos? Em que base (ou bases) se assentou a ideia de patrimônio cultural na Bahia, e quais as mudanças no ideário que interferiram nessas mesmas ideias? E mais, quais os fatores e ocorrências que fizeram com que tradições e motivações fossem inventadas, renovadas ou transmutadas?, pois é disso que estamos tratando.

---

5 SOUSA, Carla Dias; CERÁVOLO, S. M. “Bahia Ameaçada”: a visão de patrimônio cultural arquitetônico de José Valladares (1958-1959). *Revista Museologia e Patrimônio*, 2015, vol. 1:119-137. Originalmente trabalho de monografia de final do curso Museologia.



Parece consenso que as práticas (aqui as culturais) criam e nutrem o patrimônio cultural. De modo bem simplista, falar em práticas é dizer de atividades, rotinas, modos de transmissão, portanto, de uma espécie de comportamento constante que se torna atávico *como se fosse natural*. Então, não há mudanças?

Ora, as *práticas efetivamente práticas* (disposições duráveis no vocabulário de Pierre Bourdieu), caso do colecionismo, gabinetes, museus e exposições - com séculos de exercício - estão sujeitas a fissuras e podem ser “*transponíveis*” (grifo meu) (BOURDIEU, 2009, p. 134-135). Na possibilidade de transpor as práticas temos a brecha para investigar as mutações, as singularidades, os ajustes e as adaptações – aqui locais e regionais – mesmo levando em conta o constante intercâmbio com o exterior (do qual emanaram/emanam modelos) ou, ainda, considerando as influências do que acontecia e se fazia em terras brasileiras.

Passo, então, à recomendação do historiador Nilo Odalia para avaliar e considerar o “nosso [próprio] acontecer histórico”, e identificar a “autonomia nascida de uma experiência histórica singular” (ODALIA, 1997, p. 13). Se lidamos com as *formas do mesmo*, parafraseando o historiador, o ‘mesmo’ se adéqua aos tempos. Dito de outro modo: há permanências que carregam traços, mas os traços não são sempre iguais. Pode-se então ampliar as questões provocadoras perguntando: se há movimento - modificado ou rompido - nas práticas culturais/práticas museológicas, quais contingências na Bahia impulsionaram as práticas museológicas a tal ponto de nutrirem o fluxo constitutivo do patrimônio cultural baiano?

Chego à hipótese provisória de que talvez o elo mais constante tenha sido, e continue sendo, a plataforma mantida por uma *cultura em prol do patrimônio*. Cultura aqui no sentido de cultivo relativamente consciente, proposital, que se enraiza e expande a influência, por vezes sem grandes alardes, mas, com potência para fincar ramificações a partir de estratégias bem dirigidas, em um jogo manipulado por interesses, não sem conflitos e disputas, território das intervenções e negociações as mais variadas (CANCLINI, 1997).

Pensar em *cultura do patrimônio* possibilita o exame mais detido de evidências regionais para detectar a formação do patrimônio cultural na Bahia, em momentos distintos da historiografia oficial. Certamente, a dinâmica das formas se dá com permanências e continuidades e, simultaneamente, com mudanças. A cultura é ativa e nos informa igualmente do simbolismo demarcado por controle, gestos seletivos e prestígio pouco dialético nos tempos em foco.



O gráfico abaixo tem o intento de ilustrar lances conceituais que se inter-relacionam para chegar a certa abordagem e sustentação da noção de *cultura do patrimônio*.

**Fig. 3** – Gráfico ilustrativo



Fonte: Cerávolo (2018)

Isso posto, e no labirinto das *espessuras* que preconizam determinados valores culturais, findo as considerações deixando dúvidas e, ao mesmo tempo, a pretensão de um legado para quem se interessar.

## Referências

BOURDIEU, Pierre. 'A lógica da prática'. In: *O senso prático*. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2009: 134-135.

BRITTO, Clovis Carvalho. e *Gramática expositiva das coisas: a poética alquímica dos museus-casas de Cora Coralina e Maria Bonita*. Salvador : EDUFBA, 2018.



CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar e sair da Modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

CERÁVOLO, Suely Moraes. Uma análise sobre museus na década de 1940: o estudo de José Antonio do Prado Valladares. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.19, n.2, abr.-jun. 2012, p.769-773. Disponível < <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v19n2/27.pdf>>. Acesso 27 set.2018

CERÁVOLO, Suely Moraes. 'Colecionando "homens e cousas": por um perfil do Museu do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (1894 a 1927)'. *Revista do IGHB*, Salvador, v. 112, 2017: 97-134.

CERÁVOLO, Suely Moraes. Exposições temporárias para "senhoras e senhoritas" da sociedade baiana: o discurso performativo do Instituto Feminino da Bahia (1920 a 1968). Disponível < [http://www.encontro2016.se.anpuh.org/resources/anais/53/1486583730\\_ARQUIVO\\_1472552711\\_ARQUIVO\\_CERAVOLOANPUHrevisto08.016k.pdf](http://www.encontro2016.se.anpuh.org/resources/anais/53/1486583730_ARQUIVO_1472552711_ARQUIVO_CERAVOLOANPUHrevisto08.016k.pdf) >.

CERÁVOLO, Suely Moraes. Brazilian Ark: The Museum of the Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (1894–1927). *Museum History Journal*, Vol. 9 No. 1, Month, 2015, 1–15

CERÁVOLO, Suely Moraes. A Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais da Bahia: do discurso à ação (1927-1938). Museu Histórico Nacional – Seminário Internacional 90 Anos do Museu Histórico Nacional em Debate (1922-2012) - Mesa-redonda "Primeiras iniciativas de preservação do patrimônio" - 2 de outubro 2012 - Rio de Janeiro. Disponível < <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=mhn&pagfis=62112>>.

CERÁVOLO, Suely Moraes. O Museu do Estado da Bahia, entre ideais e realidades (1918 a 1959). *Anais do Museu Paulista*, vol.19 no.1. SP - 2011 < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47142011000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142011000100007)>.

CERÁVOLO, Suely Moraes; RODRIGUEZ, Mariana Cerqueira. 'Colecionismo na Bahia Oitocentista: o Gabinete de História Natural (1835-1889)'. Aprovado para publicação em 08/10/2018. *Revista Brasileira de História da Ciência (SBHC)*.



CUNHA, Cinthia da Silva. *As exposições provinciais do império: a Bahia e as exposições universais (1866 a 1888)*. Dissertação. PPG História, FFCH/UFBA, 2010. Disponível < <http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/handle/ri/12017>>.

CERAVOLO, S. M. A cidade do Salvador: “memória a céu aberto” e a disputa de sentidos na preservação do patrimônio arquitetônico civil (1959). Rio de Janeiro, 2016 Disponível < <http://seminariosmemoriasocial.pro.br/wp-content/uploads/2016/03/A028-SUELY-MORAES-CERAVOLO-normalizado.pdf>>; VER TB < <http://www.museologia.ffch.ufba.br/outros-textos>>.

DÓCIO, Vanessa de Almeida. *Sob o signo da pedra e cal: trajetória da política de preservação do patrimônio histórico e arquitetônico no Estado da Bahia (1927-1967)*. Dissertação, PPG História, 2015. Disponível < <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/17625>>.

ODALIA, Nilo. *As formas do mesmo: ensaio sobre o pensamento historiográfico de Varnhagen e Oliveira Viana*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

OSPINA, Johnny Meca. Patrimonio cultural: espacio de imaginación o de especulación?. Cuadernos de patrimonio cultural. Reflexiones contemporâneas, Colômbia, UPTC TUNJA, 2016, p. 27-44. Disponível < [http://www.uptc.edu.co/export/sites/default/facultades/f\\_educacion/maestria/patrim\\_cultural/inf\\_adicional/documentos/cuadernos\\_patri\\_cultural.pdf](http://www.uptc.edu.co/export/sites/default/facultades/f_educacion/maestria/patrim_cultural/inf_adicional/documentos/cuadernos_patri_cultural.pdf)>. Acesso 16.09.2018.

SANTA'ANA, Marcia. *Da cidade-monumento à cidade-documento: a norma de preservação de áreas urbanas no Brasil 1937-1990*. Salvador: Oiti Editora, 2015.

SOUSA, Carla Dias; CERÁVOLO, S. M. “Bahia Ameaçada”: a visão de patrimônio cultural arquitetônico de José Valladares (1958-1959). *Revista Museologia e Patrimônio*, 2015, vol. 1:119-137. Disponível < [revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/download/.../372](http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/download/.../372)>.



# A COLEÇÃO ABELARDO RODRIGUES E OS OBJETOS RELIGIOSOS COMO OBRAS DE ARTE EM MUSEUS<sup>1</sup>

Emerson Dionisio G. de Oliveira<sup>2</sup>

Criado em 1980, na cidade de Salvador, para abrigar parte de uma vasta e heterógena coleção de arte, o Museu Abelardo Rodrigues tem sob sua responsabilidade pouco mais de 900 obras datadas do século XVII ao XX. Dessas, cerca de sete centenas de obras foram assimiladas a partir da coleção de Abelardo Rodrigues, renomado colecionador que empresta o nome à instituição. De fato, o museu foi uma exigência de um contrato de compra e venda entre a família Rodrigues e o Estado da Bahia, numa disputa arbitrada pelo Supremo Tribunal Federal com o Estado de Pernambuco, outro interessado na coleção.

As pesquisas devotadas ao ato de colecionar arte têm se expandido nas últimas décadas e impactado na compreensão de como lidamos com a produção artística, sua circulação e recepção. A institucionalização de dezenas de coleções privadas, desde a primeira metade do século XX, no Brasil, explicitou práticas que reinterpretam, segmentam ou alienam conjuntos de obras. A ordem da coleção oscila entre a particularização das obras, geralmente sob o signo das práticas e dos afetos dos colecionadores, e a universalização dos discursos que reorganizam as obras pela ótica da história da arte, dos regimes museais, da cultura material “cientificamente” delineada, entre outras formas de saber. O presente artigo busca compreender como a coleção de arte de Abelardo Rodrigues foi disputada por diferentes instituições museológicas e como tal processo impactou na compreensão de sua história colecionadora.

- 
- 1 Este texto é parte da pesquisa “A resignificação da coleção de arte de Abelardo Rodrigues por museus públicos brasileiros: (re) coleção, disputas e representações”, financiada pelo CNPq.
  - 2 Professor e pesquisador, atuando nos cursos de Artes Visuais e de Museologia da Universidade de Brasília. Atua também na Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV-UnB) e Ciência da Informação (PPGCinf-UnB). Foi editor das revistas *Em Tempo de Histórias* (2007-2008), *Museologia e Interdisciplinaridade* (2012-2016) e *VIS* (2015-2016). Atualmente, é editor da revista *MODOS*. Autor de *Museus de Fora* (Zouk, 2010) e co-organizador de *Instituições da Arte* (2012), *Histórias da arte em exposições* (2016) e *Histórias da Arte em Acervos* (2017).



Vista pela perspectiva benjaminiana, a coleção de Rodrigues pode ser considerada exemplar, pois as bases das interpretações que alinham obras-objetos e sentidos-sujeitos são fundadas pela celebração da biografia do colecionador. Incontornável nesse assunto, sabemos que Benjamin positiva o ato do colecionamento como aquele capaz de retirar o uso ordinário dos objetos, dotando-os de outros significados. “É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas” (BENJAMIN, 2006, p. 239). O verdadeiro colecionador é, portanto, aquele que insere o objeto específico em um círculo pessoal de sentidos, o que não significa alienação, pelo contrário, cada objeto da coleção está diretamente ligado à rememoração de sua história passada, seus usos anteriores, àqueles que os possuíram (*idem*). Por conseguinte, para o filósofo, as instituições museológicas não eram capazes de garantir a própria história passada do objeto e sua relação íntima com os colecionadores.

A passagem de uma coleção dos domínios afetivos e significativos de um colecionador para a dimensão museológica, em toda a sua variedade, não necessariamente cinde tal coleção de seu passado “privado”. Há muitas sutilezas nas singularidades, na condição histórica de cada coleção e no modo como ela é recebida e alterada por um museu convencional. De qualquer maneira, a avaliação de Benjamin possui raízes históricas perceptíveis e não pode ser subestimada<sup>3</sup>. Brulon lembra-nos que, numa perspectiva conservadora, a musealização de um objeto estimula uma amnésia ritual, pois a entrada para um acervo possibilita que tal objeto “possa ‘renascer’ para um novo universo de possibilidades” (2016, p. 108). Para ele, uma perspectiva museológica contemporânea se abre quando uma obra não é apenas capturada e alterada pela instituição em seu processo de musealização, mas, sobretudo, é capaz de “transitar simultaneamente no universo museal e em diversos outros universos sociais”, possibilitando às obras “retornar ao circuito de que faziam parte antes da musealização” (*idem*, p. 110).

É justamente nessa transição que parte das obras da coleção de Rodrigues se encontra. Sua significação fora alterada, mas isso não necessariamente alienou o colecionador das novas configurações narrativas e formações de sentidos para as peças. Isso se deve, nesse caso, ao fato de que a coleção Rodrigues já chegara a diferentes

---

3 Kudielka nos lembra, como Andreas Huyssen (2001), que a musealização não é um fenômeno restrito aos museus, pois está intimamente ligada às formas simbólicas de compreender o presente em suas narrativas sobre o passado. Assim: “Nas artes plásticas, sobretudo, a globalização se limita a prosseguir uma evolução já iniciada no século XIX com a musealização de sua recepção. Assim como o museu desloca as obras de arte de diversas épocas para um espaço atemporal de fruição estética e de conhecimento científico, a tecnologia global da informação desespacializa o acesso às obras, ‘desligando’ literalmente a distância e a diferença dos lugares” (Kudielka, 2003, p. 136).



museus num avançado processo de institucionalização (publicações, exposições, críticas, palestras, entrevistas etc.) que tornava a presença do colecionador, nas novas configurações ofertadas pelos museus, incontornável (VIANA, 2008). Esse não era um processo novo na última década do século XX. Pelo contrário, pesquisas sobre coleções “transportadas” para dentro de instituições museológicas no Brasil já evidenciam o modo como colecionadores criaram mecanismos de valorar, patrimonializar, musealizar e/ou historicizar suas coleções. Maria Inez Turazzi bem demonstra como o processo ocorreu com a coleção Geyer (2006), na medida que apresenta os antecedentes que vinculam o casal Geyer ao Museu Imperial, instituição que recebera a doação da coleção em 1999. Maria de Fátima Morethy Couto (2016) mostra-nos o processo na institucionalização de parte da coleção de Assis Chateaubriand, em plena Campanha Nacional de Museus Regionais, numa evidente tentativa de transferir o prestígio do colecionador às instituições criadas em todo o Brasil. Vera Beatriz Siqueira revela-nos a contradição entre o “amante das artes”, Raymundo Castro Maya, e seus esforços em institucionalizar sua coleção, medida bem sucedida apenas quando substituiu-se “a atualidade do desejo do colecionador pelo interesse histórico em sua preservação” (2007, p. 36). Diego Souza de Paiva (2016) investigou as contradições geradas pela institucionalização da coleção de Ricardo Brennand, especialmente os conflitos entre os discursos canônicos da história da arte e as práticas colecionadora e museológica no Instituto criado por Brennand. Da mesma forma, as pesquisas de Ana Gonçalves Magalhães (2012) delineiam os dissensos e os silêncios na institucionalização das coleções Matarazzo em São Paulo, ao contrapor à história do modernismo brasileiro ensejada para a coleção fundadora do Museu de Arte Moderna (MAM-SP) e a presença do *Novecento* italiano na formação das coleções do industrial. Citamos ainda, as contribuições sobre as heterogêneas coleções dos Ferreira Lage e dos Ferreira das Neves, a primeira na constituição do Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora (CHRISTO, 2014) e a segunda assimilada pelo Museu D. João IV, no Rio de Janeiro (MALTA, 2015), isso apenas para citar algumas pesquisas recentes.

Muitos são historiadores da arte dedicados em compreender como ocorrem as transferências para a esfera pública, as alterações narrativas, as seleções programadas, as divisões arbitrárias ou planejadas. Em suas pesquisas, o ponto comum é a tensa condição entre as narrativas da história da arte, as representações operadas pelos colecionadores sobre si mesmos e suas coleções e a lógica das instituições arquivadoras. Chantal Georgel nos adverte sobre o *ménage à trois* que reúne essas três instâncias:





coleccionador, museu e história da arte. Conquanto tenham histórias distintas, se aproximam de maneira contundente desde o final do século XVIII no ambiente europeu:

Três parceiros indispensáveis uns aos outros sem dúvida, mas portadores de objetivos, missões, ideias e intenções diferentes, e até mesmo contraditórias, e cujas ligações não cessaram e não cessam de evoluir com o passar do tempo, à medida que se constrói a instituição museal, à medida que se constrói a disciplina da história da arte, à medida que o museu evolui porque a história da arte evolui, e que cresce o sentimento de que a história da arte deve levar em conta todas as formas de criação (GEORGEL, 2014, p, 277).

Embora distantes em suas determinações e funções, a historiadora da arte francesa salienta que colecionadores se orientaram pela história da arte e influenciaram, via museu ou não, sua consolidação como disciplina: um saber privilegiado na compreensão sobre a arte. Também nesse tocante, exemplos como aqueles suscitados pelas coleções de Rodrigues, Castro Maya, Ferreira Lage, Chateaubriand, entre tantos outros que pesquisaram, publicaram, fomentaram e criaram instituições, servem-nos de plataforma para compreender a institucionalização de coleções pelos museus, no que Poinot denominou “atitude documentária”<sup>4</sup>; perspectiva cada vez mais numerosa na contemporaneidade e que caracteriza o colecionamento privado.

### **Uma coleção em disputa**

Nossa intenção não é apresentar a história de como a coleção de Rodrigues foi constituída. Nesse tocante, as pesquisas do historiador Helder do Nascimento Viana (2008) e da historiadora da arte Jancileide Souza dos Santos (2013) continuam obrigatórias. Antes, apresentamos a dispersão dessa coleção e sua, subsequente<sup>5</sup>, institucionalização por meio de operadores e valores próprios da história da arte e da

---

4 “Sabe-se que a atitude documentária é sempre uma tentação do museu, mas não se deve perder de vista que a história da arte nos museus é uma coleção de objetos estéticos cuja dimensão histórica é dita e que um museu de arte é o arquivo da arte na própria medida em que ele conferiu aos objetos estéticos, pelo fato de conservá-los, uma dimensão histórica” (POINSOT, 2012, p. 145).

5 Parte do presente texto e suas conclusões podem ser encontradas no artigo “A coleção de Abelardo Rodrigues: entre acervos, disruptas e representações”, Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, vol. 7, p. 80-100, 2017.



pedagogia museal. Morto em dezembro de 1971, o escritor, artista plástico, paisagista e colecionador pernambucano Abelardo Rodrigues<sup>6</sup> deixou parte de uma das mais importantes coleções de arte brasileira no centro de uma disputa entre os governos dos estados de Pernambuco e da Bahia. As duas unidades da federação almejavam a posse de cerca de oito centenas de peças de arte sacra pertencentes à coleção de Rodrigues e, imediatamente após seu desaparecimento, compradas pelo governo baiano. O conflito entre os dois estados brasileiros pela posse de uma coleção de arte, em pleno Regime Militar (1964-1985), pode nos parecer mais uma trama envolvendo política doméstica, questões identitárias regionais, tribunais tutelados e má gestão patrimonial por parte do Estado. Sem desconsiderar tais elementos, todavia, a trama precisa ser dimensionada na perspectiva da própria história da coleção de Rodrigues, uma vez que a memória institucional recente trata as obras disputadas como “a” coleção de Rodrigues e não uma parcela dela. Sendo assim, com a segmentação da coleção, foram abertas lacunas na compreensão do projeto original do colecionador, bem como foram redefinidos novos significados para a experiência colecionadora operada por Rodrigues dentro das instituições museológicas que acolheram, mesmo que temporariamente, nos anos posteriores, as obras disputadas e aquelas desconsideradas no litígio de 1972: os museus baianos de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (1959) e Abelardo Rodrigues (1980), ambos em Salvador; e os pernambucanos Museu de Arte Popular de Pernambuco, em Recife (1955), Museu de Arte Contemporânea (1966), em Olinda, o Museu do Barro de Caruaru (1988) e o Museu do Homem do Nordeste (1979).

A disputa pela coleção de peças religiosas, majoritariamente do período colonial, foi marcada por desencontros e negociações enviesadas. Após a morte do irmão de Abelardo, o artista plástico Augusto Rodrigues divulgava na mídia da época a intenção de constituir uma fundação para administrar a coleção deixada por Abelardo. “A coleção não será dispensada, conforme desejo do falecido”, relatou o escritor e historiador Gean Maria Bittencourt no jornal carioca *O Globo*<sup>7</sup>. *A priori*, os relatos deixam implícito que se tratava de toda a Coleção e não apenas parte dela. Isso porque, no ano que se seguiu à morte do artista, a Coleção, sem suas distintas variáveis (peças sacras, desenhos e gravuras modernistas, arte popular etc.) ganhou visibilidade, graças a uma grande exposição em Brasília, denominada “O espírito criador do povo brasileiro, através da coleção de Abelardo Rodrigues do Recife”. As informações expressas pelos

---

6 Nascido em 1908, já na juventude, no início dos anos de 1930, ele começa sua coleção; Jornal *A Tarde*, “Coleção Abelardo Rodrigues sairá do Museu de Arte Sacra”, Salvador, 10 de fevereiro de 1979.

7 Jornal *O Globo*, Nota. Texto de Gean Maria Bittencourt, 12 janeiro de 1972.



dois principais periódicos pernambucanos computam à exposição na Capital Federal, aliada ao temor da possibilidade de venda da Coleção para uma instituição estrangeira ou mesmo para colecionadores do sul do país, o interesse do então governador da Bahia, Antônio Carlos Magalhães, em adquirir o conjunto de peças sacras da Coleção de Rodrigues (BINA, 2013).

A Bahia comprou apenas a coleção de arte sacra, cerca de 762 obras em 1973. Todavia, o lance seguinte seria dado pelo governador de Pernambuco da época, Eraldo Gueiros, que desapropriou “a parcela” seccionada da Coleção ao depositar a quantia de 2,908 milhões de cruzeiros em nome do espólio de Abelardo Rodrigues, medida que impediria as peças de sair do estado. A resposta de Gueiros ganhou complexidade quando a mídia divulgou que o banco regional Caixa Econômica de Pernambuco já havia recebido anuência do ministro da Fazenda, Antônio Delfim Neto<sup>8</sup>, para a operação. A família do colecionador prontamente se colocou ao lado do governo baiano, elogiando-o por interessar-se em manter as obras no Nordeste. Coube à corte máxima do país, o Supremo Tribunal Federal, decidir pelo governo da Bahia, por considerar extemporânea a desapropriação realizada por Pernambuco. Em outubro de 1975, o Museu de Arte Sacra da Bahia, sediado no antigo Seminário de Santa Tereza, finalmente recebeu as obras vindas de Recife e compradas, em 1973, por três milhões de cruzeiros.

A seleção de peças sacras havia sido vendida para a Bahia mediante o cumprimento de duas condições: que não fosse dividida e que fosse alocada num museu em homenagem a Abelardo. Embora fossem as obras mais relevantes da coleção, as peças vendidas em 1973 eram apenas uma parcela do acervo pessoal de Abelardo. Mas as condições impostas pela família implicavam na resignificação do que fora selecionado como uma unidade indivisível. Do outro lado, entre as obras não negociadas, estavam pinturas, outras obras de caráter de arte popular, documentos e fotografias, além de um conjunto formidável de mais de cinco mil desenhos e gravuras de artistas brasileiros. Sendo assim, a transferência para Salvador fez surgir uma nova coleção, apartada da coleção original (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 1972). O interesse pelas obras de caráter sacro, tanto na distinção erudita quanto na popular, operada pelos valores de classificação da história da arte em vigor, pelo governo baiano, evidenciava os esforços da primeira capital brasileira de ampliar seu acervo material e simbólico como guardiã do patrimônio colonial brasileiro, sendo a aquisição da coleção “um

---

8 Diário de Pernambuco, 24 de outubro de 1973.



marco no panorama da preservação da arte sacra cristã no Brasil”<sup>9</sup>, segundo Julio Braga, ex-diretor do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia.

As condições para a venda foram cumpridas com a criação oficial do Museu Abelardo Rodrigues em 1980, já no segundo mandato de Antônio Carlos Magalhães. Em novembro de 1981, a coleção seguiu posteriormente para o Solar do Ferrão, construção civil do Centro Histórico de Salvador, datada entre 1690 e 1701, e que sediou o Seminário de Nossa Senhora da Conceição, em 1756. A aliança entre um sítio histórico representativo dos séculos XVII e XVIII com obras com características e ligações estéticas semelhantes foi um ponto para a assimilação da nova coleção pelas políticas de visibilidade patrimoniais do estado baiano, como já insinuava o amigo e colecionador Odorico Tavares, em publicação no jornal Diário de Notícias, em 1973:

Essa coleção de Abelardo Rodrigues que o governador Antônio Carlos Magalhães quer trazer para a Bahia não é um fantasma e vai enriquecer o patrimônio cultural do Estado. Não é um material desconhecido, pois faz parte de um conjunto que é o nordeste todo. E aqui vai completar um conjunto representado por Pernambuco e Bahia. Muitas peças dessa coleção foram adquiridas em mãos de antiquários da Bahia. Eu conheci essa coleção desde o começo, quando eu ia a Pernambuco visitar Abelardo Rodrigues, para ver sua coleção. Era uma família dedicada a essa coleção desde o dono, a dona da casa, e os filhos todos cuidando desses santos como fossem seus próprios filhos. Todos eles sabiam limpar os santos, não deixando que os bichos destruíssem essas peças. Era de se ver Abelardo e sua mulher tomando conta da coleção. As visitas de estrangeiros e nacionais, que chegavam a Pernambuco iam conhecer esse tesouro. Uma vez, parte dessa coleção foi para uma exposição realizada na Holanda. A imprensa do país e do estrangeiro tem feito várias reportagens sobre ela (*apud* SANTOS, 2013).

Como se pode perceber, a coleção de Abelardo Rodrigues no museu homônimo possui características visíveis das predileções do colecionador. Majoritariamente tridimensionais, as peças foram confeccionadas prioritariamente em barro cozido e madeira, e tem também peças em outros materiais comuns como marfim, pedra sabão,

---

9 Texto do Diretor Geral do IPAC, Julio Braga, denominado “Museu Abelardo Rodrigues” (Governo do Estado da Bahia, 2006).



alabastro, chumbo e calcita. Chama atenção a quantidade de crucifixos e iconografias de Nossa Senhora, número indicativo da orientação colecionadora de Rodrigues, menos estimulada em perseguir alguma cronologia específica ou categoria analítica da história da arte e mais atenta à ênfase devocional e aos aspectos emocionais da história da fé cristã<sup>10</sup>. Em depoimento para a Enciclopédia Bloch, em 1966, o colecionador expressa sua preocupação e visão particular:

O que resta, agora, com raras exceções, de mais importante da imaginária brasileira, ou está fora do Brasil, negociada no comércio clandestino, ou fora das igrejas, do seu ambiente natural, constituindo acervos de coleções particulares e de poucos museus, como o da Bahia, especializado em arte sacra. Contudo, o que ainda permanece oferece a visão de todo um império faustoso de uma das imaginárias mais ricas e artísticas que floresceram num período onde o ouro, as pedras preciosas, o algodão, o açúcar e o café possibilitaram o florescimento desse barroco tão impregnado de espírito religioso (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 1972).

A ausência de documentação sistemática sobre a coleção mostra-nos, inicialmente que, para o colecionador, o conjunto coletado configurava-se mais pelo seu valor devocional, imagens da fé, que por seu valor artístico, inscrito dentro de programas interpretativos da história da arte. Todavia, a visibilidade institucional obtida pela coleção diante das inúmeras vezes que as peças foram apresentadas, juntas ou separadas, indica-nos que Rodrigues estava atento ao impacto da dimensão patrimonial e estética da coleção<sup>11</sup>.

---

10 Um ponto que excede nossa competência é a análise comparativa entre o modo de interpretar de D. Clemente Maria da Silva-Nigra, o primeiro responsável pela organização das obras do Museu de Arte Sacra/UFBA, e as escolhas “interpretadas” de Rodrigues. Sobremaneira porque as peças do colecionador pernambucano foram acolhidas e expostas pelo MAS/UFBA por mais de cinco anos.

11 Alberto da Costa e Silva comentou em 1972: “Peças de sua propriedade formaram o núcleo de exposições brasileiras no Museu de Etnografia de Neuchâtel, no Museu dos Trópicos de Amsterdã, no Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Bruxelas e em Ingelheim, na Alemanha” (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 1972).



Retomando a nostálgica leitura de Walter Benjamin (2006) sobre o colecionador<sup>12</sup>, é evidente que a segmentação eclipsou o sentido de unidade operado por Rodrigues: uma atenta leitura que alinhava as obras do período colonial luso-brasileiro e suas reverberações dos oitocentos com a produção modernista e “popular” do século XX. Ao criar dentro de sua coleção uma perceptível linha entre as peças então chanceladas como eruditas e as obras de artistas populares da tradição ceramista pernambucana, em particular da região de Caruaru, ele nos oferecia, até a segmentação da coleção, uma dissolução entre as linhas do dito popular e seu antônimo, o erudito, não apenas na produção mais recente, como é de praxe na literatura e no discurso patrimonial (VIANA, 2008, p. 380). Tal dissolução era, sobretudo, um desmembramento das tipologias convencionais da história da arte, em especial de uma fatura popular da produção sacra dos séculos XVIII e XIX. Tal abordagem é, em tese, um comportamento oriundo da cultura modernista brasileira que, já nos anos 1920, introduziu tanto uma nova leitura sobre produção do barroco brasileiro, em especial aquela oriunda da região das Minas Gerais, quanto da arte popular contemporânea, simultaneamente (NATAL, 2016). Um processo de valoração estética interdependente e que podia ser vista no gosto do colecionador pernambucano:

Abelardo – foi-o sempre compromissado com os contrastes, na óptica de suas preferências ao erudito clássico, em bem quase unifica-los de valias, unindo-os ao seu interpretativo de entenderes e sensibilidade, o buliçoso movimentado, às retóricas do barroco, ao espontâneo, ingênuo, natural, o maneirismo da monumental erudição popular! (GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA, 2006, p. 25).

---

12 A perspectiva apresentada por Benjamin encontra, em alguns teóricos, discretos seguidores, como é o caso de Hans Belting, que embora reconheça o museu como arena de embates entre os sujeitos da arte (artistas, curadores, educadores, gestores, historiadores, galeristas etc.) na contemporaneidade (BELTING, 2009), não deixa de afirmar que “Este é não só um lugar para a arte [museu], mas igualmente um lugar para coisas já sem uso, para as imagens que representam outra época e se tornam, assim, símbolos da memória. Elas não só reproduzem lugares no mundo, como noutra época foram compreendidos, mas são em si mesmas formas histórico-mediais, porque veiculam uma compreensão imaginal do passado. No museu trocamos o actual mundo da vida por um lugar que captamos e vemos como imagem de outro lugar muito diferente” (BELTING, 2014, p. 92-93).



Apredominância de uma imaginária religiosa para a instituição abre questionamentos inquietantes sobre a procedência das peças, os antiquários e comerciantes acionados pelo colecionador, o trânsito entre obras oriundas de outras coleções e acervos, particulares ou eclesiais. Do mesmo modo, nos faz perguntar como as obras “religiosas” do passado foram dessacralizadas e tomadas por seu valor patrimonial, numa instituição que evita o rótulo de religiosa ou sacra, a despeito de seu acervo.

Historiadores da cultura material, antropólogos, museólogos e historiadores da arte sabem como diferentes regimes discursivos foram tomados e usados para transformar objetos religiosos em obras de arte, objetos-testemunho, artefatos comunais etc. Nesse tocante, perguntamos qual o papel da história da arte na constituição do discurso que aliena o passado “sagrado” das peças no Museu Aberlardo Rodrigues, mas ao mesmo tempo que não as identifica com os códigos rotineiramente utilizados pela disciplina. Em hipótese, e essa é uma questão especulativa, parece-nos salutar que as narrativas oriundas da história da arte são operadas por diferentes museus brasileiros dedicados a coleções correlatas, mas nunca tomados como organizadores finais dessas coleções. Para tanto, é preciso partir para um processo comparativo, justamente com instituições dispareas como os museus de arte sacra, fundados sob os olhos e responsabilidade das autoridades eclesiais e museus semelhantes ao museu baiano que propõe a visibilidades de peças religiosas oriundas de coleções específicas, como é o caso do Museu do Oratório, em Outo Preto e do Museu de Sant’Ana, em Tiradentes.

Para uma configuração inicial, tomemos duas instituições conhecidas<sup>13</sup>: o museu de Arte Sacra do Pará, sob responsabilidade do governo daquele estado e o museu de Arte Sacra da Bahia, pertencente à Universidade Federal da Bahia. Embora guardados sob o guarda-chuva da “arte sacra”, portanto, sob a condição sagrada de suas peças, e sob um discurso que os coliga às edificações tombadas sob o regime patrimonial da “pedra-e-cal”, as instituições foram criadas em momentos históricos e com perspectivas diversas<sup>14</sup>. Enquanto o museu paraense ganha visibilidade a partir de sua instalação em 1998 na Igreja de Santo Alexandre, antigo Palácio Episcopal, dentro de um amplo programa de preservação do centro histórico da cidade de Belém, no debatido projeto “Feliz Luzitania” iniciado em 1997, o Museu de Arte Sacra da Bahia configura-se, pelo debate herdado dos anos Vargas, como o primeiro museu universitário do Brasil.

---

13 Essa discussão foi apresentada no VIII Seminário do Museu D. João VI em novembro de 2017, no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, sob o título “Uma coleção de sentidos”.

14 Os dois museus também têm dimensões distintas em seus acervos, o museu do Pará tem pouco mais de 400 peças em seu acervo, enquanto o baiano possui mais de duas mil peças.



Criado em 1958, na perspectiva patrimonial que conjugava a criação da universidade na década anterior e a participação da Arquidiocese como mantenedora do Convento de Santa Teresa, foi um dos primeiros edifícios tombados pelo SPHAN já nos anos de 1930; fato ampliado posteriormente para a coleção permanente da instituição.

O modo como cada uma das instituições opera seus acervos guarda semelhanças. Ambas admitem a pluralidade da procedência de suas peças, afirmando a heterogeneidade da Igreja Católica. Tal instituição aparece nos diferentes materiais de publicação e nas atuais propostas museográficas como a reunião de diferentes ordens religiosas, endereços paroquiais, lógicas, geografias e faturas distintas e particulares que conferem às obras singularidade.

No caso paraense, o acervo fora assimilado graças: (1) ao acervo da ordem jesuítica, até então disperso por diferentes coleções paróquias e na Cúria Metropolitana; (2) a coleção de outro Abelardo, o médico Abelardo Santos, cujos herdeiros venderam a coleção ao estado em 1996; e (3) a doações esparsas posteriores à criação do museu. O projeto museográfico da instituição cortejou, inicialmente, um alinhamento entre uma história das ordens e práticas religiosas da cidade de Belém e a história de suas edificações e seu traçado urbano. A seu modo e efeito, o projeto expográfico estava contido na percepção patrimonial traçada pelo projeto de “revitalização” da cidade, esmiuçado pelo projeto “Feliz Luzitania”. Franco (2005) defendeu que tal projeto traçava pelas obras a trajetória da cidade, dando ao visitante do museu condições de compreender os antigos endereços das obras, sua relação com o contexto religioso da cidade e, por fim, características da iconografia das santidades figuradas. O projeto primava por construir um nexos, a partir do edifício que abriga o museu e os demais edifícios religiosos (existentes ou não). A visibilidade da coleção permanente se infere pelo cruzamento de uma história particular do sítio urbano e uma hagiografia, que introduz o público aos códigos da representação católica. Para tanto, iluminação, mobiliário, sonorização, entre outros elementos foram conjugados para destacar conjuntos de obras oriundas de uma mesma lógica religiosa (*Idem*, p. 259).

No museu da UFPA, o acervo é bem mais variado, o que demonstra um regime de acervamento mais amplo: esculturas em madeira, terracota, marfim, pedra sabão; pinturas; talhas policromadas; paramentos litúrgicos em tecidos; mobiliário; azulejaria; e objetos em ouro, prata e outras pedras preciosas e semipreciosas. A partir da universidade, seu acervo é um agregado oriundo de dezenas de coleções privadas; doações e comodatos que se juntaram às obras pertencentes ao Arcebispado e ao Mosteiro de São Bento da Bahia. Nos anos posteriores, mais obras foram assimiladas





de conventos e igrejas, como a Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento do Passo e do Convento dos Perdões (MAIA, 1978, p. 6).

Muito do que, ainda hoje, podemos compreender como projeto museográfico da instituição deve-se ao modo como Dom Clemente Maria da Silva-Nigra geriu o museu, entre 1959 e 1972. Sua personalidade estava incisivamente vinculada à preservação da “arte sacra cristã”. O desenho expositivo do museu e suas publicações, desde o início dos anos de 1980, especialmente após a publicação de Valentin Calderón sobre o museu, em 1981, insistem em quatro chaves de acesso: (1) a história da edificação e sua relação com o sítio de Salvador; (2) a raridade das obras selecionadas, colecionadas e expostas, dando especial atenção para os conjuntos particulares como a coleção “Orlando de Castro Lima” e “José Mirabeau Sampaio”; (3) o jogo narcísico que homenageia as instituições formadoras: a Igreja; a Universidade e a própria história do museu e; (4) as narrativas da história da arte, dedicadas, em especial, à manutenção do “barroco”, mesmo diante de uma variedade de obras de diferentes tipologias, estilos e faturas. A combinação de todas essas chaves interpretativas confere um grau expressivo de informações ofertadas pelo museu em comparação a congêneres de todo o Brasil.

Embora possamos traçar um amplo jogo de associações entre as obras dos acervos dos dois museus “sacros” e a coleção do Museu Abelardo Rodrigues, o modo que dá-a-ver suas obras é demasiadamente distinto. O conflito entre diferentes regimes narrativos: histórias dos sítios urbanos; histórias das instituições religiosas; história da cultura material; dos estilos aventados pela história da arte; das trocas e trânsitos de coleções; dos sujeitos, das biografias e das hagiografias, aparece presente no modo de narrar a produção artística nos museus “sacros”. Podemos ser críticos a uma série de questões do como tais narrativas se processam, como ignoramos a dimensão votiva e religiosa dessas peças pelo simples fato delas pertencerem àquilo que chamamos de “nossa” cultura e, ainda, podemos nos perguntar sob a subtração dessas peças de suas lógicas agentivas e afetivas, mas, de fato, o conflito entre as diferentes narrativas oferece uma pluralidade nem sempre presente em museus de arte que organizam e dão-a-ver obras produzidas em outros regimes estéticos.

Com suas particularidades, os Museus de Arte Sacra do Pará e da Bahia nos lembram que a passagem de uma coleção dos domínios afetivos e significativos de um colecionador – seja a Igreja, um particular ou outra instituição – para a dimensão museológica, em toda a sua variedade, não necessariamente cinde tal coleção de seu passado “privado”. Há muitas sutilezas nas singularidades, na condição histórica de



cada coleção e no modo como ela é recebida e alterada por um museu convencional, transformando-se em acervo. Mas temos o verso da questão.

Estranhamente, o museu Abelardo Rodrigues nos oferece apenas uma dimensão para as obras ali expostas: a dimensão colecionadora. Por elas conhecemos o colecionador, seu gosto, sua história e o conflito que gerou a própria instituição. Por elas, as narrativas se voltam para a própria escrita do colecionador, que se dedicou a ampliar a circulação da produção artística religiosa de vocabulário e fatura populares dos últimos quatro séculos anteriores a sua morte. O que não temos é uma pesquisa sobre a procedência das obras, seu vínculo com um passado “sagrado”, sua relação com outras obras, mesmo que numa perspectiva convencional da história da arte. Falta-nos conhecer o passado das peças que parecem anular-se quando transformadas em entes exclusivos do gosto de Rodrigues.

É preciso ter o cuidado de não fetichizar o papel e o lugar do colecionador, diante de suas operações de seleção, salvaguarda e suas narrativas. Na perspectiva adotada por Duncan (2008), abre-se um campo promissor para pesquisas que investiguem como tais instituições “ritualizam” as distintas parcelas da coleção matricial de Rodrigues. Precisamos compreender como tais parcelas participam da constituição dos acervos e de sua visibilidade, tendo em vista que qualquer reunião de obras é um ato político que impacta nas narrativas de uma dada história da arte. Essas histórias não excluem o colecionador, mas o reinterpretam de modo a garantir que cada museu tenha uma dimensão particular do “coleccionador”, em consonância com as obras que cada instituição detém, num novo jogo de disputas narrativas. Dessa forma, arriscamos a diagnosticar que a ausência de uma narrativa dominante nos museus de arte “sacra cristã”, com toda sua dinâmica conservadora e excludente de outros “sagrados”, permite um vínculo entre a obra e os diferentes sentidos propostos.

## Referências

BELTING, Hans. *Contemporary Art as Global Art A Critical Estimate*. Text was originally published in: Hans Belting and Andrea Buddensieg (eds.): *The Global Art World*, Ostfildern, 2009.

BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. Para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM; Escola de Arquitetura da Universidade do Minho, 2014, p. 92-93.



BENJAMIN, W. O colecionador. In \_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 237-247.

BRULON, B.. Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir. *TransInformação*, Campinas, nº1, vol. 28, jan/abr de 2016.

BINA, E.. Museu e memória: 25 anos de arte e devoção. In: *Revista Museu*, 2013. Disponível em: <[http://revistamuseu.com/artigos/art\\_.asp?id=12121](http://revistamuseu.com/artigos/art_.asp?id=12121)>; acesso em novembro de 2015.

CALDERÓN, Valentin. Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. Salvador: Dow Química S.A. – UFBa, 1981.

CHRISTO, M.C.V. A pintura histórica no Museu Mariano Procópio: discursos e desalinhados. In: PITTA, F.; PICCOLI, V. (org.). *Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: PESP, 2014, p. 268-281.

COUTO, M.F.M. Assis Chateaubriand entre artistas, obras, coleções e museus. In: MALTA, M,; NETO, M.J.; CAVALCANTI, A.; OLIVEIRA, E.de; COUTO, M.F.M. (orgs.). *Histórias da arte em coleções*. Modos de ver e exibir em Brasil e Portugal. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

DUNCAN, C. O museu de arte como ritual. In: *Revista Poiésis*, nº11, nov. 2008, p. 117-134.

FRANCO, I.M. Museu de Arte Sacra do Pará: um ensaio museológico na Amazônia. In: LIMA, R.; FERNANDES, P.C. (org.). *Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra*. Belém: Secult, 2005.

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA. *A corte "celestial": 25 anos de arte e devoção*. Salvador: Instituto do Patrimônio Artístico Cultural da Bahia, 2006.

GUIMARÃES, Francisco de Assis Portugal (coord.). *Museu de Arte Sacra – Universidade Federal da Bahia*. Salvador: Bigraf, 2008.



HUYSEN, A. *Em busca del futuro perdido*. Cultura y memoria em tempos de globalización. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

KUDIELKA, R. Arte do mundo ou Arte de todo o mundo? Do sentido e do sem-sentido da globalização nas artes plásticas. In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 67, novembro de 2003, p. 131-142.

MAGALHÃES, A.G. A narrativa de arte moderna no Brasil e as coleções Matarazzo, MAC USP. In: *Revista Museologia e Interdisciplinaridade*, Brasília, nº1, vol.1, 2, p. 77-108.

MAIA, P. M. *O Museu de Arte-Sacra*. Universidade Federal da Bahia. São Paulo: Banco Safra, 1987.

MALTA, M. Outras perspectivas e alguns avanços sobre a coleção Eugênio e Jerônimo Ferreira das Neves. In: CALVANTI, A.; MALTA, M.; PEREIRA, S.G. (orgs.). *Coleções de arte: formação, exibição e ensino*. Rio de Janeiro: Rio Books/Faperj, 2015, p. 233-250.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. *O espírito criador do povo brasileiro, através da coleção de Abelardo Rodrigues do Recife: catálogo de exposição em Comemoração do Sesquicentenário da Independência do Brasil*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1972.

MUSEU DE ARTE SACRA DO PARÁ: IMPACTOS DO PROJETO DE RESTAURO NA PRESERVAÇÃO. Filomena Mata Vianna Longo. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

NATAL, C.M. A vanguarda tropical de Mário de Andrade. In: *Anais do Museu Paulista*, vol.24, nº2, São Paulo, maio-agosto de 2016.

PAIVA, D.S. de. No reino das cópias: a coleção do Instituto Ricardo Brennand ou sobre outra história da arte. In: *Anais eletrônicos do II Encontro do Grupo MODOS – História da Arte em Coleções*, Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, vol. 1, 2016, p. 32-46.



POINSOT, J. -M. A arte exposta: o advento da obra. In: HUCHET, S. (Org.). *Fragments de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 2012.

SANTOS, J.S. *Coleções, colecionismo e colecionadores: um estudo sobre o processo de legitimação artística na produção de arte popular católica na Bahia entre as décadas de 1940 a 1960*. Dissertação de Mestrado. Escola de Belas Artes. Universidade Federal da Bahia, 2013.

SIQUEIRA, V.B. Coleção Castro Maya – estilo e instituição. In: *Anais 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Florianópolis: Clicdata Multimídia, 2007, p. 30-40.

TURAZZI, M.I. A coleção Geyer doada ao Museu Imperial. In: *Revista CPC*, São Paulo, vol.1, nº 2, maio/out. 2006, p. 47-79.

VIANA, H.N.. Coleção, sentimento e identidade: a trajetória do colecionismo de Abelardo Rodrigues. In: MONTENEGRO, A.T. et. al.(org.) *História, cultura e sentimento: outras histórias do Brasil*. Recife: Editora da UFPE; Cuiabá: Editora da UFMT, 2008, p. 377-396.



# O TRAJE DE OYÁ IGBALÉ: PRESSUPOSTOS PARA A PESQUISA EM ARTE A PARTIR DA INDUMENTÁRIA DE CANDOMBLÉ MUSEALIZADA

Marijara Souza Queiroz<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo apresenta pressupostos teóricos e metodológicos que circunscrevem a pesquisa em arte desenvolvida a partir do traje ritualístico do Orixá *Oyá Igbalé* que integra a coleção de indumentária de candomblé do Museu do Traje e do Têxtil, Salvador, Bahia. Partimos do método crítico de Gilda de Mello e Souza que se associa aos estudos em iconologia de Erwin Panofsky e à sociologia da arte a partir de Roger Bastide para interpretar as possibilidades de leitura desse objeto nos diversos contextos em que se insere a partir de sua experiência social.

**Palavras-chave:** Traje de candomblé. *Oyá Igbalé*. Pesquisa em arte. Museus. Museologia.

**Abstract:** This article presents theoretical and methodological assumptions that circumscribe the research in art developed from the Orixá *Oyá Igbalé* ritual costume that integrates the Candomblé costume collection of the Costume and Textile Museum, Salvador, Bahia. Part of the critical method of Gilda de Mello e Souza that is associated with the studies in iconology of Erwin Panofsky and the sociology of art from Roger Bastide to interpret the possibilities of reading this object in the various contexts in which it is inserted from his experience Social.

**Keywords:** Costume of candomblé. *Oyá Igbalé*. Research in art. Museums. Museology.

---

<sup>1</sup> Professora Assistente do Curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília (UNB). Doutoranda em Teoria e História da Arte pelo Instituto de Artes da UNB. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduada em Museologia pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA.



## Oyá Ô!<sup>2</sup>

Oyá, mais conhecida no Brasil por *Yansã*, é energia mítica feminina na tradição *Yorubá* que se materializa em forma de búfalo quando expressa sua força, se confunde com os ventos ao gerar tempestades e roubou o fogo de Xangô, mítico *Alafin*<sup>3</sup> do império de Oyó. Foi, no entanto, a única esposa de Xangô que ‘ao final do seu reinado, acompanhou-o na fuga até Tapá’ associando-se dessa forma à guerra. Pierre Verger (2018, p. 174-175) explica a origem de seu nome – Oyá – a partir de um jogo de palavras *Yorubá* contido na lenda e traduzido assim:

“uma cidade chamada Ipô estava ameaçada de destruição, invadida pelos guerreiros Tapás. Para preservá-la foi feita uma oferenda da roupa do rei dos ipôs. Esse traje era de tal beleza que as galinhas do lugar puseram-se a cacarejar com surpresa [...]. Esse precioso traje foi rasgado (*ya*) em dois para servir de almofada de apoio às cabeças de oferendas. Apareceu então, misteriosamente, uma água que se espalhou (*ya*), inundando os arredores da cidade e afogando os agressores tapas. Quando os habitantes de Ipô procuraram um nome para este rio que surgiu e se espalhou, *ya*, quando as roupas foram rasgadas, *ya*, decidiram chamá-lo *Odò Oyá*.”

Oyá está associada, dessa forma, ao corte (“ao rasgo”) como divisão para que surja o poder da multiplicação; ao corte (“ao rasgo”) como morte ou fim para o ressurgimento fecundo de novas possibilidades de vida. Esses atributos são reforçados em outra lenda, que nos apresenta Verger, onde Oyá, que era infértil, faz oferendas aos deuses com retalhos de tecidos vermelhos obtendo a graça de ser mãe de nove crianças, mas também a responsabilidade sobre a criação das roupas dos *Egunguns*<sup>4</sup> nos rituais de morte com o mesmo retalho vermelho. Dessa forma, Oyá está tanto no nascimento como na morte, é o único Orixá que enfrenta e domina os *Egunguns*, pois transita entre o mundo, o *Ayiê*<sup>5</sup> e o *Orun*<sup>6</sup> alimentando, dessa forma, a continuidade do círculo da vida.

---

2 Saudação a Oyá

3 Rei, imperador.

4 Os mortos, os espíritos dos mortos.

5 Literalmente, o universo. Num entendimento mais popularizado nos Terreiros, este mundo, o mundo material. O contrário de Orun, Céu, mundo invisível, o mundo dos Orixás. (SANTOS, 1993).

6 Plano espiritual, onde se encontram os Orixás.



*Oyá guarda na boca a chama de fogo que foi roubada de Xangô e é representada pela sua comida sagrada: o acarajé. Iguaria da culinária afro-descendente que tomou as ruas de Salvador, na Bahia, o acarajé figura como elemento central da cerimônia pública para Oyá. Essa, gira o barracão em torno da coroa de Xangô com uma gamela cheia de acarajé<sup>7</sup> sustentada pelas hábeis mãos de suas filhas que se movimentam em passos rápidos de dança, embaladas pelos *oriki*<sup>8</sup> tirados ao som dos atabaques. De acordo com Verger, os *Orikis* de Oyá a descrevem assim:*

Oiá, mulher corajosa que, ao acordar, empunhou um sabre.  
Oiá, mulher de Xangô.  
Oiá, cujo marido é vermelho.  
Oiá, que embeleza seus pés com pó vermelho.  
Oiá, que morre corajosamente com seu marido.  
Oiá, vento da morte.  
Oiá, ventania que balança as folhas das árvores por toda parte.  
Oiá, a única que pode segurar os chifres de um búfalo.  
(VERGER, 2018, p 175)

Para interpretar a mítica deste Orixá contamos também com as narrativas e imagens gravadas na memória de Dona Antônia Maria<sup>9</sup> - 68 anos, filha de consideração como prefere ser reconhecida (a “filha mulata”), de Nóla Araújo, filha de santo<sup>10</sup> de Oyá *IgBalé* - durante mais de sessenta anos dedicados ao sacerdócio no Candomblé do tradicional *Ylê Axé Yá Nassô Oká*, Terreiro da Casa Branca<sup>11</sup>. Dona Nóla, Nóla Araújo ou simplesmente Nóla, é como ficou conhecida Georgeta Pereira de Araújo (1911–2004), nascida em família tradicional do recôncavo baiano, na cidade de Cachoeira, que foi considerada a primeira filha de santo branca de família abastada quando de

---

7 Acará refere-se ao bolo de acarajé feito na forma em que tradicionalmente é usado nas oferendas e Ebós, ou seja, sem recheios.

8 Cantos de louvor, reza.

9 Entrevista realizada em duas etapas: 01/10/2017 e 12/11/2017 no Terreiro da Casa Branca.

10 A filha ou o filho de santo quando está em transe; os que emprestam o corpo para o Orixá se manifestar.

11 “O *Ilê Axé Yá Nassô Oká*, Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho, é tradicionalmente considerado, nos meios populares, o mais antigo templo afro-brasileiro ainda em funcionamento. Os etnógrafos que se ocuparam dele reconhecem que é impossível precisar a data de sua fundação (na Barroquinha), mas os cálculos baseados na etnohistória e nos documentos disponíveis fazem-na remontar, no mínimo, à década de 1830 (COSTA LIMA, 1977; VERGER, 1992; BASTIDE, 1986), ou mesmo a inícios do século XIX, senão um pouco antes (SILVEIRA, 2006)”. (SERRA: 2008) In: <<https://ordepeserra.files.wordpress.com/2008/09/laudo-casa-branca.pdf>>.





sua iniciação no Candomblé aos 32 anos<sup>12</sup>. Chegou ao posto de *Yá Dagã*, cargo que corresponde à terceira mulher na hierarquia sacerdotal do culto aos Orixás da Casa.

Na narrativa de Dona Antônia, Nóla chegou à Casa Branca por questões sérias de saúde física e espiritual, o que a levou a fazer o santo rapidamente, ‘senão morria’. Esclarece que, em geral, ‘é assim mesmo’ quando se trata de filhas dessa ‘qualidade de Orixá’ – *Oyá Igbalé* – que habita a fronteira entre a vida e a morte. Por isso usa branco, cor da pureza que simboliza tanto o nascimento quanto a morte como movimento constante de retorno a esse estado de pureza. Simboliza assim a transitoriedade desta vida, a do *Aiyê*, e apresenta a morte como possibilidade de transformação e aperfeiçoamento, pois a vida, para os *Yorubá*, tem uma dimensão dilatada que envolve descendentes e ascendentes: é a noção de ancestralidade como possibilidade de permanência daquilo que nos fortalece através do *Axé*<sup>13</sup>.

*Oyá Igbalé*, reserva o vermelho escuro para os fios de contas, já o bronze aceso é a matéria/cor das suas insígnias. Para além do universo mítico do *Orixá*, Dona Antônia também sugere que o impulso de Nóla de sair de Cachoeira para se instalar em Salvador se deu por dois motivos: primeiro, para tratar da saúde física e espiritual no Candomblé, evitando assim falatórios na cidade de Cachoeira, uma vez que sua família de comerciantes prósperos não era adepta a essas práticas; segundo, para consolidar seu conturbado divórcio, tema evitado pelos descendentes de Nóla e, por consequência, velado por Dona Antônia. Importa destacar que depois do divórcio e da transferência de Nóla para Salvador ‘ela pode brilhar’, como poetizou Dona Antônia, o que é próprio do universo mítico de *Oyá Igbalé* e dos que a cercam.

Compreendemos que esse brilho no plano ancestral está relacionado com a capacidade de renascimento de *Oyá Igbalé*, já, no universo do tangível, o brilho que nos fala Dona Antônia também tem base na projeção social e econômica de Nóla que, além de filha de santo<sup>14</sup> bem sucedida, uma vez que galgou a alta hierarquia sacerdotal do culto aos ancestrais *Yorubá* na Casa de Candomblé mais tradicional da Bahia, foi empresária bem-sucedida. Fundou e administrou um ateliê de costura a fim de garantir o sustento de seus quatro filhos após o rompimento de uma união promissora arranjada pela família, bem ao modo da época. Destacou-se como escritora publicando livros, poesias crônicas e artigos em revistas e jornais locais da época. Seu primeiro livro foi

---

12 Casou-se aos 20 anos e teve quatro filhos. Mudou-se para Salvador, Bahia, entre os anos de 1939 e 1940 e fez santo em 1943.

13 Energia, poder de realização através do sobrenatural.

14 Designação dada às iniciadas no culto ao orixá. SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *Meu Tempo é Agora*. 1ª Edição: Ed. Oduduwa: São Paulo, 1993.



publicado em 1968, após a morte do ex-marido. Intitulado *Beijo D'Água*, a obra é marcada pelas memórias afetivas de sua cidade natal, Cachoeira, com destaque para as narrativas culturais locais tendo a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte como tema preferido.

Em 2010, ano véspera do centenário de nascimento de Nóla, parte da coleção dos trajes consagrados a *Oyá* através do corpo de Nóla foi doada pelo seu primeiro neto, o Prof. Francisco Soares de Senna, ao Museu do Traje e do Têxtil, integrado à Fundação Instituto Feminino da Bahia (FIFB)<sup>15</sup>. O conjunto é formado por: sete conjuntos compostos por saia, *bandê*, pano das costas, *camizú* e *ojá* de cabeça (trajes do orixá *Oyálgbalê*) contendo: nove anáguas, três saias, cinco batas, oito *camizús*, onze *ojás*, cinco panos da costa, um *bandê*, oito panos de obrigação ou panos de axé, (partes avulsas do traje do orixá); um combinação e duas toucas (partes da roupa de ração); quinze bonecas de pano (em representação aos *Erês*, ligados miticamente ao Orixá); uma cinta com bonecos de pano.

De acordo com os preceitos religiosos, *Oyá IgBalé* é a dona da coleção de indumentária de candomblé que ora estudamos, pois, apesar do traje ter sido usado por Nóla e produzido por outras mulheres, é para *Oyá* que se preparam a veste festiva e as insígnias que a compõem para a representação do Orixá no *Aiyê*. Dona Antônia mora na Casa Branca desde os 'seis ou sete anos de idade' e ajudou Nóla nos cuidados com o traje sagrado de *Oyá*, por isso descreve com propriedade, admiração e saudade o brilho do orixá que vimos refletido no brilho dos olhos de Dona Antônia ao falar de Nóla ou de *Oyá IgBalé*. Neste caso, o brilho pode ser compreendido como o conjunto visual e sensitivo formado por corpo e roupa, movimento e forma, sensações e êxtase, marcando a indissociabilidade entre o que pode ser visto e o que só pode ser sentido ou esteticamente experimentado.

Dessa forma, podemos considerar que é a partir do uso que Nóla atribuiu significados, formas e sentidos ao traje ao vesti-lo e fazê-lo atuar em cena/rito numa simbiose desejável à relação entre a filha de santo e o seu *Orixá*. No fundamento religioso, o rito é uma linguagem codificada, mais ou menos compreensível a depender do nível de iniciação do observador ou praticante no candomblé. E nas dimensões subjetivas?

---

15 A Fundação Instituto Feminino da Bahia (FIFB) é uma instituição privada declarada de utilidade pública, deixada em testamento sob a guarda da Arquidiocese de Salvador, BA. Inaugurada em 1923 para atender à Escola Comercial Feminina para profissionalização de mulheres, transformou-se em Museu Henriqueta Catharino em homenagem a sua fundadora após sua morte em 1969. O acervo do FIFB é dividido em três coleções distintas: Museu Henriqueta Catharino, de artes decorativas; Museu do Traje e do Têxtil, de indumentária feminina e, Museu de arte popular, coleção particular de Henriqueta (QUEIROZ, 2016).



## Encruzilhadas da pesquisa interdisciplinar

Esta pesquisa tem como ponto de partida a metodologia utilizada por Gilda de Mello e Souza (1987, p. 19-25), especialmente nos estudos relacionados a *O Espírito das Roupas: a moda no século XIX*. Nele, Mello e Souza elabora o conceito de moda como “conseqüência das variações constantes, de caráter coercitivo” podendo ser empregado pelos “estudiosos da sociologia, da psicologia social ou da estética, em dois sentidos”: moda no sentido amplo, transformada periodicamente juntamente com a política, religião, ciência e gosto estético; e moda no sentido estrito, regular, compulsória, seletiva e pessoal.

Nos dois casos, mas sobretudo no sentido estrito, a ideia de moda estabelece um campo de tensão com as tradições, o que lança a questão do traje no campo das distinções sociais ao tempo que o afasta da estética. Mello e Souza utiliza como método de investigação a leitura de imagens a partir de pranchas coloridas de moda e fotografias de época, além das narrativas nos romances brasileiros do século XIX. Sua abordagem circunscreve a divisão de classe e a divisão sexual a partir do traje. Segundo a autora “para que a vestimenta exista como arte é necessário que entre ela e a pessoa humana” se estabeleça um “elo de identidade e concordância”, sendo esse elo a essência da “elegância” (MELLO e SOUZA, 1987, p. 41-42).

No caso do traje de candomblé, essa elegância pode estar associada, dentre outros pré-requisitos que obedecem a padrões de comportamentos hierárquicos, à afinidade entre a *Yaô* e o *Orixá* que toma seu corpo, o que se confirma também através da dança e das insígnias, que adicionam sentido à indumentária. Consideram-se ainda aspectos relacionados a cor, tecido, forma e movimento que podem ser observados isoladamente, em seus componentes artísticos, mas que ganham outras dimensões de análise se focalizados conjuntamente.

De acordo com Heloisa Pontes (2004, p. 37) que analisou *O Espírito das Roupas*, Mello e Sousa (1987, p. 29) define-se moda como “expressão artística de uma linguagem social ou psicológica” pois exprime ideias e sentimentos ao tempo que atende à estrutura social, na medida em que “reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós e o socializador”. Perpassa pela “ligação da moda com a divisão de classes”, mas “detém-se na ligação da moda com a divisão entre os sexos, revira pelo avesso a cultura feminina” (MELLO E SOUZA, 1987, *apud*. PONTES, 2004, p 39-40). E mais,



diferentemente das outras artes, a vestimenta, como mostra Gilda, só se completa no movimento. Arte por excelência de compromisso, o traje não existe independente do movimento, pois está sujeito ao gesto, e a cada volta do corpo ou ondular dos membros é a figura total que se recompõe, afetando novas formas e tentando novos equilíbrios.

Os experimentos de percepção sensorial como referência para análise gestual são um componente que marca a obra de Mello e Souza tanto quanto a do seu orientador em sociologia e estética, Roger Bastide, com a diferença de que este dedicou-se ao estudo dos *Orixás*, em especial à estrutura da possessão. Mello e Souza usa a fotografia como principal fonte de suas análises iconográficas, prefere o gesto congelado no tempo. Bastide vivencia os rituais nas cerimônias de candomblé, capta o significado do gesto na sutileza do instante e nos dá orientações:

Para o estudo dos Orixá, há, pois, dois métodos possíveis: um que poderíamos chamar de dedutivo, que consiste em partir dos mitos para compreender através deles a natureza que dirigem ou a cultura que criaram, e o outro que seria indutivo e que consistiria em partir dos ritos para alcançar os mitos (BASTIDE, 1978, p. 199).

No segundo método apresentado por Bastide, é essencial a leitura dos gestos. Mas ele também questiona o alcance do seu método no que se refere às dimensões subjetivas do transe: o lado místico e o psíquico. Ao analisar o êxtase no candomblé como um “ritual-experiência-vivida”, Bastide considerou que “o transe religioso está regulado segundo modelos míticos” como uma “repetição dos mitos”. Seria o fenômeno da possessão “como um fenômeno de metamorfose da personalidade: o rosto se transforma, o corpo inteiro torna-se um simulacro da divindade” (BASTIDE, 1978, p. 201-202).

De acordo com Muniz Sodré (1997, p. 29-33), há uma precisão linguística na corporalidade durante a liturgia que permite que vejamos a diferença entre o “si mesmo” psíquico e o “corpo inerte”, porém, vivo. Assim, o “corpo é capaz de funcionar e agir corretamente” sem que a autoconsciência seja mobilizada. Há, dessa forma, “um micropensamento corporal que outorga a dimensão somática” como “uma forma especial de conhecimento, uma intencionalidade”. Durante o ritual, “conjunto de procedimentos cosmogônicos do grupo” o corpo se integraliza pois é “ao mesmo tempo sujeito e objeto”.



Os estudos de iconologia, outro aporte teórico e metodológico de Melo e Souza, formam um pensamento teórico que analisa o “processo interpretativo dos valores simbólicos” para descobrir o sentido último da imagem fazendo da interpretação uma síntese. Na literatura de Erwin Panofsky (1979), identifica-se uma complexidade em precisar em que momento um objeto ou “veículo de comunicação” passa a ser obra de arte, de modo que este dependa somente da intenção de seus criadores. Essa intenção é condicionada pelo tempo, espaço e experiências individuais. Nestor Garcia Canclini (1979) reconhece que a arte tem suas abordagens próprias e individuais para serem interpretadas, mesmo assim, considera que “o objeto de estudo da estética e da história da arte não pode ser a obra, mas o processo de circulação social em que os seus significados se constituem e variam”. Desenvolve-se, assim, a compreensão de uma arte mais humanizada.

Segundo Maria Lucia B. Kern (2010, p. 15-17), os estudos de iconologia remetem aos historiadores da arte austríacos, e, em especial, ao alemão Aby Warburg, e tem continuidade especialmente a partir da historiografia de Ernst Gombrich, na Inglaterra, e Panofsky, nos EUA. “Este último, a partir de uma visão mais cognitiva e positiva, faz da obra veículo de informações, sendo que o seu método iconológico tem sido objeto de críticas na atualidade”. Demonstrando consciência quanto à expansão das ciências sociais, Warburg se opõe “ao positivismo e ao uso exclusivo do método formal de análise que dominam a disciplina, no início do século XX, propondo estudos interdisciplinares”. Analisou a mentalidade de artífices, artistas e clientela a partir de redes culturais construídas entre os centros econômicos, “sem deixar de considerar a identidade social dos colecionadores e o estímulo que deram para a renovação do gosto”. E mais,

articula as relações entre as experiências individuais dos artistas e os sistemas simbólicos vinculados às tradições culturais, considerando as sobrevivências do passado, isto é, do mundo antigo no mundo moderno. Assume, assim, uma posição contrária ao historicismo e à noção de progresso em arte. Ele cria o método iconológico, porém o utiliza quando necessário ou como primeira etapa de suas pesquisas. (KERN, *apud*, WARBURG, 2010, p. 15).

A mesma autora discorre sobre a historiografia da arte e o historicismo apresentando Winckelmann, que “abandona os critérios normativos clássicos e introduz outra concepção filosófica”: a crítica do conhecimento. Outrossim, F. Hegel (ano) busca justificar filosoficamente “a reconstituição da história da evolução da arte” que



deve “ser comum a todos os povos e tempos”, a partir da sua compreensão histórica”, como também “símbolo de uma visão de mundo”. Para Hegel, “o historiador deve encarnar o conteúdo total do *Espírito* de cada forma, através de um movimento continuado, no qual a forma morre ao revelar para a história a sua própria verdade” (apud KERN, p. 2010, 13-15).

Hans Belting (2006, p. 34) propõe “um novo tipo de iconologia, cuja generalidade serve ao propósito de ligar passado e presente na vida das imagens e, portanto, não está limitada à arte, como era a iconologia de Panofsky”. Belting considera que o debate dualista de classes ou categorias na arte favoreceu mais ao universo da memória em meados do século XX, mas acredita que os estudos em artes visuais reassumiram “o problema da imagem”. Ele conclama por uma iconologia mais crítica,

pois nossa sociedade está exposta ao poder da mídia de massa de uma forma sem precedentes. O discurso atual das imagens sofre de uma abundância de concepções diferentes e até mesmo contraditórias sobre o que são imagens e como elas operam (...) enquanto a percepção dos artefatos geralmente recebe pouca atenção neste contexto (BELTING, 2006, p. 34).

No ínterim do debate, identificamo-nos com Belting na medida em que ele amplia a noção de iconologia de método aplicado em história da arte para a ideia de campo de conhecimento teórico interdisciplinar associado à arte. Além disso, consideramos importante perceber os artefatos, sobretudo os que adquirem potencial artístico a partir da sua produção (técnica e material), simbologia, circulação e representação na sociedade.

Para fins de aproximação ao objeto aqui estudado, Roberto Conduru (2015, p. 120) acrescenta que:

Se os artistas trataram os objetos africanos como referências para seus próprios trabalhos, os críticos os teorizaram como obras de arte, inserindo-os na história da arte. Em ações mais ou menos articuladas entre si, artistas e críticos inventaram a arte da África.

O autor ressalta que, nas duas primeiras metades do século XX, a formação do gosto pela arte da África contou com artistas, escritores, colecionadores, fotógrafos, editores, e arquitetos que transformaram as peças “de fetiches” (CONDURU, 2015) em obras. Sobre a arte de matriz africana no Brasil, acompanha a atuação de Nina



Rodrigues, entre 1896 e 1904, que publicou textos, onde destaca “a capacidade artística dos negros, especialmente em escultura”. Conduru não menciona o papel de Manuel Quirino, que antecede Nina Rodrigues na historiografia da arte negra baiana, mas sabemos que o conjunto documental produzido por este historiador da arte orgânico se constitui como indispensável a esta pesquisa.

### **Ojás e Adês, Santos e Santos, aquarelas e gravuras**

Em *A Anatomia do Acarajé*, Vivaldo da Costa Lima (2010, p. 170) nos diz que “cada qualidade desse poderoso Orixá pode ter seu acarajé especial” e exemplifica com a receita do “acarajeilá” que lhe foi passada pela *Yalorixá* Olga de Alaketu (1925-2005)<sup>16</sup>, também filha de *Oyá Igbalé*. Na variação da oferenda junta-se o *Amalá*, feito à base de quiabo picado, comida sagrada de Xangô, à massa tradicional do Acarará (ou acarajé), comida sagrada de *Oyá*, de modo a indicar a união entre esses *Orixás* – *Oyá* e *Xangô*. Essa variação pode estar relacionada à variação do *Orixá* específico da *Yalorixá*, uma espécie de qualidade distintiva individualizadora na relação que estabelece com a filha de santo e suas próprias relações no *Egbé*<sup>17</sup>.

Comparamos a iconografia de *Oyá*, identificada nas aquarelas do artista argentino naturalizado baiano e praticante do candomblé, Hector P. Carybé<sup>18</sup>, com os trajes de *Oyá* da coleção de Nóla. Das representações de *Oyá*, a que mais se aproxima do traje aqui estudado é a *Yansã do Engenho Velho*, sobretudo no padrão de cores com predomínio do branco em toda a roupa reduzindo o vermelho ao um detalhe identificador. Engenho Velho é o bairro onde está localizado o Terreiro da Casa Branca e é possível que a *Oyá Igbalé* de Nóla tenha inspirado Carybé nessa iconografia, pois esta foi responsável pelo ritual da gamela de fogo da Casa Branca, no Engenho Velho, no período que demarca a produção de suas aquarelas, 1940 a 1980.

---

16 Olga Francisca Regis, conhecida como Olga de Alaketu, durante décadas esteve à frente do Terreiro *Ilê Maroíá Lági*, Terreiro do Alaketu.

17 A comunidade; sociedade; associação.

18 Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia reúne 128 pranchas de aquarela do artista Plástico Carybé produzidas entre 1940 e 1980. Projetado pelo artista plástico Emanuel Araújo, o livro foi impresso pela Editora Raizes Artes Gráficas, São Paulo, 1980.

**Imagem 1.** Representação da Yansã de Olga de Alaketu.



**Imagem 2.** Yansã do Engenho Velho.



Fonte: Aquarelas de Carybé reproduzidas do livro *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*.

Comparando as iconografias, percebe-se que, apesar das duas aquarelas se referirem ao *Orixá Oyá Igbalé*, há um processo de individualização do traje que confirma a qualidade distintiva de cada *Orixá*/filha de santo ou de casa objeto/sujeito. O que Carybé deixou de registrar foi o nome da filha de santo da *Yansã* do Engenho Velho, como registrou da *Yansã* da *Yalorixá* Olga de Alaketu. Nisso, deixou dúvidas quanto ao que viu e representou, mas deixou ainda questionamentos importantes no que se refere à inserção de mulheres brancas num universo predominantemente de mulheres negras. Essas últimas, tema preferido de Carybé. Neste caso, cabe ressaltar a liberdade poética do artista que não se compromete com o registro fiel da cena de modo a desvendar uma intencionalidade na obra de arte.

No Museu Afro Brasil em São Paulo encontra-se em exposição o traje da *Oyá Igbalé* de Olga de Alaketu com as insígnias do *Orixá* o que nos permite observar que no detalhe





vermelho-escuro, também representado pelo brilho metálico do bronze, predominam as insígnias e fios de contas que singularizam o *Orixá*. Quando em exposição no Museu do Traje e do Têxtil, o traje de *Oyá Igbalé* de Nóla não contou com as insígnias na composição iconográfica, prática recorrente nas exposições de indumentária do Museu, que se justifica pela separação de materiais diferentes para melhor conservação do têxtil em exposição. Dessa forma, os fios de contas, predominantemente vermelho escuro, foram expostos em uma vitrine à parte o que facilitou nossa constatação da predominância da cor branca em todo o traje usado por Nóla em contraponto à entrada marcante do vermelho no traje usado por Olga de Alaketu.

**Imagem 3.** Traje de *Oyá Igbalé*



Fonte: Exposição no museu do Traje e do Têxtil, 2013. Salvador, BA.

**Imagem 4.** Traje de Olga de Alaketu



Fonte: Exposição no Museu Afro Brasil, São Paulo, SP



Na casa onde mora Dona Antônia, no Terreiro da Casa Branca, identificamos uma boneca de *Oyá*, representação do *Orixá* em sua versão *Erê*, estado de pureza comparável ao infantil. O *Erê* de *Oyá* foi deslocado do assentamento domiciliar de Nóla por decisão dela mesma poucos anos antes de seu falecimento e foi dado aos cuidados de Dona Antônia. Outra boneca similar ficou aos cuidados do filho de Nóla que é *Ogan* da Casa Branca. A boneca era parte do ritual da gamela ocupando uma das mãos de *Oyá/Nóla*. Na outra mão, a gamela de acará a girar pelo barracão. Na condição de *Erê*, a boneca representa ainda a relação de proximidade que *Oyá* estabelece com as crianças, sendo até mesmo relacionada sincreticamente como a mãe de São Cosme e São Damião.

Em casa, Nóla cultuava santos católicos, foi o que constatamos na documentação da exposição *Mulher, Fé e Poesia* apresentada em 2013 na Fundação Instituto Feminino da Bahia, em comemoração ao seu centenário de nascimento, quando a família emprestou outras peças para compor a exposição de trajes. A lista continha 39 itens identificados no termo de comodato firmado entre a Fundação e Francisco Senna, quais sejam: salvas, porta-joias, porta-retratos e castiçais de prata; imagens de Santa Bárbara, São Cosme e São Damião; gravuras de *Yansã* feitas por Carybé; fotografias de família; livros publicados por Nóla. No que se refere ao agenciamento dessa coleção, cabe ressaltar que foi o neto que selecionou, doou e, mais tarde, acrescentou outros objetos pessoais à coleção de trajes quando foi exposta, determinando outras leituras para o conjunto de peças. Ele contribuiu assim com a construção de uma narrativa expográfica que se distanciou das matrizes afro-descendentes, diluídas na ideia de sincretismo, e reconduziu Nóla ao lugar da mulher branca na sociedade baiana.

O *Erê* de *Oyá IgBalé* se apresenta com o traje inteiramente branco, poucas insígnias vermelhas e um fio de contas azul cristalino, o que associa essa representação ao *Orixá Yemanjá*, dona da cabeça de Dona Antônia apesar de esta nunca ter sido iniciada como filha de santo, o que provavelmente sela a relação afetiva estabelecida entre as duas ao longo da vida. De volta a Sodré,

Dentro desse sistema, todo ser humano, assim como qualquer outro ser, constitui-se de materiais coletivos advindos das entidades genitoras divinas e dos ancestrais; e de uma combinação individual de materiais responsáveis pela sua singularidade. O indivíduo é assim, duplo: parte localiza-se no espaço invisível (Orun) e parte no corpo visível. (SODRÉ, 1997, p. 31).



A liturgia Ketu é principalmente corporal ou gestual, pois “o corpo é o altar” num simbolismo que “reivindica a presença concreta do indivíduo”, tanto quanto do seu Orixá para que se “realimente e transmita a força necessária à expansão da pessoa e do grupo”. Essa concepção somática – “o primado do corpo na singularidade do ser humano” – exclui os registros profundos psicossomáticos, bem como a dominação da representação escrita, diferentemente das “noções de individualismo extremo introjetadas na mentalidade ocidental” (SODRÉ, 1997, p. 33).

**Imagem 5.** Erê de Oyá. Casa de Dona Antônia Maria, Terreiro da Casa Branca, Salvador, BA



Fonte: Foto da autora.

Na coleção de arte popular que também faz parte da Fundação Instituto Feminino da Bahia, identificamos algumas bonecas com representação de *Orixás* acervadas a partir de doações entre as décadas de 1930 e 1960. Os registros de entrada de peças são lacunares e inconsistentes, sobretudo na descrição e categorização do objeto. Ademais, a numeração provisória e a documentação definitiva não estão associadas,



o que dificulta a identificação e localização dessas peças no subsolo da instituição onde funciona o Museu de Arte Popular.

Descritas sucintamente nos cadernos de registro de entrada de peças no acervo geral da Fundação como *Bonecas pretas* ou *objetos [ou bonecas] de fetiche*, essas peças sofreram perda de significado. No entanto, a palavra *fetiche* nos faz acreditar que as bonecas trazem o Axé como parte de sua experiência social. Até aqui, não sabemos se esta coleção de bonecas realmente representa *Erês de Orixás*, o que ampliaria a lógica da versão infantil para todo o panteão dos deuses africanos, ou se essa representação, em forma de entidade infantil, é exclusiva de *Oyá*, mãe dos *Erês*.

### **Considerações**

Os processos de musealização decorrem de um sistema de atribuição de valores, em geral conformados por poderes hegemônicos, que são empregados desde a seleção até a exposição de modo a determinar tipologias de acervos – artísticas, etnográficas, históricas ou antropológicas – de acordo com os interesses políticos das instituições que ocupam. Práticas classificatórias aliadas às narrativas eurocêntricas dos museus têm dificultado a identificação de peças e o agrupamento de coleções dispersas, muitas vezes no mesmo museu. Essa marginalização de determinados acervos contribui para o esvaziamento de sentidos e de possibilidades de interpretação de coleções. Dessa forma, importa-nos pensar o objeto para além de sua trajetória no museu que é uma das etapas de sua experiência social e não o fim dela.

### **Referências Bibliográficas**

BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia: rito nagô*. (Trad. M<sup>a</sup> Isaura P. de Queiroz). 3<sup>a</sup> Ed.: Editora Nacional: São Paulo, 1978.

\_\_\_\_\_. *Arte e Sociedade*. (Trad. Gilda de Mello e Souza). 2<sup>a</sup> Edição: Companhia Editora Nacional da USP: São Paulo, 1971.

BELTING, Hans. *Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à Iconologia*. Ghrebh – Revista de Comunicação Cultura e Teoria da Mídia: São Paulo, julho/2006, n<sup>o</sup> 8.



BERNABÓ, Hector P. (Caribé); ARAÚJO, Emanuel. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*. Editora Raízes Artes Gráficas, São Paulo, 1980.

BRANDÃO, Geronice Azevedo. *Equede a mãe de todos: Terreiro da Casa Branca*. (Org. Alexandre Lyrio e Dadá Jaques). Editora Barabô: Salvador, 2016.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A produção simbólica: teoria em sociologia da arte*. (Trad. Gloria Rodrigues). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 118 p.

CONDURU, Roberto. *Arte da África, criação crítica: Carl Einstein, arte da África, historiografia da arte*. *Arte & Ensaio*, Revista PPGAV/EBA/UFRJ, n° 30, dez. 2015.

CORRÊA, Mariza. *O mistério dos orixás e das bonecas: raça e gênero na antropologia brasileira*. *Revista Etnográfica*, Vol. 4 (2), 2000.

HUCHET, Stéphane. *Fragmentos de uma teoria da arte*. Editora da USP: São Paulo, 2012.

\_\_\_\_\_. *A história da Arte disciplina luminosa*. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1 e 2, p. 222-245, dez/2014.

KERN, Maria Lucia Bastos. *Imagem, historiografia, memória e tempo*. *Revista Arte e cultura: Uberlândia*. Vol. 12, n° 21, pag. 9-21, julho/dezembro de 2010.

KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual*. *ArtCultura*, Uberlândia, V. 8, n. 12, p. 97-115, jan-jun, 2006.

LIMA, Vivaldo da Costa. *A anatomia do acarajé*. Corrupio: Salvador, 2010.

LODY, Raul. *Moda e História: a indumentária das mulheres de fé*. [Fotografias de Pierre Fatumbi Verger]. Editora SENAC, São Paulo, 2015.

MARQUES, Luiz; MATTOS, Cláudia; ZIELINSKY, Mônica; CONDURÚ, Roberto. *Existe uma arte brasileira?* Perspective: Brasil, 2013.



MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

NASCIMENTO, Ana M<sup>a</sup> Barbosa; FACTUM, Ana Beatriz Simon. *Os trajes sagrados de Nóla Araújo*. *Moda Documenta: Museu Memória e Design*, Ano II, n. 1, maio/2015.

PAGANINE, Joseana Geaquinto. *Seguindo rastro: o método de Gilda de Mello e Souza e a iconologia da Escola de Warburg*. UnB: Brasília, 2017. (Monografia). Orientação: Vera Maria Pugliese de Castro.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 2<sup>a</sup> edição: São Paulo: Perspectiva, 1979.

PONTES, Heloisa. *Moda e modos: uma leitura enviesada de O espírito das roupas*. Campinas: Unicamp: *Cadernos Pagu* (22) 2004: pp.13-46.

PUGLIESE, Vera. *A problematização do método panofskyano na historiografia da arte*. In *Caderno de resumos e Anais do 6º. Seminário Brasileiro de História da Historiografia*. Ouro Preto: EdUFOP, 2012.

RECHT, Roland. *A escrita da História da Arte diante dos modernos: observações a partir de Riegl, Wölfflin, Warburg e Panofsky*. *Art& Ensaios – Revista do PPGAV/EBA/UFRG*, n. 30, dezembro de 2015.

SODRÉ, Muniz. *Corporalidade e liturgia negra*. *Revista do Patrimônio: IPHAN*, n° 25, 1997.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses yorubás na África e no novo mundo*. Fundação Pierre Verger, Salvador, 2018.





# MUSEU ANTROPOLÓGICO E BACHARELADO EM MUSEOLOGIA DA UFG: DINÂMICAS DE ATUAÇÃO CONJUNTA E INTERDISCIPLINAR

Manuelina Maria Duarte Cândido<sup>1</sup>  
Nei Clara de Lima<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo apresenta um breve histórico das dinâmicas de atuação conjunta entre o Museu Antropológico (MA) da Universidade Federal de Goiás e o Curso de Bacharelado em Museologia implantado nessa Universidade em 2010. Por meio dele não só procuramos deixar um registro dessas memórias, como analisar as potencialidades de parcerias entre museus universitários e a formação no campo da Museologia.

- 
- 1 Manuelina Maria Duarte Cândido é Professora Adjunta II do Curso de Museologia da Universidade Federal de Goiás, do qual no momento encontra-se em licença por ter assumido o cargo de Professora de Museologia na Universidade de Liège, na Bélgica. Continua atuando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS-UFG). Licenciada em História (Universidade Estadual do Ceará, 1997), Especialista em Museologia e Mestre em Arqueologia (Universidade de São Paulo, 2000 e 2004), Doutora em Museologia (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2012). Realizou em 2014/15 estágio pós-doutoral em Museologia na Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle. Foi Diretora do Departamento de Processos Museais do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e do Museu da Imagem e do Som do Ceará. Coordenou o Núcleo de Ação Educativa do Centro Cultural Sulo. Atualmente coordena a rede de museus de ciência e tecnologia Embarcadère du Savoir. É autora de diversos livros e artigos em suas áreas de investigação.
  - 2 Nei Clara de Lima é doutora em Antropologia Social pela Universidade de Brasília e professora aposentada da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás. Realizou pesquisas nas áreas de cultura popular, religiosidade popular, e oralidade e patrimônio cultural. Dirigiu o Museu Antropológico da UFG de 2006 a 2013 e foi co-curadora da exposição de longa duração *Lavras e Louvres* do mesmo museu. Participou da pesquisa *Sistematização da Documentação do Patrimônio Cultural Imaterial do Estado de Goiás*; coordenou a primeira fase da pesquisa *Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia*, que subsidiou a concessão do registro das bonecas como patrimônio cultural brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); coordenou o *Inventário das Referências Culturais Imateriais da Cidade de Goiás e entorno* (IPHAN Goiás); coordenou a pesquisa de registro da *Romaria de Carros de Boi da Festa do Divino Pai Eterno de Trindade-GO* (IPHAN), reconhecida como patrimônio cultural do Brasil em 2016. Acaba de finalizar, como co-coordenadora, o projeto *Bonecas de cerâmica karajá como patrimônio cultural do Brasil: contribuições para sua salvaguarda*, que integra as ações de salvaguarda das bonecas Karajá, em convênio do Museu Antropológico da UFG com o Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN.





**Palavras-chave:** Museologia. Museu Antropológico. Formação. Estágio.

Apresentaremos aqui a trajetória do Museu Antropológico, com destaque para sua participação na criação do curso de Museologia da Universidade Federal de Goiás (UFG) e para a dinâmica da atuação conjunta entre este museu universitário e o curso de bacharelado em Museologia.

O Museu Antropológico foi criado por iniciativa de grupo de professores do então Departamento de Antropologia e Sociologia do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Goiás, em 1969. Hoje ele é um órgão suplementar da UFG, ligado à Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação (PRPI).

De acordo com o sítio do museu, seu objetivo é “apoiar e desenvolver a pesquisa antropológica interdisciplinar, da qual se origina o acervo nele existente e a sua organização, focalizando o estudo do modo de vida do homem na Região Centro-Oeste. Desse objetivo decorrem ações de inventário, documentação, conservação, segurança, preservação, divulgação do conhecimento científico e comunicação de seu acervo a partir de recursos expográficos e de ações educativo-culturais.”

**Fig. 1** – Fachada do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás



Fotografia: Ascom UFG



O núcleo original do acervo foi a doação de coleções de objetos indígenas pertencentes ao sertanista e advogado Acary de Passos Oliveira que, a partir de 1969, passou a integrar o grupo fundador do Museu, tornando-se o seu primeiro diretor, a partir de 1970. Em 1982, a professora Edna Luisa de Melo Taveira, assumiu a direção do Museu, na qual permaneceu por 16 anos. Nos ciclos seguintes, a direção do museu foi ocupada pelo etnólogo Marco Antônio Lazarin (uma gestão), pela arqueóloga Dilamar Cândida Martins (duas gestões, incluindo a atual), e pela antropóloga Nei Clara de Lima (duas gestões), todos professores e ex-professores da Faculdade de Ciências Sociais da UFG.

Na década de 1970, o Museu realizou diversas expedições a aldeias indígenas, especialmente nos Estados do Mato Grosso, Goiás e atual Tocantins, e a grupos tradicionais, como tecelãs e outros artesãos, que resultaram no incremento da coleção inicial. Também nessa década, teve início a pesquisa arqueológica, desenvolvida inicialmente por meio de convênio com o Museu Paulista da Universidade de São Paulo. As pesquisas antropológicas e arqueológicas geraram importantes publicações, como o livro *Etnografia da Cesta Karajá*, de autoria de Edna Luisa de Melo Taveira, de 1982. O Museu se destaca por, já na década de 1980 desenvolver processos colaborativos com grupos indígenas, por exemplo, na documentação de suas coleções. Também organizou, na mesma década, diferentes cursos de especialização em Antropologia e em Etnologia, além de um curso de especialização em Museologia no início dos anos 2000, aprofundando sua vocação para a formação nas diferentes áreas. Outras importantes facetas da pesquisa na instituição foram constituídas a partir da Linguística e da Educação Indígena, especialmente junto a professores *Karajá*, *Apinayé*, *Kraho* e *Terena*.

Em 1990, o acervo do Centro de Estudos da Cultura Popular (CECUP)<sup>3</sup> foi transferido para o Museu Antropológico. As pesquisas realizadas nos seus dez anos de funcionamento, geraram diversas publicações e a formação de um importante acervo documental e audiovisual sobre cultura popular.

Em 1995 foi criado o Laboratório de Arqueologia (Labarq) que, com o incremento da legislação referente aos estudos de impacto ambiental, passou a se especializar na prospecção, identificação e salvaguarda do patrimônio arqueológico, gerando também diversas publicações e oficinas de educação patrimonial.

Em 2006 uma equipe interdisciplinar da UFG, capitaneada pelo Museu Antropológico, elaborou o projeto de pesquisa Sistematização da documentação

---

3 Esse núcleo de pesquisa, criado em 1980, era formado por professores de Letras, Ciências Sociais, Geografia, Comunicação Social e Pedagogia.



referente ao patrimônio cultural imaterial do Estado de Goiás, que foi submetido e aprovado em um edital público do IPHAN cujos recursos propiciaram a identificação de 582 referências patrimoniais intangíveis e as condições de conservação das fontes documentais. Como desdobramento desta pesquisa, em 2008, o Museu aprovou, também junto ao IPHAN, o projeto Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia com o objetivo de produzir a documentação etnográfica dos modos de fazer a boneca cerâmica para subsidiar o pedido de registro desse artefato Karajá como patrimônio cultural brasileiro, o que foi alcançado em 2012. Foi realizada então a inscrição da boneca Karajá como patrimônio cultural imaterial brasileiro em dois livros de registro: no livro I - dos Saberes, como Saberes e práticas associados aos modos de fazer bonecas Karajá, e no livro III - das Formas de Expressão como Ritxoko: expressão artística e cosmológica do povo Karajá. Trata-se do único bem cultural de natureza imaterial no Brasil inscrito simultaneamente em dois livros. O projeto Bonecas de Cerâmica Karajá como Patrimônio Cultural do Brasil: contribuições para sua salvaguarda está tendo continuidade atualmente com o desenvolvimento das ações previstas no Plano de Salvaguarda, incluindo, entre outras ações, oficinas de transmissão e troca de saberes na maioria das aldeias Karajá, distribuídas nos estados de Goiás, Tocantins, Mato Grosso e Pará. Resultaram ainda da pesquisa exposições, seminários e publicações.

**Fig. 2** – Boneca Karajá



Fotografia: Markus Garscha

## **Museu Antropológico e formação**

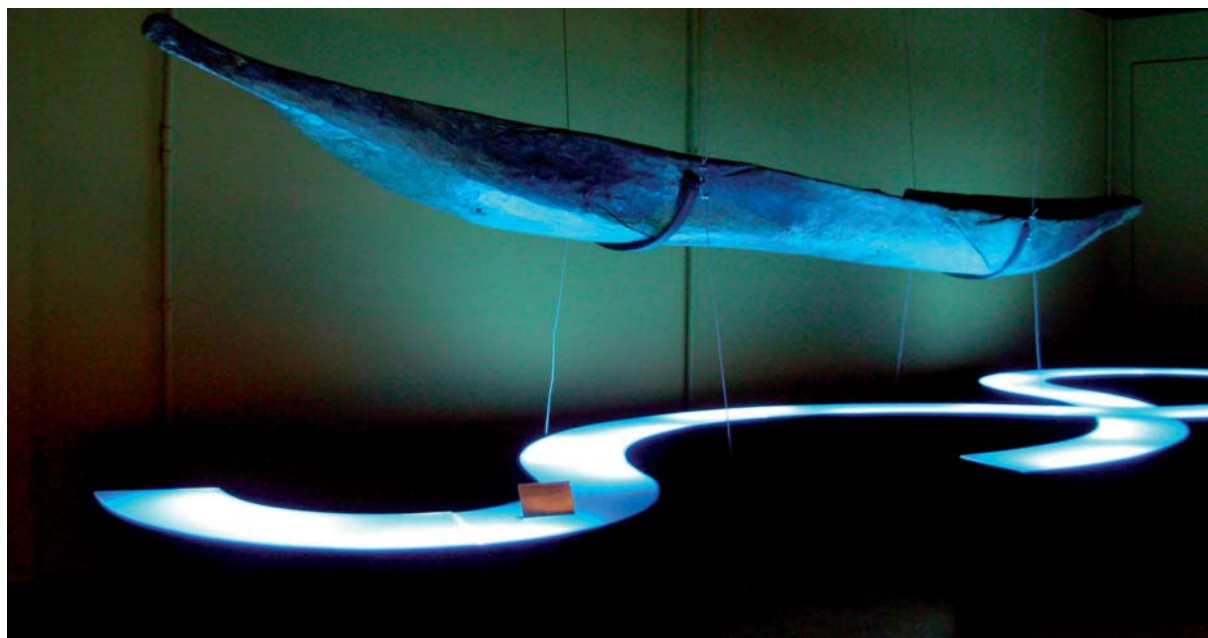
O papel do Museu foi fundamental no processo que levou à criação do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), em 2008, e do bacharelado em Museologia, em 2010, na Faculdade de Ciências Sociais da UFG, o que denota fundamental importância na consolidação da pesquisa antropológica e na formação em Museologia para a região. A instituição é um museu universitário sem configuração de unidade acadêmica, mas fortemente capaz de estimular e trabalhar conjuntamente com a Faculdade de Ciências Sociais em projetos como a implantação dos



cursos mencionados. O Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, hoje com mestrado e doutorado, tem raízes na realização da 25ª Reunião Brasileira de Antropologia (RBA) em Goiânia, cuja candidatura começou a ser construída entre o 2º semestre de 2004 e o início de 2005, por meio de uma parceria entre a Universidade Católica de Goiás (UCG) e a Universidade Federal de Goiás (UFG). Essa reunião também tinha um forte caráter simbólico por comemorar os 50 anos da Associação Brasileira de Antropologia (ABA). Reunidos os antropólogos da UFG para avaliação dessa candidatura – dado o grande investimento de trabalho exigido por um evento de tal porte – foi acordado que uma das realizações importantes para todos nós seria o apoio da ABA e o estabelecimento de redes nacionais e internacionais que dessem suporte ao projeto de criação do Mestrado em Antropologia que, à exceção da Universidade de Brasília (UnB), não existe em outra universidade da região Centro-Oeste.

O projeto de criação do PPGAS, privilegiou a construção da visibilidade da região Centro-Oeste do Brasil, algo fundamental também na concepção da Exposição de Longa Duração do Museu Antropológico, inaugurada em 2006, e intitulada *Lavras e Louvores*. Também desta RBA resultou a motivação para a criação da Licenciatura Intercultural Indígena na UFG.

**Fig. 3** – Exposição de longa duração *Lavras e Louvores*



Fotografia: Marisa Damas



Ainda em 2006 o Museu Antropológico sediou o seminário nacional *Museus Universitários: potencialidades interdisciplinares e desenvolvimento*, apontando já para a criação de uma rede de museus da UFG, projeto agora em processo de consolidação por meio da criação de um Museu de Ciências da UFG que é, antes de tudo, uma rede construída em torno de unidades museológicas já existentes<sup>4</sup>. Além disso, com a realização do seminário, o Museu alçou um certo protagonismo em uma embrionária rede brasileira de museus universitários, participando também ativamente do *IV Encontro do Fórum Permanente de Museus Universitários*, realizado em julho de 2006 em Belo Horizonte.

O diagnóstico dos museus universitários em construção por meio dessas iniciativas motivou a UFG a apresentar como reflexões a constatação das seguintes recorrências em suas unidades: ausência/escassez de recursos financeiros e materiais, escassez de recursos humanos especializados e, em terceiro lugar, por ordem de importância, a falta de espaço físico adequado para as atividades museológicas e de infraestrutura tecnológica. A busca do equacionamento dessas fragilidades estaria mais tarde contemplada no projeto do Curso de Museologia, como veremos.

O Museu Antropológico sempre se colocou como um laboratório para os alunos da Universidade, em especial para aqueles oriundos dos cursos da área de Ciências Sociais e Humanas. Dessa forma, foi sendo construído um processo que redundou no acolhimento, pela Faculdade de Ciências Sociais, da proposta feita pelo Museu, de criação do Bacharelado em Museologia, que funcionaria como principal laboratório. Para os proponentes, a regularidade de formação de pessoal especializado seria um importante passo para a requalificação dos museus e centros culturais da região, o que seria possível a partir da criação do curso. Ressaltamos também que o Museu já oferecera um curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Museologia no início dos anos 2000, que foi ao seu término avaliado com a indicação de continuidade no modelo de Bacharelado.

Com as possibilidades advindas do Projeto de Reestruturação das Universidades Brasileiras (REUNI), Programa do Governo Federal que apoiava entre outras coisas a ampliação de vagas no ensino superior, o curso de Bacharelado em Museologia, projeto acalentado desde 2000, teve sua primeira turma em 2010. Desde o início,

---

4 Identificadas naquele momento como Museu Antropológico, Planetário, Unidade de Conservação (Reserva Biológica Prof. José Ângelo Rizzo, Herbário, Bosque Auguste Saint-Hilaire), Instituto de Ciências Biológicas (FAUNACO e o Museu de Morfologia), Galeria da Faculdade de Artes Visuais e o Centro de Informação e Documentação Arquivística.

os antropólogos compuseram a comissão de elaboração do Projeto Pedagógico do curso<sup>5</sup>, envolvendo a então diretora e um ex-diretor do Museu. O projeto do curso previa que as aulas seriam divididas entre os dois *campi* da UFG em Goiânia, sendo as aulas teóricas junto à Faculdade de Ciências Sociais no Campus II, e as práticas no Museu Antropológico, no Campus I, mesmo com o curso sendo ofertado à noite, fora do horário normal de funcionamento do Museu. Para reforçar a integração entre a Faculdade de Ciências Sociais, notadamente o curso de Museologia, e o Museu Antropológico, foi criada a Coordenação de Integração entre o Museu Antropológico e o Curso de Museologia, ocupada por um dos nove professores do curso<sup>6</sup>. A Coordenação tem atuado na mediação entre as duas instituições acompanhando a política de estágios (obrigatório e não obrigatório) do Museu com vistas à ampliação das vagas para estudantes de Museologia, na realização de projetos de pesquisa, assessorias e consultorias especializadas, oferta de oficinas e outras programações, notadamente na Primavera dos Museus e Semana Nacional de Museus, realização conjunta de exposições etc. Recentemente esta coordenação de integração entre o Museu e o curso passou a compor seu regimento interno, ao lado de suas coordenações de Antropologia, de Museologia e de Intercâmbio Cultural.

**Fig. 4** – Alunos de Museologia em visita à exposição



Fotografia: Manuelina Duarte

- 5 Formada inicialmente por Nei Clara de Lima, Marco Antônio Lazarin e Maria Luiza Rodrigues Souza, a comissão passou a integrar também Manuelina Maria Duarte Cândido, professora do curso de Museologia, a partir de junho de 2009, que assumiu a primeira vaga do curso um semestre antes de seu início, exatamente com o objetivo de finalizar o projeto pedagógico e contribuir com a implantação do curso.
- 6 A Coordenação já teve como titulares, desde a sua criação, os professores Vânia Dolores Estevam de Oliveira, Glauber Guedes de Lima, Camila Azevedo Moraes Wichers, Manuelina Duarte e, atualmente, Vera Wilhelm.



## A integração entre o Museu Antropológico e o Bacharelado em Museologia da UFG

Além das aulas práticas nas dependências do Museu, o Curso de Museologia organiza frequentes visitas técnicas das diferentes disciplinas aos seus diversos setores de trabalho, assim como de outros museus da cidade de Goiânia. O Museu e o Curso costumam planejar e executar conjuntamente sua apresentação no Espaço das Profissões, evento semestral que abre a Universidade para os alunos do ensino médio conhecerem as diferentes opções profissionais. Assim foi, em 2016, quando realizaram este encontro – uma exposição de acervos indígenas e registros fotográficos – com os estudantes no Núcleo Takinahaky, também conhecido como Oca, construído especialmente pela UFG para o funcionamento da Licenciatura Intercultural Indígena.

**Fig. 5** – Espaço das Profissões 2016 - Exposição organizada pelo Museu Antropológico e pelo Curso de Museologia no Espaço Takinahaky



Fotografia: Facebook do Museu Antropológico



No início de cada ano letivo, o Museu e o Curso fazem juntos o seu planejamento, o que permite, além da organização de programações todos os anos para a Semana Nacional de Museus (em maio) e Primavera de Museus (em setembro), o apoio fundamental do Museu à criação e manutenção da Rede de Educadores em Museus de Goiás<sup>7</sup>, uma iniciativa surgida entre professores e alunos do Curso cuja realização se dá por meio de diversos projetos conjuntos. Sem a intenção de uma listagem exaustiva, mas com o objetivo de registrar minimamente uma memória desta dinâmica que é tão célere quanto difícil de evitar que algumas informações se percam, apresentaremos esses projetos.

Desde 2010 o Museu Antropológico abriga ainda o NEAP - Núcleo de Estudos de Antropologia, Patrimônio, Memória e Expressões Museais. O NEAP é “um grupo de estudos e de pesquisas na área da antropologia com ênfase nos temas do patrimônio cultural, memória e museus, que tem por objetivo concatenar projetos de pesquisas e atividades acadêmicas de professores e técnico-administrativos da Faculdade de Ciências Sociais e do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás.” Ele é formado, desde a sua fundação, também por docentes e discentes do Curso de Museologia, envolvidos em diferentes projetos de pesquisa. A seguir, a relação dos projetos desenvolvidos nessa parceria:

Projeto de *Tratamento técnico e disponibilização do acervo iconográfico e documental do Museu Antropológico*. Desenvolvido sob a coordenação da professora Vânia Dolores Estevam de Oliveira, que se ocupou do acervo audiovisual de cultura popular. Além de pesquisar e trazer novas teorias e técnicas aplicadas ao tratamento da informação em acervo documental, o projeto deu o tratamento técnico documental adequado e digitalizou parte desse acervo, para torná-lo acessível.

A professora também coordenou a Revisão do Inventário do Acervo do Museu, feita integralmente com a ajuda de voluntários discentes e docentes do Curso de Museologia, e dos funcionários da Instituição.

Como já foi assinalado, museu e curso concebem e realizam conjuntamente as atividades da Semana Nacional de Museus e Primavera de Museus, todos os anos. Além dos professores do curso participarem ativamente de outras programações do Museu, que incluem palestras nacionais e internacionais, tem ainda a atividade regular denominada Cinema no Museu, que apresenta e debate um filme nas sextas-feiras

---

7 O apoio à manutenção da Rede ocorre por meio de um projeto de extensão do curso de Museologia existente desde 2010, do qual participam professores e alunos voluntários, eventualmente, com algumas bolsas de extensão da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFG.





à tarde. Em todas as programações prioriza-se o planejamento e a execução casada, preferencialmente no período noturno, para atender ao horário das aulas e permitir a participação dos discentes que trabalham durante o dia.

**Fig. 6** – Palestra de Peter van Mensch e Léontine Meijer-van Mensch promovida pelo Curso de Museologia no Museu Antropológico da UFG em agosto de 2013, com tradução consecutiva pelo servidor Marcelo Rizzo



Fotografia: Arquivo Manuelina Duarte

Uma destas atividades da Semana Nacional de Museus será destacada, pois foi aquela que mais envolveu as equipes do Museu e do Curso e resultou em uma exposição intitulada “Ocupe o Museu (com) Memórias de Goiânia”. A ideia foi elaborada em reuniões conjuntas da equipe do MA com o Curso de Museologia, para pensar a programação da Semana de Museus de 2012. Foram levantadas diversas possibilidades, sobressaindo a proposta de interlocução com o chamado não público, isto é, aqueles que não frequentam o Museu. Inspirados pela proximidade de atividades denominadas *Occupy Wall Street*, ocorridas nos Estados Unidos da América, definiu-se



pela ocupação do MA em vários sentidos, a começar pela elaboração conjunta de uma exposição, na qual a equipe do Museu garantisse o apoio técnico e metodológico para a realização de uma proposta cuja concepção fosse construída por pessoas de fora (DUARTE CÂNDIDO e LIMA, 2014).

Pessoas frequentadoras da praça defronte ao Museu, transeuntes, vizinhos e usuários da parada de ônibus próxima ao prédio foram abordados pessoalmente pela equipe do projeto, inclusive aos domingos, dia de feira na praça. O primeiro convite foi para uma conversa sobre a proposta, à qual compareceram estudantes, donas de casa, aposentados, *designers*, um fotógrafo e um vigilante do Museu. Ao longo de dois meses houve atividades de sensibilização com visita à exposição de longa duração e conversas e, aos poucos, a ideia inicial de escolha na reserva técnica de peças não expostas para uma nova exposição se transfigurou, com o interesse do grupo em expor objetos de suas memórias que aos poucos foram sendo trazidos para as reuniões: uma chaleira de ferro, uma máquina de costura, uma garrafa descartável de água mineral, moldes de bordados e fotografias.

Foi feito então um exercício de “costura” dessas memórias e objetos em uma proposta de narrativa expográfica que gerou a formulação do título da exposição para “Ocupe o Museu (com) Memórias de Goiânia”, pois a cidade acabou por ser o pano de fundo que conectava todas as ideias e propostas em diálogo. E o argumento reuniu memórias registradas em um vídeo documentário, além de uma seleção de trechos de poesia e literatura regionais que tratavam da cidade, seus rios e seus tempos (*idem*).

A abertura da exposição mostrou o acerto da proposta com intensa participação das equipes do Museu e do Curso de Museologia mas, especialmente, de membros da comunidade que usualmente não frequentavam o museu, trazendo toda sua família e dando depoimentos emocionados sobre a experiência.



**Fig. 7 e 8** – Público na exposição Ocupe o Museu (com) Memórias de Goiânia



Fotografia: Manuelina Duarte



Também foi realizada uma experiência, ao longo de um semestre letivo, de abrir o Museu à noite, sob responsabilidade dos alunos e da professora da disciplina de Comunicação Patrimonial III, uma disciplina do Curso de Museologia que envolve práticas em educação não formal. A experiência, denominada “Ocupe o Museu Também à Noite”, integrou o programa previsto de formulação de atividades de mediação com a prática, propiciando aos alunos uma experiência não simulada, de atendimento real ao público do museu e, à instituição, o atendimento a uma “demanda reprimida”, de grupos da Educação de Jovens e Adultos (EJA) e de cursos superiores que funcionam à noite e não conseguiam atendimento em seu horário de aula por não ser o do funcionamento do Museu<sup>8</sup>.

Com coordenação da professora Manuelina Duarte, esta atividade permitiu atender diferentes grupos agendados pela equipe da Coordenação de Intercâmbio Cultural do Museu, por meio da divulgação, no *site* do Museu, das datas em que seria feito o atendimento noturno, e contatos da Coordenação com professores e instituições que haviam formado uma espécie de lista de espera para este horário. Os alunos vivenciaram então o atendimento de grupos diversos, a maior parte dos quais não conhecia o Museu anteriormente, além de passar pelas situações reais que podem ocorrer nesses casos: atraso do grupo, maior ou menor interesse, maior ou menor preparação do grupo antes da visita, ou até mesmo a ausência do grupo sem aviso prévio. Em uma avaliação ao final da disciplina, os alunos de Museologia demonstraram, apesar das dificuldades, que foi enriquecedor fazer os atendimentos com público real, ao invés de somente planejar ou simular o atendimento entre colegas.

### **Momento atual e próximos passos**

Afora todas as atividades conjuntas já mencionadas, o Museu Antropológico foi o grande apoiador da criação da Rede de Educadores em Museus de Goiás (REM-Goiás) por iniciativa de alunos e professores do curso de Museologia, e suporte para sua manutenção, de 2010 até os dias atuais. Além de permitir à Rede, que é constituída somente por voluntários e não tem personalidade jurídica, ter um espaço de apoio onde guardar seus documentos e materiais (espaço este que inicialmente era composto de gavetas e uma parte de um armário na Coordenação de Intercâmbio Cultural, e atualmente é uma sala exclusiva para a Rede, inclusive com computador),

---

8 Além de não conseguir atender a essas demandas o Museu também não funciona nos finais de semana, devido aos recursos humanos muito limitados.

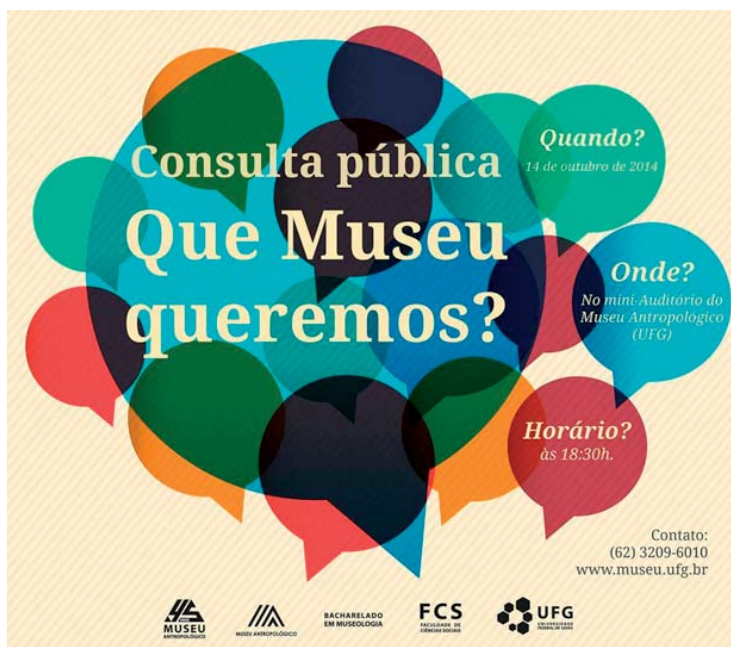


o Museu sempre cedeu seu pessoal para apoio no momento da realização dos seminários da REM-Goiás, alguns dos quais ocorreram em suas dependências e, quando possível, apoiou também com passagens e hospedagem para palestrantes, entre outras parcerias. Ao mesmo tempo, a Rede contribui para dinamizar a programação do Museu e reforçá-lo como referência no estado de Goiás.

A atuação da REM-Goiás não será detalhada neste texto, mas pode ser vista em artigos, trabalhos de conclusão de curso de alunos da Museologia, e especialmente em um livro publicado recentemente (SÁ e MORAES WICHERS, 2016), disponível *online*. Vale registrar que pelo menos seis professores do curso de Museologia já se envolveram com a Rede seja em sua coordenação direta ou do projeto de extensão que a mantém, elaboração de sua identidade visual e outros fatores, e que todos, em algum momento, participaram como palestrantes, coordenadores de mesas e outras atividades. Além disso, o corpo docente como um todo prioriza o seminário anual da REM-Goiás que vai para a décima edição em 2019 em seu planejamento de aulas, levando os alunos para participar da programação.

Algumas das atividades mais importantes realizadas em parceria entre o Museu e o Curso foram:

- A realização de uma consulta pública do Museu Antropológico intitulada “Que Museu queremos”, em 2014, com o concurso de professores e alunos do Curso, dando início à discussão do seu Plano Museológico Participativo.



**Fig. 9** – Convite do Museu Antropológico em conjunto com o Bacharelado em Museologia, para participação na consulta pública para o Plano Museológico da instituição

Fotografia: Facebook do Museu Antropológico



A publicação há bastante tempo planejada, de um primeiro volume com tradução de textos estrangeiros de interesse para uso nos cursos de Museologia, para o português. Com apoio do Museu Antropológico, por iniciativa da professora Manuelina Duarte e outra integrante do Grupo de Estudos e Pesquisa em Museologia e Interdisciplinaridade, GEMINTER, Carolina Ruoso, foi organizado um conjunto de textos em francês e um grupo de voluntários para a tradução, após o que uma parceria com o Museu do Homem do Nordeste, permitiu agilizar a publicação pela Editora Massangana, da Fundação Joaquim Nabuco do livro *Museus e Patrimônio Experiências e Devires* (DUARTE CÂNDIDO e RUOSO, 2015). Na sequência há outro livro de traduções em preparação, agora de textos originalmente em holandês e inglês, também com apoio do Museu Antropológico.

- A elaboração e execução de diversos exemplares da Mala Arqueológica, iniciativa da professora Camila Moraes Wichers, com material do Laboratório de Arqueologia do Museu que não era proveniente de pesquisas arqueológicas sistemáticas e se encontrava descontextualizado, com pouca perspectiva de chegar a uma exposição, mas agora também inserido na comunicação museológica por meio destes *kits* didáticos que são usados em atendimento a grupos no Museu e em outros espaços. Professores do Curso juntamente com a equipe do Museu poderão ampliar a ação em torno desta iniciativa com os recursos oriundos do prêmio de um edital estadual que aprovou um projeto elaborado conjuntamente.

- A realização das exposições curriculares “Mulheres no Sertão Goiano: Violências, Educação, Ofícios e Direitos” no 1º semestre de 2016, “Transas no Ser-Tão” no 1º semestre de 2017 e “É verdade? Uma expo-reflexão sobre fake news” no 1º semestre de 2018. Essas exposições são elaboradas e executadas por alunos do Curso de Museologia como parte das disciplinas práticas do curso, especificamente na disciplina Comunicação Patrimonial IV. Inicialmente foram realizadas no Museu Antropológico mas também em outras instituições da cidade de Goiânia. A partir do plano museológico do Museu Antropológico, em 2017, elas passaram a ser previstas como atividades regulares do Museu e prioridade no calendário da sala de exposições temporárias da instituição. Para tal, tem tido total apoio de todos os diretores do Museu, professora Nei Clara de Lima (2006-2013), Professora Dilamar Cândida Martins (2014-2017) e Professor Manuel Ferreira Lima Filho (2018).



**Fig. 10** – Exposição “Mulheres no Sertão Goiano: Violências, Educação, Ofícios e Direitos”, 2016.



Fotografia Facebook do Museu Antropológico

O Museu Antropológico também é um espaço prioritário para o desenvolvimento de pesquisas dos docentes do curso de Museologia, especialmente aqueles que têm em vista a experimentação da Museologia como disciplina aplicada. Podemos mencionar o projeto *Rio Araguaia: lugar de memórias e identidades*, coordenado pela Professora Camila Moraes Wichers, mas também o projeto *Presença Karajá: cultura material, tramas e trânsitos coloniais*, coordenado pelas autoras deste texto, que inclusive se organiza em uma sala cedida pelo Museu. Ali também ocorrem encontros de outras linhas e projetos de pesquisa do Grupo de Estudos e Pesquisa em Museologia e Interdisciplinaridade (GEMINTER), coordenado pela profa. Manuelina Duarte, principalmente as reuniões do grupo de estudos ligado ao projeto *Os sentidos, os tempos e os destinos das coisas: abordagens interdisciplinares sobre cultura material*. As equipes dos projetos mencionados são eminentemente interdisciplinares e envolvem discentes e docentes de Museologia e de outras áreas, técnicos do Museu Antropológico e agentes externos à universidade.



## Considerações finais

À guisa de conclusão, podemos afirmar que o papel do Museu Antropológico foi fundamental não só no momento de concepção inicial do Curso de Museologia e em sua estruturação – especialmente por se propor e atuar como principal laboratório do Curso, espaço privilegiado para suas aulas práticas –, mas também como apoio constante em todas as iniciativas dos corpos discente e docente.

Ao mesmo tempo, o curso tem um papel de fortalecimento do Museu em vários sentidos, não só na dinamização da programação. O Museu é hoje o principal local de estágios obrigatórios e não obrigatórios dos alunos de Museologia, que se beneficiam com o aprendizado na prática, e levam para o Museu uma importante renovação, além de apoio na ampliação da capacidade de trabalho. Afora isso, em relação aos recursos do REUNI para aparelhamento de laboratórios dos novos cursos, houve a decisão, desde o momento de elaboração do Projeto Pedagógico do Curso, de que não seriam criados laboratórios específicos de Museologia no *Campus* Samambaia (Campus II da UFG, em que funciona a Faculdade de Ciências Sociais da UFG, da qual o curso de Museologia faz parte), mas seriam adquiridos novos equipamentos para laboratórios do Museu (como o de Conservação) ou montados novos laboratórios, como é o caso do de Expografia.

O vínculo indissolúvel e a apropriação do Museu pelos alunos de Museologia ficaram ainda mais consistentes no segundo semestre de 2016, quando das lutas estudantis na resistência contra a PEC-55 que congelou por 20 anos os investimentos sociais no Brasil. A UFG, juntamente com muitas outras universidades e escolas brasileiras foi ocupada pelos alunos como estratégia para resistir e chamar a atenção da população e da mídia, paralisando as aulas e realizando toda uma programação alternativa baseada especialmente na discussão da PEC e seus impactos. Os alunos da Faculdade de Ciências Sociais (FCS) da UFG, foram dos mais ativos na ocupação e, por decisão dos alunos de Museologia, o espaço que eles decidiram ocupar, onde resistiram, foi o Museu. Assim, a Faculdade acabou sendo agente de duas ocupações, sendo o prédio da FCS e Filosofia, no *Campus* Samambaia (Campus II da UFG) ocupado por alunos dos cursos de Ciências Sociais e Filosofia, e o prédio do Museu, no *Campus* I, pelos alunos de Museologia.

Acreditamos que esta é uma experiência bem-sucedida de parceria entre um museu universitário e um Curso de Museologia, e na importância dos alunos terem, em sua formação, a possibilidade desta vivência quase que cotidiana com a realidade dos processos de musealização. Embora não haja fórmulas de como serão essas práticas, consideramos importante que a universidade que se dispõe a manter um curso de





Museologia proporcione essa vivência dos alunos, seja com instituições e seus acervos, seja com os processos de musealização que acontecem de maneira mais dinâmica e pensando outras referências patrimoniais, mas que estas experiências possam ser continuadas e não apenas pontuais.

## Referências

ALVES, Marcos Francisco. Caminhos da Pesquisa Museológica no Brasil. Temas e tendências nos Trabalhos de Conclusão de Curso (2008-2014)". Goiânia: Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, 2016. (Trabalho de Conclusão de Curso de Museologia FCS/UFG).

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; LIMA, Nei Clara de. "Ocupe o museu (com) memórias de Goiânia: O público como construtor de conteúdos". In: Revista MIDAS – Museus e estudos interdisciplinares. V. 3, 2014. Varia e dossier temático: "Museos y participación biográfica". p. 1 a 12. Disponível online em <http://midas.revues.org/505>  
Duarte Cândido, Manuelina Maria e RUOSO, Carolina (orgs.). Museus e patrimônio: experiências e devires. Recife: Editora Massangana, 2015.

LIMA, Nei Clara; OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. "Museu Antropológico e Curso de Museologia da UFG: relato de experiências de integração para alcançar o público da cidade de Goiânia, Goiás, Brasil". In: III Encuentro de Museos Universitarios del Mercosul, Anais. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 2012.

LIMA, Nei Clara; SOUZA, Maria Luiza Rodrigues, LAZARIN, Marco Antonio; DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Um curso de Museologia para Goiás: Bacharelado em Museologia da UFG. In: Anais do I Congresso Internacional de Museologia: sociedade e desenvolvimento. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2009.

SÁ, Aluane de; MORAES WICHES, Camila Azevedo de (orgs.). Arte, museus e acessibilidade: reflexões da Rede de Educadores em Museus de Goiás. Goiânia: s. ed., 2016.



# CIBERMUSEOLOGIA: AS DIFERENTES DEFINIÇÕES DE MUSEUS ELETRÔNICOS E A SUA RELAÇÃO COM O VIRTUAL

Monique B. Magaldi<sup>1</sup>  
Bruno Brulon<sup>2</sup>  
Marcela Sanches<sup>3</sup>

**Resumo:** Entendendo a Cibermuseologia como uma corrente ou uma subdivisão aplicada ao campo disciplinar da Museologia, o trabalho tem por objetivo refletir sobre as diferentes facetas dos museus na contemporaneidade, a partir de alguns conceitos como o de eletrônico e o de virtual. O trabalho tem caráter exploratório e baseia-se em revisões bibliográfica, terminológica e conceitual. O virtual é entendido como sendo algo em transformação, implicando complexidade; é problemático e circunstancial. Não soluciona, problematiza, por possuir um grau de indeterminação de seu processo. Implica liberdade. É entendido como um constante 'vir a ser'. É virtual o que está em constante transformação. Desse modo, caberia perguntar se a internet, como meio de manifestação, seria o único qualificador do museu virtual. Os conceitos de museu virtual e museu eletrônico são compreendidos como algo para além das páginas eletrônicas de museus ou das simples reproduções eletrônicas de exposições.

- 
- 1 Professora do Curso de Museologia da Universidade de Brasília (Museo/UnB). Doutora no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília (PPG-CInf/UnB). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS/ UniRio). Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Tecnóloga em Design de Interiores (IBDI). Contato: moniquemagaldi@unb.br
  - 2 Bacharel em Museologia (2006), Licenciado e Bacharel em História (2011) pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST) (2008); Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense (UFF) (2012). Professor Adjunto dos Cursos de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Coordenador do Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem (MEI) (desde 2014).
  - 3 Professora do Curso de Licenciatura em Pedagogia a distância (LIPEAD/UNIRIO). Mestre em Memória Social. (PPGMS/UNIRIO). Especialista em Arte Educação Universidade Cândido Mendes (UCAM). Licenciada em História pela Faculdade de Formação de Professores na UERJ (FFP/UERJ).



**Palavras-chave:** Museologia. Cibermuseologia. Museu. Teoria da Museologia. Museu virtual. Museu eletrônico.

**Abstract:** Understanding Cybermuseumology as a current or a subdivision applied to the disciplinary field of Museology, this work intends to reflect on the different facets of museums in the contemporary world, based on some concepts, such as electronic and virtual. This is an exploratory work which is based on bibliographical, terminological and conceptual revisions. The virtual is understood as something undergoing a transformation, which implies a complexity; is problematic and circumstantial. It does not solve, it problematizes, since it has a degree of indetermination of its process. It implies freedom. It is understood as a constant 'to be'. That which is in constant transformation is virtual. Thus, one could argue whether the internet, as a means of manifestation, would be the only qualifier of the virtual museum. The concepts of virtual museum and electronic museum are understood as something beyond the electronic pages of museums or the basic electronic reproductions of exhibitions.

**Keywords:** Museology. Cybermuseumology. Museum. Theory of Museology. Virtual museum. Eletronic Museum.

## 1. Introdução

Ao longo das últimas décadas, a Museologia, como campo disciplinar reconhecido em certas partes do mundo onde o termo se aplica, vem reformulando o seu objeto de estudo, estudando novos conceitos, e relativizando a própria centralidade do "museu" como instituição responsável por realizar as próprias mediações, processos e agências que constituem a musealização. No âmbito dessa disciplina, diversas tentativas de enfrentamento conceitual foram feitas buscando a constituição de um sistema teórico integrado para além da prática museal. No entanto, hoje a Museologia já se pensa, reflexivamente, como disciplina social aplicada, e não pode ser concebida, de fato, sem partir da experimentação para alcançar novos horizontes teórico-conceituais. Prática e teoria constituem o cerne dessa disciplina, entre outras, que nascem a partir de um campo de perfil técnico para se tornar reflexiva.

Entre as diversas aplicações práticas da Museologia que persistem no mundo contemporâneo, o presente texto pretende dialogar com a corrente de pensamento sobre a prática – ainda pouco difundida no contexto brasileiro – que vem sendo



apontada como *Cibermuseologia*. Para a museóloga Anna Leshchenko (2015), o termo Cibermuseologia vem se legitimando como uma área ampla da Museologia, abarcando desde os profissionais de museus voltados para a prática até os museólogos que pensam este ramo da disciplina filosoficamente. Segundo a autora, o objeto de estudo da Cibermuseologia é diverso e se encontra em processo de expansão. A Cibermuseologia se vê atualmente interligada ao paradigma da participação adotado no campo museal, envolvendo desde a contação de histórias em formato digital até o uso de mídias sociais (LESHCHENKO, 2015, p. 240) e a virtualização dos museus.

Atravessados pela busca constante por atualização de suas linguagens em um mundo de aceleradas transformações e diversos mecanismos de mudança, os museus do presente são confrontados, incontornavelmente, com a necessidade de reinventarem os seus meios de acesso à sua clientela. A *agência* do museu contemporâneo, já há algum tempo, não depende única e primordialmente dos objetos originais espetaculares reunidos em suas coleções. Como já salientou Ulpiano Bezerra de Meneses (2007), os novos museus nesta sociedade de transformações midiáticas são levados a lidar com alguns dos seus traços marcantes para sobreviver; entre eles o autor destaca uma “crise da representação” associada à crise contemporânea da própria noção de verdade anteriormente sustentada pelos museus como sua pedra angular; o avanço da “sociedade da informação”, responsável por colocar em cheque todas as peculiaridades da disseminação de informação pelos museus e seus agentes; a tendência à “desmaterialização”, marca do mundo atual e que desmantela o paradigma da materialidade perpetuado pelo campo museal; e, ainda, a ampliação do mercado simbólico, que se vê atrelado à sociedade de consumo e que, para além de reificar valores, torna evidente o caráter efêmero no próprio processo de construção de valores sobre as coisas.

Com efeito, não precisamos mais sair de frente de nossos computadores pessoais para visitar um museu, visto que as transformações citadas levaram muitas instituições a se virtualizarem e muitas instituições novas a preferirem unicamente a forma virtual ou eletrônica. A visita ‘tradicional’ também se vê alterada; entre a linguagem dos *QR codes* que fazem a mediação entre os visitantes e a exposição e a curadoria digital e participativa que pode anteceder a sua realização, os aparatos tecnológicos permitiram a inserção do visitante nos processos de musealização. Mais do que simplesmente receberem um produto, os visitantes podem participar de maneira íntima de *virtualmente* todos os estágios da musealização, desde a gestão dos recursos, por meio dos mecanismos de *crowdsourcing*, até a divulgação do resultado final através do uso das mídias sociais.



Para Leshchenko, a Cibermuseologia provém de uma necessidade – que não é de todo modo recente – de expandir as possibilidades de envolvimento dos visitantes “com os códigos e narrativas dos museus” (2015, p. 239), e hoje ela já integra novos níveis de interação que permitem a qualquer um que tenha visitado museus no presente afirmar que a experiência museal foi transformada ou, pelo menos, expandida. Como aponta Eric Langlois, o uso de *QR codes* em aparelhos portáteis que pertencem aos próprios indivíduos que visitam museus, promove uma experiência digital que “dá aos visitantes o sentimento de possuir o conteúdo relacionado aos objetos” (LANGLOIS, 2013 apud LESHCHENKO, 2015, p. 239), conteúdo este que eles podem levar para casa quando a experiência termina. Trata-se de uma experiência simbólica e psicológica que não poderia ser alcançada pela comunicação tradicional dos museus, nas quais a ênfase encontra-se na separação marcada entre o *sujeito* da observação e os *objetos* observados.

Nesse sentido, mesmo que pareça indefinido o que entende-se hoje como Cibermuseologia, no âmbito de uma disciplina mais ampla ainda em busca de definições mais claras, é possível delimitar que a primeira não se limita aos museus e experiências na internet, bem como não trata exclusivamente do uso de tecnologias em exposições de museus. A Cibermuseologia diz respeito à “dimensão digital dos museus”, em todas as expressões possíveis e em todos os seus formatos, e podemos vê-la transformar-se num “amplo movimento museológico” (LESHCHENKO, 2015, p. 237). Ainda que a maior parte dos estudos nesse ramo da Museologia estejam voltados para as discussões sobre questões técnicas que envolvem o uso de novas tecnologias em museus (ibidem, p. 239), encontram-se também trabalhos de cunho teórico – como aqueles utilizados neste artigo – e outros que aplicam a Cibermuseologia ao uso das mídias sociais e à internet, respondendo a uma demanda crescente das instituições de ampliarem, para além de suas paredes, as suas múltiplas formas de agência.

## **2. Novas Tecnologias e as Sociedades**

Nas primeiras décadas do século XXI, testemunhamos uma transformação nos meios de transmissão do conhecimento adotados pelos museus. Essas instituições que no passado se baseavam na disseminação positiva de um conhecimento objetivo por meio de coleções de objetos originais, passam cada vez com mais frequência a recorrer a tecnologias diversas para criar realidades e proporcionar experiências sensoriais aos seus visitantes. Para os autores que investigam as relações entre as novas tecnologias e as



experiências classificadas como “virtuais”, hoje, é possível “quase reviver a experiência sensorial completa de outra pessoa”<sup>4</sup> ou estar em um ambiente totalmente artificial.

Os sistemas de realidade virtual transmitem mais que imagens: uma quase presença. Pois clones, agentes visíveis ou marionetes virtuais que comandamos por nossos gestos, podem afetar ou modificar outras marionetes ou agentes visíveis, e inclusive acionar à distância aparelhos “reais” e agir no mundo ordinário (LÉVY, 1995, p. 28)<sup>5</sup>.

As novas tecnologias da informação e comunicação (TICs) – principalmente com o surgimento dos computadores e, conseqüentemente, da internet – possibilitam não somente o acesso à informação, mas ao conhecimento. Contudo, para alguns autores, é importante ressaltar que informação rápida não é conhecimento. O conhecimento depende de uma base sólida para contrapor ideias e ter senso crítico. Sua construção se dá de forma permanente. O saber é um processo contínuo que exige muita dedicação (Ibidem)<sup>6</sup>.

Os avanços tecnológicos proporcionaram novas descobertas científicas em diversas áreas - como Astronomia, Matemática, Medicina, entre outras - para além dos museus e da Museologia. Na Medicina, por exemplo, o processo de digitalização de imagem permitiu diagnosticar doenças por meio da tomografia computadorizada, que possibilita a criação de imagens planas baseadas em imagens tridimensionais, em alta velocidade e precisão, sendo possível realizar medições com base em grande quantidade de dados<sup>7</sup>.

O processamento digital também é utilizado em museus de todo o mundo, onde as imagens realizadas por máquinas fotográficas são substituídas, gradativamente, por poderosos scanners que permitem digitalizar objetos tridimensionais em alta resolução, estando inclusas técnicas contemporâneas de mapeamento de territórios. Scheiner<sup>8</sup> cita o escaneamento de altares coloniais em igrejas do Equador, realizado com tecnologia fornecida pelos militares; ou o mapeamento digital da Casa de Garcia D’Ávila, na Bahia, realizado com a mesma tecnologia.

---

4 LÉVY, Pierre. O que é virtual? São Paulo: Vinte e quatro. 1995, p. 28.

5 LÉVY, Pierre. O que é virtual? São Paulo: Vinte e quatro. 1995, p. 29.

6 MENDES, Geisa Vaz, Apud LIMA, Raquel. Muita Informação e pouco conhecimento. In: Informação x conhecimento. Jornal da PUC Campinas, Campinas, ano IV, n. 62, P. 4-5, 17/30 mar. 2008. Disponível em: <https://www.puc-campinas.edu.br/handlers/arquivos/?arquivo=342>. Acessado em: 2 out. 2015.

7 NOVAES, Sérgio F.; GREGORES, Eduardo. Da Internet ao grid: a globalização do processo. São Paulo: UNESP. 2004.

8 SCHEINER, Tereza. Apontamentos para a memória dos museus virtuais. Dezembro 2009/janeiro 2010. Trabalho inédito.



**Fig. 1** – Objeto de arte em formato 3D



e desde então tem vindo a servir aos restauradores, curadores e chefes de coleções de museus e pesquisadores franceses que precisam usá-lo”, sendo útil “para entender o método de fabricação de uma peça, sua origem, verificar a sua autenticidade ou estudar o grau de alteração”<sup>9</sup>, permitindo estabelecer a melhor estratégia de conservação.



**Fig. 2** – Acelerador de partículas

Fonte: EL DIARIO. Un acelerador de partículas subterráneo, el secreto mejor guardado del Louvre.  
[http://www.eldiario.es/hojaderouter/ciencia/Louvre-AGLAE-acelerador\\_de\\_particulas-arte-patrimonio\\_0\\_404909897.html](http://www.eldiario.es/hojaderouter/ciencia/Louvre-AGLAE-acelerador_de_particulas-arte-patrimonio_0_404909897.html).  
Acessado em: 12 out. 2015.

Tal exemplo revela como uma nova realidade prática se apresenta aos museus, tanto do ponto de vista da relação com os públicos, quanto na preservação de suas coleções.

---

9 EL DIARIO. Un acelerador de partículas subterráneo, el secreto mejor guardado del Louvre . Versão nossa. [http://www.eldiario.es/hojaderouter/ciencia/Louvre-AGLAE-acelerador\\_de\\_particulas-arte-patrimonio\\_0\\_404909897.html](http://www.eldiario.es/hojaderouter/ciencia/Louvre-AGLAE-acelerador_de_particulas-arte-patrimonio_0_404909897.html). Acessado em: 12 out. 2015.



Contudo, possibilidades tecnológicas trazem consigo novos desafios éticos – em todos os campos do conhecimento, e também na Museologia. Brulon Soares<sup>10</sup> (2007) comenta:

(...) quando as tecnologias chegam ao museu, também deveria chegar à ética. Compreender as questões éticas e colocar em prática princípios éticos básicos levará a um uso melhor e mais responsável das técnicas [...] levando a escolhas que não destruirão as responsabilidades do Museu com relação à Humanidade e à Realidade.

Ao manipular a realidade por meio do uso das TICs, os museus re-apresentam a realidade, criando e alterando o social na *performance* museal, e logo uma nova ética museal, com ênfase na sociedade, se impõe sobre as instituições. Os desafios éticos aliados à imposição de um contato mais intenso com seus públicos são ainda mais evidentes para museus com menos recursos, e que utilizam das tecnologias para se comunicar apenas como um método complementar aos mecanismos tradicionais de comunicação. No que tange às tecnologias e à realidade dos museus no mundo, é evidente que muitas das instituições não fazem uso de tais recursos. Quantas instituições museais, por exemplo, possuem página atualizada na internet? Infelizmente, ainda não existem dados estatísticos atualizados, de abrangência nacional, disponíveis sobre o assunto.

Segundo Carvalho, em estudos realizados entre os anos de 1996 e 2003 sobre a página eletrônica do Museu Histórico Nacional, localizado no Rio de Janeiro, 90% dos visitantes da página do museu o procuram por não residir próximo à instituição<sup>11</sup>.

- 
- 10 *"I ask myself, if technique gives that amount of power, shouldn't it be used with the same amount of responsibility? That question can lead to think that when the technologies arrive in the Museum, so should do the Ethics. The understanding of ethical matters and the practice of a small amount of Ethics principles will lead to a better and more responsible use of the techniques. Most important, it will establish the limits of this deliberated use, it will guide through a path of choices that won't destroy the museum responsibilities to Humankind and Reality". BRULON-SOARES, Bruno César. How the Museum deals with reality: from museum techniques to the ethical matters. In: ICOFOM – International Committee for Museology (ICOM). ISS N° 36 – Museology and Techniques; Muséologie – les techniques au Musée; Museología y Tecnologías. 1ª Ed. Munich: ICOFOM, 2007, v.36, p.155-164. Disponível em: [http://www.lrz-muenchen.de/~iims/icofom/iss\\_35.pdf](http://www.lrz-muenchen.de/~iims/icofom/iss_35.pdf). Trad. T. Scheiner [grifos do autor].*
- 11 CARVALHO, Rosane Maria Rocha. As transformações da relação museu e público: a influência das tecnologias da informação e comunicação no desenvolvimento de um público virtual. 2005. 288 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e tecnologia, Universidade federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <[http://teses.ufrj.br/ECO\\_D/RosaneMariaRochaDeCarvalho.pdf](http://teses.ufrj.br/ECO_D/RosaneMariaRochaDeCarvalho.pdf)>.





Nessa pesquisa, a distância geográfica foi um importante fator de difusão dos conteúdos disponibilizados nas páginas eletrônicas do museu que não se constitui a partir do ciberespaço, mas que faz uso do meio cibernético para a sua divulgação. Seria importante existirem outros estudos que abarcassem todos os museus brasileiros, analisando as Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) e a arquitetura da informação existente em cada *site* de instituições museais brasileiras, incluindo-se, nesta última: a) levantamentos sobre a existência ou não de base de dados; b) análise de conteúdos; c) fluxos de acessos por dia, mês e ano e tempo gasto pelo internauta em cada página; d) levantamento de dados sobre o processo de interação do público por meio de dispositivos que permitam que a instituição museal receba *feedbacks* tanto dos usuários do *site*, quanto dos visitantes do museu analisado que desejam utilizar o site como um meio de comunicação, enviando sugestões, comentários, fotos, filmagens, etc.

No que diz respeito às TICs, na reunião do *World Summit on the Information Society* (WSIS)<sup>12</sup>, em 2003, organizada pelas Nações Unidas em Genebra, foi adotada uma Declaração de Princípios fornecendo algumas considerações para a sociedade da Informação, voltada para o bem-estar de todos. Nessa declaração, chama-se a atenção para o papel da conectividade e da infraestrutura de rede como forma de acesso à tecnologia de comunicação e informação<sup>13</sup>. Os objetivos que deveriam ser cumpridos em 2015 seriam:

1. Utilizar las TIC para conectar aldeas, y crear puntos de acceso comunitario.
2. Utilizar las TIC para conectar a universidades, escuelas superiores, escuelas secundarias y escuelas primarias.
3. Utilizar las TIC para conectar centros científicos y de investigación.
4. Utilizar las TIC para conectar bibliotecas públicas, centros culturales, museos, oficinas de correos y archivos.
5. Utilizar las TIC para conectar centros sanitarios y hospitales.
6. Conectar los departamentos de gobierno locales y centrales y crear sitios web y direcciones de correo electrónico.
7. Adaptar todos los programas de estudio de la enseñanza primaria y secundaria al cumplimiento de los objetivos de la sociedad de la información, teniendo en

---

12 UNIÓN INTERNACIONAL DE TELECOMUNICACIONES. Cumbre Mundial sobre la Sociedad de la Información (CMSI). Documento WSIS-03/GENEVA/4-S. Geneva Declaration of Principles. Construir la Sociedad de la Información: un desafío global para el nuevo milenio. Disponível em: <<http://www.itu.int/wsis/docs/geneva/official/dop-es.html>>. Acessado em: 2 fev. 2009.

13 NOVAES, Sérgio F.; GREGORES, Eduardo. Da Internet ao grid: a globalização do processo. São Paulo: UNESP. 2004.



cuenta las circunstancias de cada país. 8. Asegurar que todos los habitantes del mundo tengan acceso a servicios de televisión y radio. 9. Fomentar el desarrollo de contenidos e implantar condiciones técnicas que faciliten la presencia y la utilización de todos los idiomas del mundo en Internet. 10. Asegurar que el acceso a las TIC esté al alcance de más de la mitad de los habitantes del planeta.<sup>14</sup>

Contudo, mesmo estando a inclusão presente em muitas declarações e projetos voltados para o meio cibernético, a exclusão digital ainda persiste.

Segundo dados de 2016, resultantes da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad c)<sup>15</sup>, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o Brasil tinha 116 milhões de pessoas conectadas à internet, o que mostra um aumento, visto que a Pnad de 2015 mostrou existirem 102,1 milhões. Em 2017, segundo a Pnad contínua, 63,3% das casas brasileiras possuíam acesso à Internet, dados que apontam a presença de equipamentos como telefones, TVs e geladeiras nos lares pesquisados. O celular continua como o principal meio de acesso - 77,1% dos usuários de Internet - em um cenário em que, 11,3% acessam a televisão; 16,4%, o tablet e 63,7% usam o computador. O estudo apresenta que 94,6% de brasileiros e brasileiras usam a internet geralmente para troca de textos, imagens e mensagens de voz.

O estudo também aponta para o fato de 65,5% dos conectados serem mulheres. No que diz respeito à faixa etária, 85% dos conectados têm entre 18 e 24 anos. Por outro lado, somente 25% dos brasileiros com mais de 60 anos estão *online*. Quanto à região, o Sudeste apresenta maior índice de uso, com 72,3% dos moradores conectados, enquanto são 71,8% no centro-oeste e 67,9% no Sul do país. A região Norte tem 54,3% de internautas e a Nordeste, 52,3%, taxas consideradas inferiores à média nacional. Além disso, três de cada quatro pessoas responderam que não fazem uso da internet por não saberem mexer nos equipamentos.

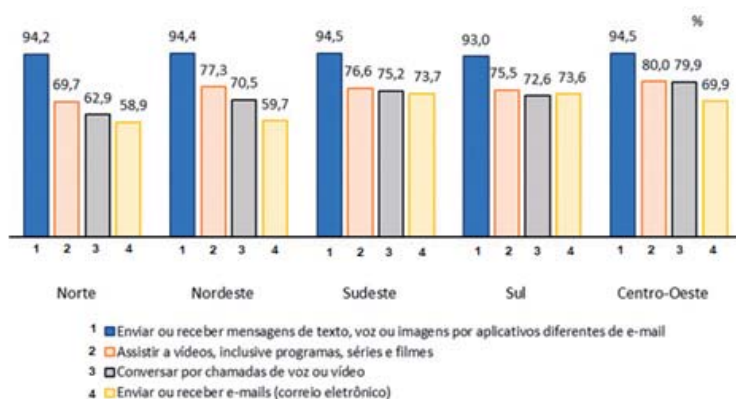
---

14 UNIÓN INTERNACIONAL DE TELECOMUNICACIONES. Cumbre Mundial sobre la Sociedad de la Información (CMSI). Verificación de los objetivos de la CMSI. Examen intermedio. 2010. Disponível em: [https://www.itu.int/dms\\_pub/itu-d/opb/ind/D-IND-WTDR-2010-SUM-PDF-S.pdf](https://www.itu.int/dms_pub/itu-d/opb/ind/D-IND-WTDR-2010-SUM-PDF-S.pdf) . Acessado em: 2 ago. 2015.

15 IBGE. Pnad c. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/20073-pnad-continua-tic-2016-94-2-das-pessoas-que-utilizaram-a-internet-o-fizeram-para-trocar-mensagens>>. Acessado em: 15 nov. 2018.



**Fig. 3** – Percentual de pessoas que acessam a internet, segundo a finalidade de acesso



Fonte: IBGE. Pnad c, 2016.

Os dados acima nos ajudam a entender as relações estabelecidas entre a sociedade e o ciberespaço, pela compreensão, em um determinado contexto, de como e para que a sociedade faz uso deste novo espaço relacional.

É importante ressaltar que as TICs não têm um valor em si mesmas. Necessitam serem transformadoras e, para isso, “precisam estar direcionadas ao desenvolvimento econômico e social sustentável”<sup>16</sup>. Neste contexto, a sociedade do conhecimento seria aquela

[...] capaz de produzir, processar e disseminar informações de forma a aplicar esse conhecimento para o desenvolvimento humano – um processo que se intensifica com a disseminação das tecnologias de informação e comunicação (TIC). Assim, a sociedade do conhecimento está baseada no empoderamento cívico das pessoas e na garantia dos direitos humanos e das liberdades fundamentais, e deve ser plural, participativa, inclusiva e solidária, transformando as pessoas em cidadãos ativos e emancipados no uso das novas tecnologias e mídias digitais (UNESCO, 2014, p. 11)<sup>17</sup>

16 UNESCO.CETIC.BR. Indicadores e estatísticas TIC para o desenvolvimento. 2014. Disponível em: <http://cetic.br/publicacao/indicadores-e-estatisticas-tic-para-o-desenvolvimento/>. Acessado em: 2 set. 2015.

17 UNESCO.CETIC.BR. Indicadores e estatísticas TIC para o desenvolvimento. 2014. Disponível em: <http://cetic.br/publicacao/indicadores-e-estatisticas-tic-para-o-desenvolvimento/>. Acessado em: 2 set. 2015.



O acesso às TICs “faz com que se altere radicalmente a forma como nos socializamos, construímos conhecimentos, colaboramos e inovamos” (CGI.BR., 2014, p. 29)<sup>18</sup>.

### **3. Um novo campo de estudos empíricos para os Museus: A Cibermuseologia**

No campo da cultura, incluindo equipamentos culturais como os museus, seria fundamental desenvolver estudos quantitativos e, num segundo momento, qualitativos, específicos sobre os museus no ciberespaço, não restritos aos museus eletrônicos, mas **abrangendo os museus que fazem uso da internet para divulgar as suas atividades**. O mapeamento não somente demandaria saber quantos museus existem, mas também como e com qual(is) objetivo(s) os museus: a) têm página eletrônica; b) criam *blogs*; c) têm e-mail; d) fazem uso da internet para disponibilizar projetos museográficos, educativos, culturais; e) fazem uso da internet como meio de divulgação de seus serviços; f) fazem uso da internet em seus fazeres administrativos/ internos; g) disponibilizam o acesso à internet para os seus usuários; h) disponibilizam, para pesquisadores e sociedade em geral, informações sobre os seus acervos museológicos, biblioteconômicos e arquivísticos; i) utilizam as novas tecnologias para tornar os seus espaços mais acessíveis; j) disponibilizam suas publicações na Internet; l) disponibilizam informações sobre os recursos públicos e/ou privados utilizados em cada ano, de forma detalhada e transparente; m) desenvolveram canais de comunicação com a sociedade no ciberespaço, levando questionamentos, sugestões e dúvidas da sociedade, efetivamente, para dentro das discussões e projetos desenvolvidos pela instituição.

A relação da internet com os museus proporciona importantes formas de divulgação de atividades culturais, sem citar ações importantes no campo da gestão, documentação de acervos, mapeamento de coleções, além de outras possibilidades que propiciem uma melhor transparência da informação. Tais aspectos nos convidam a pensar em algumas estratégias usadas recentemente.

Considerando-se que a circulação da comunicação se dá por vários meios, principalmente pelo acesso às TICs, como nas comunidades virtuais e redes sociais,

---

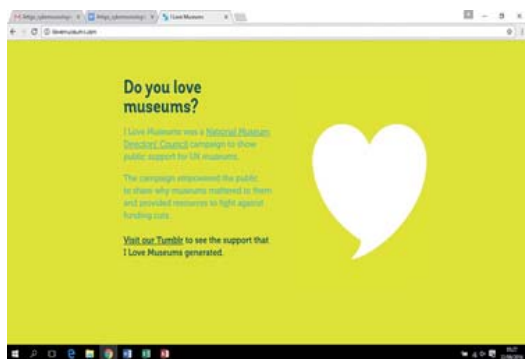
18 CGI.BR. TIC domicílios e empresas 2013: Pesquisa sobre o uso das tecnologias da informação e comunicação no Brasil. P. 29. Disponível em: <http://cetic.br/publicacao/pesquisa-sobre-o-uso-das-tecnologias-de-informacao-e-comunicacao-no-brasil-tic-domicilios-e-empresas-2013/> Acessado em: 12 out. 2015.



diante dessa peculiaridade surgem novas questões ligadas à comunicação em museus. Assim, é importante perguntar: como disseminar as informações além dos métodos tradicionais que os museus já usam? É uma questão que deve ser pensada pelo campo da Museologia, considerando as diversas realidades sociais e os projetos políticos dos museus. Há uma nova tendência internacional, das campanhas virtuais realizadas pelos museus, visando incentivar os seus respectivos públicos, para além da visita física às exposições, a fazer o registro da visita e o seu compartilhamento nas redes. Como exemplo, podem-se citar algumas experiências internacionais e nacionais: *ilovemuseums.com*, #museumweek e #partiumuseudavida. As duas primeiras experiências foram organizadas a partir da Europa. A experiência do *ilovemuseums.com*, no Reino Unido e #museumweek, na França. A terceira experiência, o #partiumuseudavida, ocorreu no Brasil.

No caso específico da campanha publicitária britânica, intitulada “*ilovemuseums.com*”, organizada pelo International Council of Museums (Conselho Internacional de Museus), que incentivava o visitante a, além da visita física, fazer o registro dessa relação virtualmente, e também, o estimulava a escrever diretamente ao seu representante político sobre a importância dos museus e sua oposição em relação ao corte de 40% nos orçamentos do sistema nacional dos museus do Reino Unido. A campanha ganhou visibilidade virtual, uma vez que criou uma página virtual e espaços nas redes sociais (facebook, twitter e instagram). A peculiaridade da campanha foi a estratégia de disponibilizar materiais gráficos *online* e físicos de vários formatos durante todo o ano de 2015 (como *folders* e *bottons*), objetivando disseminar informações que mostravam serem os museus importantes para os seus públicos, e que isto deveria ser avaliado em relação ao impacto dos cortes no funcionamento dos museus. A característica de ser em vários formatos se deve à estratégia de estar disponível no ciberespaço (*site* e redes sociais).

**Fig. 4** – *ilovemuseums.com*



O caso da campanha publicitária lançada pelo Ministério da Cultura e da Comunicação francês, em 2014, conforme informações disponíveis no *site*, foi elaborado objetivando “celebração dos museus e unir um público ainda mais amplo” de forma lúdica a partir do twitter. De acordo com os organizadores franceses, a primeira versão da campanha

Fonte: <http://ilovemuseums.com/>>. Acesso em 22.set.2016.



“seduziu 630 museus” no continente europeu. Contudo, o foco foi na segunda versão, em 2015, ao ampliar a proposta para todos os continentes, em uma perspectiva global. Em 2015, a Museum Week alcançou a participação de um número mais significativo de museus, dentre eles a brasileira, via Ministério da Cultura, a partir do incentivo do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

Observa-se que há regularidade dos temas tratados nos respectivos três anos e os critérios estabelecidos foram e ainda são: 1) Os sete dias (23 a 29 de março), sete temas, compartilhados por todos os participantes em todo o mundo; 2) Os temas que seriam expostos poderiam ser aplicados às particularidades dos museus; 3) Durante os dias da semana os temas provocaram o diálogo *online* e, no final de semana, a participação física dos visitantes nos museus e a respectiva postagem no twitter. Os temas da semana “Museum Week”, em 2015, foram apresentados com o seguinte formato: 1º dia – #secretsMW, o foco era o público descobrir o cotidiano do museu e os seus segredos; 2º dia – #souvenirsMW, o objetivo era convidar o público a partilhar as memórias das visitas, por meio de objetos, como canecas, postais e fotos representativas dos encontros marcantes; 3º dia – #architectureMW, incentivar o público a contar a história do edifício, dos seus jardins, do bairro; 5º dia – #inspirationMW, estimular o público a encontrar em seu redor conteúdos relacionados com a especialidade da sua instituição. Ainda direcionam ao uso do smartphones, como uma ferramenta criativa. 6º dia – #familyMW, apresentar ao público todas as ofertas disponíveis para que uma visita familiar/escolar seja satisfatória. In situ, na visita física, visitas guiadas, áudio, espaços personalizados; e online, na visita virtual, oferecer acesso ao material pedagógico, jogos. E, por fim, no 7º dia – #fav MW o termo usado foi “lugar aos impulsos dentro do museu! Incentive os visitantes a partilhar o seu conteúdo favorito por meio de uma foto, um vídeo. Aproveite a oportunidade para valorizar o melhor da sua instituição e utilize o Twitter como forma de apoiar a visita!” (MUSEUMWEEK, 2015).



Fonte: <http://museumweek2016.org/fr/>

**Fig. 5** – Museumweek

No caso da campanha publicitária lançada em 2015, o projeto teve a sua continuação no Museu da Vida, no Rio de Janeiro.

O Museu da Vida usou o seu próprio *site* para disseminar a participação na semana, além de ser divulgada no *site*



da Casa de Oswaldo Cruz (COC), unidade da FIOCRUZ que pesquisa a memória e a história institucional. Outras ferramentas que o Museu já possuía antes da semana foram usadas para fomentar a participação do público como a conta do seu facebook e o próprio twitter, usando os mesmos critérios apontados pela organização da *Museum Week*.

Experiências entre o ciberespaço (convite do museu para participar da campanha publicitária e posta *selfie* nos *sites* das instituições ) e o mundo “físico”<sup>19</sup> (visitante fazendo seu *selfie* dentro do espaço físico do museu), nos colocam diante da realidade do *online* e *offline*, isto é, a capacidade de estarmos conectados e desconectados, híbridos nos remetendo assim ao conceito de cívrido.

De acordo com Giselle Beiguelman (2004), o ciberidismo é a capacidade de estarmos em redes, a escolha de estarmos *online* e *offline*. A autora cita como exemplo o celular. Ela cita o pioneirismo do conceito de ciberidismo como sendo do arquiteto norte americano Peter Anders. A relação híbrida entre o real e o virtual, proporcionada com os avanços da Web 2.0, estimulou uma mudança entre os usuários da Internet, de ultrapassar os muros da recepção e ou produção de informações para uma outra *performance*, as práticas imensuráveis dos compartilhamentos e dos processos de construção via integração das redes colaborativas. Sendo assim, o cívrido é o não lugar, é o estar entre redes, é o lugar da permanente transformação.

A cultura cívrida é constituída pela “interpenetração de redes *online* e *offline*” (BEILGUELMAN, 2004) possibilitando novas maneiras de (re)significar as demandas do tempo presente. Tal conceito nos remete às três experiências do uso da internet para divulgar as atividades dos museus, como o I love Museum; a Museum Week e o #PartiuMuseudaVida, e que apontam para uma nova tendência: o ciberidismo nos museus contemporâneos.

Conhecer as diferentes manifestações de museus na contemporaneidade permitirá ao profissional e pesquisador do campo da Museologia desenvolver projetos museológicos que atendam às demandas específicas do campo museal, especialmente no que diz respeito à relação estabelecida entre as instituições culturais e o ciberespaço, num campo de estudos específico que aqui propomos chamar de Cibermuseologia.

---

19 Aqui usamos o termo “físico”, na ausência de um termo que melhor represente o debate entre o virtual e o atual, para representar as experiências realizadas em espaços que têm endereço habitual, localizados em uma cidade.



#### 4. O Ciberespaço: Campo de atuação da Museologia

Segundo Monteiro<sup>20</sup>, no ciberespaço, as relações são alteradas. Textos e letras, são transformados em *bytes* digitais. A “página em branco é o campo do monitor; a caneta é o teclado”. Para a autora, o ciberespaço seria “como um mundo virtual porque está presente em potência, é um espaço desterritorializante”. Nele, o “mundo não é palpável, mas existe de outra forma, [em] outra realidade”, em um “local indefinido, desconhecido, cheio de devires e possibilidades”. A autora comenta:

Não podemos, sequer, afirmar que o ciberespaço está presente nos computadores, tampouco nas redes; afinal, onde fica o ciberespaço? Para onde vai todo esse “mundo” quando desligamos os nossos computadores? É esse caráter fluido do ciberespaço que o torna virtual.<sup>21</sup>

Como a “categoria proeminente nessa ambiência é o espaço, assim temos uma escrita espacial, contra a temporal dos lugares da memória (biblioteca, museus e arquivos)”<sup>22</sup>. Nesse sentido, o ciberespaço seria

um ambiente onde pessoas do mundo todo podem interagir sem estar, de fato, presentes. É um novo espaço de comunicação, representação e interação. O termo ciberespaço, em sua etimologia, já nos propõe essa nova noção: cyber-espaco, ou seja, um espaço diferente, cibernético, com novas possibilidades e implicações. [...] Da mesma forma, o ciberespaço proporciona um ambiente dotado de velocidade, que oferece a seus usuários a possibilidade de aproximação e interação com outro ser que se encontra fisicamente distante (ou não) (MONTEIRO, 2009, p. 8)<sup>23</sup>

---

20 MONTEIRO, Silvana. O Ciberespaço: o termo, a definição e o conceito. Disponível em: <[http://dgz.org.br/jun07/Art\\_03.htm](http://dgz.org.br/jun07/Art_03.htm)>. Acessando em: 25 nov. 2009.

21 MONTEIRO, Silvana. O Ciberespaço: o termo, a definição e o conceito. Disponível em: <[http://dgz.org.br/jun07/Art\\_03.htm](http://dgz.org.br/jun07/Art_03.htm)>. Acessando em: 25 nov. 2009.

22 MONTEIRO, Silvana. O Ciberespaço: o termo, a definição e o conceito. Disponível em: <[http://dgz.org.br/jun07/Art\\_03.htm](http://dgz.org.br/jun07/Art_03.htm)>. Acessando em: 25 nov. 2009..

23 MONTEIRO, Silvana. O Ciberespaço: o termo, a definição e o conceito. Disponível em: <[http://dgz.org.br/jun07/Art\\_03.htm](http://dgz.org.br/jun07/Art_03.htm)>. Acessando em: 25 nov. 2009.





Para Monteiro (2009)<sup>24</sup>, no ciberespaço, outras possibilidades de manifestação da cultura são apresentadas: a *cibercultura*. Estas expressões culturais incluiriam “transações comerciais, econômicas e sociais, [permitindo abordar] o ciberespaço como um espaço semântico/semiótico, onde o signo se dá em várias semióticas, desterritorializado, nômade, em escrita especializada e com a memória em constante modificação”<sup>25</sup>. Hoje, é no ciberespaço onde ocorre uma grande parte de nossa comunicação com o mundo, os indivíduos e as instituições. Nossa memória coletiva se vê mediada pelos *bytes* e compartilhada por meio de apropriações constantes que produzem sentidos coletivos de pertencimento e identidade.

No tocante à memória, para Lévy, foi o primeiro grande passo para a sociedade humana, permitindo que ela pudesse inventar “a si mesma como coletivo capaz de aprender, em longo prazo, continuamente, independentemente da morte dos indivíduos, dos grupos ou das culturas particulares”. Crescem, a partir disso, as interconexões socioculturais, de modo cada vez mais intenso. Singularidades individuais são preservadas coletivamente como acontece com invenções técnicas, línguas, sistemas de signos, instituições, obras e ideias.<sup>26</sup> Este é o caso da internet.

Outros autores, tais como Henriques (2004), consideram que

A Internet pode também ser entendida como um lugar, na medida que cria relações entre as pessoas através de redes e conexões, etc. Nesse sentido, as instituições de memória, quando criam laços na rede, podem transformar-se em lugares de memória virtuais. A transformação do não-lugar em lugar de memória é possível e cria novas relações de uso da tecnologia<sup>27</sup>.

Para Scheiner, o Museu seria “um conceito polissêmico, que designa a relação entre o humano e o Real, em pluralidade e relatividade”<sup>28</sup>. Para a autora, especificamente o museu virtual eletrônico seria o que se manifesta na Internet, ou seja: seria o “museu do não-lugar”. É desterritorializado, estando, simultaneamente em todos os lugares.

---

24 MONTEIRO, Silvana. O Ciberespaço: o termo, a definição e o conceito. Disponível em: <[http://dgz.org.br/jun07/Art\\_03.htm](http://dgz.org.br/jun07/Art_03.htm)>. Acessando em: 25 nov. 2009.

25 MONTEIRO, Silvana. O Ciberespaço: o termo, a definição e o conceito. Disponível em: <[http://dgz.org.br/jun07/Art\\_03.htm](http://dgz.org.br/jun07/Art_03.htm)>. Acessando em: 25 nov. 2009.

26 LEVY, Pierre. Conexões planetárias: O mercado, o ciberespaço, a consciência. São Paulo: editora 34.p. 45.

27 HENRIQUE, Rosali. Memória, museologia e virtualidade: um estudo sobre o Museu da Pessoa. 224f. Tese (Doutorado). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa. 2004.

28 SCHEINER, Tereza. ISSOM – International Summer School of Museology, Brno, Czech Republic, 1999, passim.



No que diz respeito ao entendimento do ato de virtualizar, para Lévy (1995),

Virtualizar uma entidade qualquer consiste em descobrir uma questão geral à qual ela se relaciona, em fazer mutar a entidade em direção a essa interrogação e em definir a atualidade de partida como resposta a uma questão de partida. [...] A virtualização fluidifica as distinções instituídas, aumenta os graus de liberdade.<sup>29</sup>

Virtualizar é caminhar em direção à interrogação. É fluidificar as distinções. Afirmar ser o museu virtual é compreender esta nova possibilidade. Assim, restringir o museu virtual à Internet é não compreender tal complexidade. O virtual está presente em todos os meios, pois, como afirmam Deleuze e Lévy, “somos rodeados de virtualidade”.

Nessa perspectiva, o que interessa não é o rótulo ou a categoria em que se insere cada museu, mas a sua relação com o movimento, o processo, a criatividade, a mudança. Mais do que classificar, é importante compreender esses novos museus, chamados virtuais, como ambientes de plena transformação: exemplos da potência que tem o Museu de apresentar-se como “um evento, um acontecimento, uma eclosão da mente ou dos sentidos, (...) instância de presentificação dos novos modos pelos quais o homem vê o mundo”<sup>30</sup>.

Na Cibermuseologia, assim, não se vêem alterados apenas os meios de comunicação ou as tecnologias utilizadas pelos museus contemporâneos; o que muda é a própria finalidade do Museu no mundo atual, que deixa de ser uma instituição de produção e disseminação de um conhecimento predefinido, para ser uma instituição voltada para os processos compartilhados de produção de sentidos e constituição de conhecimento válido no presente, e sempre provisório na medida em que está em constante atualização.

## **5. Considerações finais**

Apesar da grande quantidade de trabalhos que percebem o museu virtual ou cibermuseu (termo ainda menos utilizado no Brasil) como algo restrito à internet,

---

29 LÉVY, Pierre. O que é virtual? São Paulo: Ed.34. 1995.p. 43.

30 Sheiner, Tereza. Apolo e Dioniso no templo das musas: Museu – Gênese, idéia e representações na cultura ocidental. 152 F. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Estado do Rio e Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, Brasil, 1998, p. 144



alguns autores já apontam para a não restrição do museu virtual ao espaço cibernético. O conceito de Museu enquanto fenômeno, construído e apropriado pelas sociedades de forma plural, complexo, e que se manifesta de diferentes formas, em diferentes épocas e lugares, nos abre para o entendimento do museu enquanto algo mutável, que se transforma, não cabendo normas e fórmulas rígidas para a sua definição.

Apesar de ainda se ver ligada, de forma intrínseca para alguns autores, às ditas “novas” tecnologias da informação e da comunicação, a Cibermuseologia, como aqui a entendemos, parte de demandas que não são, de fato, historicamente uma novidade para o campo museal e para as reflexões museológicas. Aquilo que levou os museus a se transformarem nas últimas décadas – e mesmo ao longo de toda a história dessa instituição ou fenômeno social – foram os seus próprios usuários e a diversificação dos seus usos sociais. A diversificação radical dos meios para a experiência museal está, portanto, diretamente ligada às diversas correntes de estudo que compõem a Museologia como uma disciplina das ciências humanas e sociais. Esta se vê inserida numa epistemologia complexa e com fronteiras permeáveis, o que tem permitido o desenvolvimento de correntes plurais para a análise de seus objetos teórico-práticos.

Se consideramos, ainda, a amplitude proposta por Leshchenko para a Cibermuseologia, poderíamos ousar supor que, assim como se dizia no passado sobre a Nova Museologia, esta primeira também estaria destinada a se fundir, compondo o que seria, no futuro, uma só Museologia geral – ciber, social e experimental.



## Referências

CGI.BR. *TIC domicílios e empresas 2013*: Pesquisa sobre o uso das tecnologias da informação e comunicação no Brasil. p. 29. Disponível em: <http://cetic.br/publicacao/pesquisa-sobre-o-uso-das-tecnologias-de-informacao-e-comunicacao-no-brasil-tic-domicilios-e-empresas-2013/> Acesso em: 12 out. 2015.

BEILGUELMAN, Giselle. Admirável mundo cívrido.2004. Disponível em <[http://www.academia.edu/3003787/Admir%C3%A1vel mundo c%C3%ADbrido](http://www.academia.edu/3003787/Admir%C3%A1vel_mundo_c%C3%ADbrido)>. Acesso em 3.set.2016.

CARVALHO, Rosane Maria Rocha. *As transformações da relação museu e público: a influência das tecnologias da informação e comunicação no desenvolvimento de um público virtual*. 2005. 288 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e tecnologia, Universidade federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <[http://teses.ufrj.br/ECO\\_D/RosaneMariaRochaDeCarvalho.pdf](http://teses.ufrj.br/ECO_D/RosaneMariaRochaDeCarvalho.pdf)>. Acesso em: 1 abr. 2018.

EL DIARIO. *Un acelerador de partículas subterráneo, el secreto mejor guardado del Louvre*. [http://www.eldiario.es/hojaderouter/ciencia/Louvre-AGLAE-acelerador-de-particulas-arte-patrimonio\\_0\\_404909897.html](http://www.eldiario.es/hojaderouter/ciencia/Louvre-AGLAE-acelerador-de-particulas-arte-patrimonio_0_404909897.html) . Acesso em: 12 out. 2015.

GOUVEIA, Inês. A concretude do virtual: o museu em processo. In: BITTENCOURT, José Neves (Org). *Seminário Internacional “Museus, Ciência e Tecnologia”*. Rio de Janeiro: MHN. 2006. p. 94 -102.

HENRIQUE, Rosali. *Memória, museologia e virtualidade: um estudo sobre o Museu da Pessoa*. 224f. Tese (Doutorado). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa. 2004.

LEVY, Pierre. *Conexões planetárias: O mercado, o ciberespaço, a consciência*. São Paulo: editora 34.

IMPA. *3d Museum*. Disponível em: [http://w3.impa.br/~anafucs/3d\\_museum/](http://w3.impa.br/~anafucs/3d_museum/) . Acesso em: 13 out. 2015.



LESHCHENKO, Anna. *Digital Dimensions of the Museum: Defining Cybermuseology's Subject of Study*. *ICOFOM Study Series*, ISS – 43, ICOFOM/ICOM, Paris, 2015, p. 237-241.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* São Paulo: Vinte e quatro. 1995.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História. São Paulo, V.10, p. 9. 1993.

NOVAES, Sérgio F.; GREGORES, Eduardo. *Da Internet ao grid: a globalização do processo*. São Paulo: UNESP. 2004.

MENDES, Geisa Vaz, Apud LIMA, Raquel. Muita Informação e pouco conhecimento. In: Informação x conhecimento. **Jornal da PUC Campinas**, Campinas, ano IV, n. 62, P. 4-5, 17/30 mar.2008. Disponível em: <https://www.puc-campinas.edu.br/handlers/arquivos/?arquivo=342>. Acessado em: 2 out. 2015.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Os museus na era do virtual. In: Bittencourt, José Neves; Granato, Marcus & Benchetrit, Sarah Fassa. (Org.). *Museus, ciência e tecnologia*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007, p. 48-70.

MONTEIRO, Silvana. *O Ciberespaço: o termo, a definição e o conceito*. Disponível em: <[http://dgz.org.br/jun07/Art\\_03.htm](http://dgz.org.br/jun07/Art_03.htm)>. Acesso em: 25 nov. 2009.

NEAR-EARTH ASTEROID TRACKING. Disponível em: <<http://neat.jpl.nasa.gov>>. Acesso em 02 fev. 2009.

SCHEINER, Tereza. *Apolo e Dioniso no templo das musas: Museu – Gênese, idéia e representações na cultura ocidental*. 152 F. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, Brasil, 1998, p. 144

SCHEINER, Tereza. *Imagens do 'não-lugar': comunicação e os novos Patrimônios*. 2004. 293f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.



SCHEINER, Tereza. ISSOM – International Summer School of Museology, Brno, Czech Republic, 1999.

UNESCO.CETIC.BR. *Indicadores e estatísticas TIC para o desenvolvimento*. 2014. Disponível em: <http://cetic.br/publicacao/indicadores-e-estatisticas-tic-para-o-desenvolvimento/> . Acesso em: 2 set. 2015.

UNIÓN INTERNACIONAL DE TELECOMUNICACIONES. Cumbre Mundial sobre la Sociedad de la Información (CMSI). Documento WSIS-03/GENEVA/4-S. **Geneva Declaration of Principles**. Construir la Sociedad de la Información: un desafío global para el nuevo milenio. Disponível em: <<http://www.itu.int/wsis/docs/geneva/official/dop-es.html>>. Acesso em: 02 fev. 2009.

VIGO UNIVERSAL. *Scan 3D d'objets d'art - 3D scanning in a museum*. <https://youtu.be/VjJMWmbkNv0>. Acesso em: 2 set. 2015.





# MUSEOLOGIA SOCIAL E DIREITOS HUMANOS: A EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA COMO EXERCÍCIO DE CIDADANIA

Silmara Küster de Paula Carvalho<sup>1</sup>

**Resumo:** Há muitos formatos de projetos nominados como “extensão”. Na abordagem aqui delineada é compreendida como uma via de mão dupla capaz de promover crescimento mútuo, desde que permeada pelo diálogo, a interpretação e a crítica entre os envolvidos no processo. Esta ação poderá ser potencializada a partir da escuta do outro. No entanto, quando imposta na forma de ‘depósito de conteúdos’ torna-se inapropriada, uma vez que reduzimos ‘o outro’ em objeto de pesquisa ou ‘coisas’, sem ao menos dar a oportunidade de revelar a forma como vê e entende o mundo. Ao compreendermos que somos ao mesmo tempo educadores e educandos, sujeitos inacabados no processo da relação ‘Eu-Tu’, nos reinventamos e continuamente aprendemos (BUBER, 1979). Desta feita, no conhecimento compartilhado é necessário assumir “o papel de sujeitos cognoscentes, mediatizados pelo objeto cognoscível que buscam conhecer” (FREIRE, 1970, p. 28). A presente comunicação intenta relatar a experiência do Curso de Museologia da Universidade de Brasília no projeto de ação contínua, realizada no Ponto de Memória da Cidade Estrutural, área periférica de Brasília e iniciada em junho de 2011. Serão apontados os reveses, as conquistas e as propostas para o futuro. A experiência nos demonstrou que a proposta metodológica extensionista deve ser construída a cada encontro, sustentado por um processo aberto e dialógico, considerando as vivências e experiências de cada participante, oportunizando assim integração e interação, além do contínuo desafio de pensar o pensado a fim de transformar a realidade. E é no reconhecimento da multidimensionalidade da realidade humana que a presente proposta foi vivenciada.

1 Professora Mestre em Tecnologia pela UTFPR, Especialista em Conservação pela UFPR, Professora do Curso de Museologia da Universidade de Brasília e Doutoranda em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias em Lisboa.





**Palavras-chave:** Extensão. Ponto de Memória. Museologia Social. Conservação.

## **THE UNIVERSITY EXTENSION PROGRAM AS AN EXERCISE OF CITIZENSHIP**

**Abstract:** The university extension program is understood as a two-way street capable of promoting mutual growth since it is permeated by dialogue, interpretation, and criticism among those involved in the process. This action is strengthened by listening to the other. However, when imposed in the form of 'content storage' we reduce 'people' into research objects or 'things', without at least giving them the opportunity to reveal the way they see and understand the world. When we understand that we are both educators and learners, unfinished subjects in the 'Me-You' process, we reinvent ourselves and learn continually (BUBER, 1979). Therefore, in the shared knowledge it is necessary to assume "the role of cognitive subjects, mediated by the knowable object that they seek to know" (FREIRE, 1970, p.28). This paper attempts to report on the experience of the Museology Course at the University of Brasilia in the project of continuous action, held at the Memory Point of the Cidade Estrutural, a peripheral area of Brasília, and started in June 2011. It is going to be pointed out the setbacks, achievements, and proposals for the future. This experience has shown us that the extension methodological proposal must be built at each meeting, supported by an open and dialogical process, considering the experiences and experiences of each participant, thus providing integration and interaction, as well as the continuous challenge of thinking the thought in order to transform reality. And it's in the recognition of the multidimensionality of human reality that the present proposal was experienced.

**Keywords:** Extension. Memory point. Social Museology. Conservation.



## Introdução

**“Não há saber mais ou saber menos.  
Há saberes diferentes.”  
(Paulo Freire)**

No ano de 2010 ocorreu em Brasília (DF) a quarta edição do Fórum Nacional de Museus promovido pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), cujo tema foi *Direito à Memória, Direito a Museus*. Na ocasião entrei em contato com os gestores do futuro Ponto de Memória, ainda em constituição, que à época solicitaram uma parceria com a Universidade de Brasília. Nesse mesmo ano alguns integrantes da cidade Estrutural, que eu havia conhecido no referido Fórum, começaram a assistir às minhas aulas de Conservação na UnB. Como a disciplina da graduação estava iniciando, convidei os gestores do Ponto de Memória para assistirem as aulas, cujo foco foi o estudo introdutório da conservação preventiva, o reconhecimento dos processos de degradação de acervos e a importância de procedimentos corretos durante o manuseio e o acondicionamento de acervos. Ao mesmo tempo em que as aulas ocorriam, fui convidada a participar das reuniões no Movimento de Educação e Cultura da Estrutural (MECE), na cidade Estrutural.

Ao conhecer a cidade Estrutural, o impacto foi grande, principalmente pelo fato de estar localizada próximo ao Plano Piloto, mas com grande diferença no que diz respeito à qualidade de vida. Ruelas estreitas e sem asfalto, casas pequeninas, sem vegetação, apenas uma escola e os altos índices de criminalidade. Localizado em área periférica de Brasília, a 15 km do centro da Capital Federal, o lixão da Estrutural, desativado em janeiro de 2018, foi o ponto inicial para a formação da cidade. Na década de 1960, catadores de recicláveis em busca de subsistência iniciam suas atividades no aterro sanitário, instalando sua moradia próximo ao lixão. Nos idos da década de 1970 a construção da rodovia DF-95 Estrada Parque Ceilândia (EPCL) (Estrutural) com vistas a interligar a Estrada Parque de Indústria e Abastecimento (EPIA) a Taguatinga e Ceilândia (BR-070), contribuiu para a ocupação da área. Conforme a CODEPLAN (2013), no início da década de 1990 havia apenas cem barracos e foi prevista pelo Governo do Distrito Federal a remoção dessas famílias devido à proximidade das moradias com o lixão, com o Parque Nacional de Brasília e com o gasoduto da Petrobrás. No entanto, houve uma expansão irregular da ocupação e muita resistência, originando a Vila Estrutural. Atualmente, a cidade Estrutural conta com uma população de 40 mil habitantes.



A cidade Estrutural foi uma das 12 cidades selecionadas para receber o Programa Pontos de Memória. Este programa foi uma realização entre o IBRAM/MinC, o Programa Mais Cultura e a Cultura Viva/MinC, o Programa Nacional de Segurança com Cidadania (Pronasci) do Ministério da Justiça e a Organização dos Estados Ibero-americanos (OEI). O objetivo do Programa foi oportunizar o protagonismo social de comunidades, pelo direito à memória em comunidades excluídas.

Durante o ano de 2010, o Instituto Brasileiro de Museus realizou várias oficinas de cunho museológico para os futuros gestores do Ponto de Memória e a comunidade interessada.

No dia 21 de maio de 2011, fazendo parte da 9ª Semana Nacional de Museus, foi inaugurado o Ponto de Memória da Estrutural (Figura 1).

**Fig. 1** – Inauguração do Ponto de Memória da Estrutural



Fonte: Acervo do Ponto de Memória da Estrutural

Nesse mesmo mês, os professores do Curso de Museologia foram consultados pelo IBRAM sobre a possibilidade de realizar uma extensão em museologia naquela localidade. Ao ser designada a pensar a extensão e por ter tido um contato direto com o MECE no ano anterior, criei o projeto intitulado “Conservação do Acervo do Ponto de Memória da Cidade Estrutural”. Ele foi configurado a partir das normativas do Conselho Internacional de Museus–Comitê de Conservação, no que tange à conservação de bens tangíveis, considerando que o acervo do Ponto de Memória da Cidade Estrutural estava em processo de formação, especialmente após a exposição “Luta, Resistência e Conquista” aberta em maio de 2011, ocasião da inauguração do Ponto de Memória. O acervo em questão era constituído por fotografias, documentos arquivísticos, vídeos



com registro de história oral, vídeos da cidade, objetos coletados pela comunidade, além da arte do grafite.

O projeto de extensão aprovado no Edital FLUEX – 1ª edição, da Universidade de Brasília em 2011, foi lançado no dia 16 de junho de 2011 na Faculdade de Ciência da Informação (FCI) com a participação de representantes do Decanato de Extensão (DEX–UnB), representantes da FCI-UnB, Organização dos Estados Ibero-americanos (OEI), autoridades do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), palestrantes do IBRAM e representantes do Ponto de Memória da Cidade Estrutural.

A Figura 2 mostra o convite de lançamento do projeto de extensão *Conservação e Acervo do Ponto de Memória da Cidade Estrutural*.

**Fig. 2** – Convite Lançamento do Projeto de extensão



Fonte: Relatório de Extensão UnB, 2011

Após esse evento, foi realizado também o lançamento do projeto na Cidade Estrutural no dia 18 de junho do mesmo ano com o objetivo de apresentar aos integrantes do Ponto de Memória a equipe executora do projeto e os alunos extensionistas.

Ao iniciarmos as atividades constatei que o projeto original deveria ser adaptado para aquela realidade. Além disso, refleti acerca da conservação aplicada em

acervos diversificados, procedentes de locais distintos aos comumente trabalhados na conservação em museus clássicos. No âmbito das políticas de preservação não basta coletar objetos, imagens e depoimentos, é preciso contextualizá-los, registrá-los, levantar o seu significado, dar sentido a eles e, de certa forma, redimensionalizá-los no tempo e no espaço. No que concerne à atuação da Museologia Social foi necessário expandir da conservação propriamente dita para adentrar a escuta daqueles sujeitos sociais.

Follmann (2014) chama a nossa atenção sobre a defasagem que existe entre a academia e a sociedade. O autor realça a importância da inter e transdisciplinaridade como pertinente para dirimir este distanciamento, além disso faz referência às palavras de Papa Francisco em uma entrevista à Revista *Civiltà Cattolica* (2013, p.25) que o fez refletir sobre a importância em se “estabelecer uma inferência interessante sobre o diálogo necessário e permanente entre o laboratório e a realidade complexa”.



Assedia-nos, sempre, o perigo de viver como em laboratório. [...] Os laboratórios me causam medo, porque no laboratório os problemas são dissecados e levados para casa, fora de seu contexto, para domesticá-los, para dar-lhes um verniz. Não se pode levar as fronteiras (da realidade complexa) para casa, é necessário viver nas fronteiras e ser audazes (FRANCISCO, 2013, p. 8, citado por Follmann, 2014, p.25).

Diante do exposto, Follmann (2014) evidencia a importância da extensão universitária, já estabelecida nas universidades brasileiras, que corrobora extensão como a prática que aproxima o ensino e a pesquisa da realidade social. E esse foi o grande desafio inicial: a integração entre os atores envolvidos, ou seja, aproximar a equipe executora dos gestores e da comunidade local.

Após vários encontros, ficou claro o engajamento da comunidade na revitalização da sua história, na busca por indícios de memória através da coleta de bens materiais e imateriais significativos no texto e no contexto daquela realidade social. Desta feita, outras atividades foram acrescentadas ao projeto original, tendo em vista as demandas apresentadas pelos integrantes do Ponto de Memória. E, a partir do diálogo com a comunidade, o projeto foi aos poucos sendo redesenhado.

Então foram realizados vários encontros com atividades de integração abrangendo música, desenho e dinâmicas de grupo cuja temática norteadora foi a preservação da memória cultural individual e coletiva. Essas atividades de integração aproximaram os agentes envolvidos no processo propiciando um diálogo aberto com interpretação das vivências e críticas (Figuras 3, 4 e 5).



**Fig. 3** – Atividade de integração conduzida pela Profa. Silmara Küster

Fonte: Relatório de Extensão UnB, 2011

**Fig. 4** – Apresentação da proposta com a Profa. Déborah Silva Santos



**Fig. 5** – Atividade de Integração estudantes Julia e Sâmia e jovens da comunidade



Fonte: Ponto de Memória, 2011  
Foto: Silmara Küster

## **2. Atividades Extensionistas**

### **2.1 Conservação de têxteis e *patchwork***

Dentre as demandas da comunidade e o que estava ao nosso alcance, houve concordância em realizar uma oficina de *patchwork*. A proposta do curso partiu da professora Ana Abreu, executora e responsável pela atividade. O curso de costura com reaproveitamento de retalhos de tecidos foi trabalhado na técnica do *patchwork*. Ao todo, 23 senhoras participaram das aulas que abrangeu técnicas de costura manual. A temática da conservação de têxteis foi introduzida na medida das questões apresentadas pelo próprio grupo e de forma transversal à atividade em cada encontro. O resultado foi surpreendente. Foi possível constatar a dedicação das senhoras na atividade e a confiança que a comunidade demonstrou com a professora responsável. À medida que a atividade era conduzida, o fio da memória também estava sendo tecido entre elas. Os alunos extensionistas participaram de todas as atividades teóricas e práticas propostas (Figuras 6 e 7).



**Fig. 6** – Professora Ana Lúcia com as senhoras participantes da oficina de *patchwork*



**Fig. 7** – Aluno extensionista Lucas Moura



Fonte: Ponto de Memória, 2011  
Foto: Silmara Küster

Conforme o relatório apresentado pela Professora Ana Lúcia de Abreu Gomes:

Neste sentido, ao longo de parte do mês de setembro, e dos meses de outubro e parcela do mês de novembro foram desenvolvidas aulas com o fito de associar as recomendações básicas da conservação de têxteis ao trabalho de aproveitamento e reciclagem de tecidos por meio da aprendizagem das técnicas do trabalho com retalhos (*patchwork*).

Foram desenvolvidas oficinas de trabalhos práticos que enfocaram os tecidos e sua tipologia (naturais e sintéticos) assim como a melhor adequação do tecido ao trabalho. Houve orientações acerca do corte do tecido visando contribuir para sua durabilidade assim como orientação acerca do processo de costura dos mesmos. Outras orientações acerca da escolha das cores dos tecidos, assim como os cuidados relacionados às formas de lavagem e secagem do material foram igualmente abordadas (Professora Ana Lúcia Abreu – relatório apresentado ao DEX em 2012).

Outra atividade vinculada à questão da conservação de têxteis foi conduzida com as costureiras locais. Foram apresentadas demandas dos museus no que concerne à preservação de têxteis. Após vários encontros, um protótipo para acondicionamento de têxteis foi confeccionado a partir das necessidades apontadas para esta tipologia



de acervo. A autora deste artigo conduziu a atividade e propôs experimentar com a costura alguns materiais utilizados em conservação de acervos, como por exemplo, o poliéster inerte (Mylar) e um não tecido (Tyvek), além do não tecido conhecido comercialmente como TNT. Foram também preparados protótipos para cabides com revestimento em tecido de algodão lavado. Esses protótipos foram apresentados na oficina de preservação de têxteis realizada no Museu Paranaense em Curitiba (PR). Pretende-se, na continuidade da proposta, criar alternativas de acondicionamento para têxteis museológicos, incentivando assim, por meio de uma cooperação técnica, a economia solidária junto às costureiras do Ponto de Memória da Cidade Estrutural.

## 2.2 Visita técnica

Após integração dos participantes do Ponto de Memória, realizamos a primeira visita técnica no dia 30 de julho de 2011 no Museu Vivo da Memória Candanga. A mediação foi conduzida pela aluna extensionista Hérica com contribuições da aluna Anna Paula. Foi apresentada ao grupo, de forma clara e didática, a história de Brasília e a participação dos Candangos na construção.

Algumas questões sobre a teoria do objeto, sobre a musealização de espaços e sobre questões relacionadas com a Museologia Social foram abordadas. Ao observarmos a montagem do espaço com objetos de cozinha utilizados pelos candangos, um dos participantes revisitou emocionado o passado vivenciado comparando a exposição com as condições de vida na Cidade Estrutural há alguns anos, gerando uma reflexão sobre aspectos vivenciados.

Também foi observado pelos participantes a conservação dos bens expostos e temas da conservação propriamente dita, tais como as causas prováveis da degradação de acervos observados no espaço expositivo (Figuras 8, 9, 10, 11 e 12).



**Fig. 8** – Grupo reunido em frente ao Ponto de Memória

Fonte: Ponto de Memória, 2011





**Fig. 9** – Chegada ao Museu Vivo da Memória Candanga



**Fig. 10** – Foto oficial do grupo



Fonte: Ponto de Memória, 2011

**Fig. 11** – Atividade mediada no Museu



**Fig. 12** – Mediação: Aluna Hérica Lorena



Fonte: Ponto de Memória, 2011

## 2.3 Inventário Participativo

Na sequência das atividades, iniciamos a introdução teórica e prática para a realização do inventário participativo. Essa atividade foi conduzida pela professora Deborah Silva Santos, trabalhando diretamente com os gestores do Ponto de Memória para que eles pudessem ser os capacitores e multiplicadores junto à comunidade. A abordagem teve início com a apresentação sobre museus e museologia e a introdução ao inventário participativo. As aulas teóricas/expositivas e as práticas foram conduzidas e coordenadas pela professora Deborah Silva Santos (Figuras 13 e 14).

**Fig. 13** – Oficina de Inventário Participativo coordenado pela Professora Deborah Silva Santos e gestores do Ponto de Memória

**Fig. 14** – Oficina de Inventário Participativo



Fonte: Ponto de Memória, 2011  
Foto: Silmara Küster

Essa professora realizou uma atividade prática teatral para demonstrar como se deve proceder na realização da história oral, subsídio para o inventário participativo.

Os extensionistas adaptaram fichas de registro de inventário participativo com os dados elencados pelos voluntários e gestores do Ponto de Memória. As questões levantadas pelos voluntários e gestores foram aquelas entendidas como fundamentais para conduzir o inventário participativo junto à comunidade. Além disso, apresentaram aula teórica sobre documentação museológica, abrangendo apresentação de vários modelos de fichas e como fazer a contextualização para o preenchimento delas.



A tabela 1 apresenta uma síntese das atividades preparatórias para o inventário realizadas no período.

**Tabela 1.** Síntese das atividades realizadas para o inventário participativo

<b>Temas</b>	<b>Museu e Museologia</b>
22/10/2011	I – Museu e Museologia - Definições: II – Questionário Participativo - elaboração do questionário/ficha do inventário/coleta/tabulação dos dados/ organização e guarda do material
29/10/2011	I- Histórico/Tipologias/Museus do DF/Museu Comunitário
	<b>Inventário participativo</b>
05/11/2011	I – Inventário participativo a. Levantamento e mapeamento dos patrimônios significativos da localidade b. Linhas de pesquisa c. Questionário informativo e referencial d. Inventariados e. Inventariantes
12/11/2011	Conteúdo Programático: História oral I – Entrevistas semi-estruturadas II – Depoimentos de vida III – Roda de conversas IV – Coletores/planejamento/coleta/guarda do material
10/12/2011	Aula ministrada pelas alunas de extensão: Sâmia e Érica Conteúdo Programático: I – Acervo/objeto/coleção II – Introdução a documentação museológica III – Inventário do acervo IV – Comunicação em Museu a Exposição

Fonte: Ponto de Memória, 2011



## Atividades de conservação

Durante a Semana de Extensão entre os dias 1º e 8 de outubro de 2011, realizamos, com os integrantes do Ponto de Memória, uma exposição cuja chamada foi “A leitura do Mundo precede a leitura da palavra” (Paulo Freire) *Vivências e Convivências*. Esta exposição apresentou uma síntese das experiências vivenciadas por estudantes, professores do Curso de Museologia da UnB e a comunidade da Estrutural. No referido evento foi integrada a exposição “Movimentos da Estrutural – Luta, Resistência e Conquista”. Conforme já citado, essa exposição havia sido aberta em maio de 2011 na ocasião da inauguração do Ponto de Memória. Cabe destacar que, à época, foi concebida e executada pelos gestores do Ponto de Memória em parceria com o Instituto Brasileiro de Museus. Muitos dos materiais expográficos utilizados foram retirados do lixo e revitalizados pela comunidade. Para a semana de extensão, a troca de experiências entre a universidade e a comunidade foi fundamental, uma vez que oportunizou aos visitantes conhecer aspectos culturais da cidade Estrutural a partir desta primeira itinerância da exposição para a Biblioteca Central da Universidade de Brasília.

**Fig. 15** – Convite para a Semana de Extensão



Fonte: Ponto de Memória, 2011



Anteriormente à reapresentação da exposição, foi sugerida a higienização prévia dos objetos que seriam expostos na Biblioteca Central (BCE), com a participação dos estudantes da disciplina Museologia e Preservação 1 do curso de Museologia. Dentre os procedimentos, foi realizado um diagnóstico de conservação e definidos os procedimentos técnicos a serem adotados. O interessante foi pensar a aplicação da conservação em materiais diversos aos frequentemente encontrados em museus.

As figuras que seguem ilustram a higienização da “Pipa” pelos estudantes e que foi exposta durante o evento (Figuras 16 a 20).

**Fig. 16** – Pipa confeccionada pelos integrantes do Ponto de Memória como elemento expositivo, símbolo da cidade Estrutural, na rabiola estão manuscritos os sonhos da comunidade.

**Fig. 17** – Higienização da Pipa na FCI



Fonte: Ponto de Memória, 2011. Foto: Silmara Küster



Fonte: Aula de MP2, 2011. Foto: Silmara Küster

**Fig. 18 e 19** – Higienização da Pipa na FCI



Fonte: Aula de MP2, 2011. Foto: Silmara Küster

Os extensionistas estudaram o espaço expositivo da BCE e propuseram uma releitura da referida exposição. Nesta etapa do trabalho, participou das discussões a Professora Monique Magaldi do Curso de Museologia.

Durante a desmontagem no Ponto de Memória e a Montagem na Biblioteca Central da UnB, os voluntários e gestores do Ponto de Memória tiveram participação intensa, sem a qual a exposição não seria remontada a tempo.

Na abertura da exposição, dois importantes eventos ocorreram com artistas da Cidade Estrutural, a saber: apresentação musical com o violinista Hudson Teixeira Mendes e a pintura do painel em grafite na dimensão 3m x 5m realizado no dia da abertura da exposição pelo artista Tiago Martins. O tema trabalhado pelo artista foi uma homenagem a Paulo Freire. A pintura foi realizada na frente da Faculdade de Ciência da Informação e posteriormente integrada à exposição na BCE (Figura 15). Na ocasião jovens da cidade Estrutural acompanharam todo o processo da pintura.



**Fig. 20** – Tiago Martins, grafiteiro da cidade Estrutural, no processo de execução da pintura

Fonte: Ponto de Memória, 2011.

Foto: Silmara Küster

Durante a semana de extensão, 499 pessoas visitaram a exposição, conforme registro em livro ata do Ponto de Memória da Estrutural. A exposição permaneceu de 1º a 8 de outubro no espaço expositivo da BCE. No dia 6 de outubro foi realizado um teatro com fantoches em que foi contada a luta pela terra e moradia, aspectos relacionados aos catadores e preservação do meio ambiente. Na ocasião foram apresentadas pela coordenadora do projeto as atividades desenvolvidas na extensão. Após o teatro e a explanação das atividades foram abertas para debate várias questões trazidas pelo público tais como: questões de moradia e invasão, moradia próxima ao lixão, o contraditório existente na comunidade.

Foram proferidos alguns depoimentos de alunos da FCI que moram na Cidade Estrutural abrangendo questões relacionadas a cidadania, direitos e deveres, problemas e busca de soluções.



**Tabela 2.** Trechos de depoimento de estudantes que participaram da extensão em 2011

---

**Isabel Caroline de Sousa – Estudante de Biblioteconomia**

---

A extensão do Ponto de Memória da Estrutural é um entrelaço de sonhos canalizados para satisfação coletiva.

---

**Maria Luíza Lopes – Estudante de Museologia**

---

Satisfação. É com esta palavra que defino minha vivência neste projeto. É plenamente satisfatório ver a comunidade levando este lugar de memória a sério. O sorriso de cada jovem e a empolgação de cada participante das oficinas, faz qualquer esforço valer a pena.

---

**Anna Paula da Silva – Estudante de Museologia**

---

A vivência no Ponto de Memória da Estrutural me fez compreender o significado das experiências de um grupo e como o meio acadêmico pode contribuir para o desenvolvimento de práticas cidadãs para uma sociedade melhor.

---

**Hérika Lorena Cavalcante Nogueira – Estudante de Museologia**

---

O projeto de extensão do Ponto de Memória da Cidade Estrutural tem superado minhas expectativas. Conhecer mais de perto a realidade e a forma com que as pessoas da comunidade lidam com ela, tem me feito perceber a importância que um projeto de extensão pode ter na vida de cada uma delas. Como ferramenta de transformação e inclusão social, a extensão tem agregado valor não só a minha formação acadêmica mais também a minha formação como pessoa.

---

**Sâmia Siqueira – Estudante de Museologia**

---

A participação no projeto de extensão do Ponto de Memória tem me mostrado a importância da interação entre Universidade e sociedade, pois a cada dia é evidente a meus olhos como tem sido o exercício contínuo da contribuição mútua de conhecimento entre a comunidade da Estrutural, eu e todos os participantes do projeto. A ação transformadora está surgindo por meio das relações de amizade e comprometimento entre todos os envolvidos neste projeto de extensão. Todo o processo tem sido muito enriquecedor para a minha vida acadêmica e pessoal, principalmente servindo como uma ótima experiência que me faz crescer e amadurecer.

---

**Lucas Moura – Estudante de Museologia**

---

Tem sido uma experiência única participar de um projeto em que o principal objetivo é promover a importância da memória de cidadãos que lutaram e ainda lutam pela conquista de um espaço na sociedade, um desenvolvimento coletivo é feito a partir da vivência da comunidade em conjunto com o conhecimento acadêmico.

---

Fonte: Relatório do Projeto de Extensão, 2011.



## Conclusão

Procurei, neste breve relato, apresentar a experiência de extensão universitária realizada de junho a dezembro de 2011 pelo Curso de Museologia da UnB. Durante a realização do projeto de extensão foi possível estabelecer interações com pessoas da comunidade, oriundas de várias localidades brasileiras enriquecendo as atividades. São histórias de vida com origens diversas e que, em certo momento, se entrecruzaram em objetivos comuns. Ao apresentarmos a proposta inicial, algumas questões foram revistas em conjunto com os gestores do Ponto de Memória de maneira a reestruturá-lo de acordo com a demanda apresentada. Procurou-se abordar também o aspecto do intangível e das memórias ainda presentes em cada trajetória. Portanto, o presente projeto não ficou circunstanciado apenas ao acervo tangível conforme apresentado em sua concepção original, mas também na observação e introdução ao estudo das diversas manifestações culturais intangíveis, ora em repouso, ora reveladas nas atividades propostas. Estas manifestações decorrem da teia de relações configuradas e reconfiguradas a partir de histórias de vida que certamente não tiveram seu início naquela localidade, mas que hoje se estabeleceram a partir de muita resistência, caminhos e silêncio. É possível que as reflexões acerca da preservação possam ter propiciado em algum momento certo alongamento do olhar sobre a trajetória daquela comunidade e o reconhecimento da responsabilidade individual na atuação conjunta do grupo a respeito dos caminhos percorridos no passado, o agir no presente e o preparar para o futuro.

Ressaltamos que *a priori* é necessário que a universidade alcance os saberes sociais e que se investigue como esses saberes sociais são compostos em uma linha política, social, econômica e cultural, para posterior estudo, pesquisa e atividades junto às comunidades. Isto posto, é importante que a universidade esteja aberta para discutir questões emergenciais a partir de realidades diversas, principalmente as apontadas pela comunidade externa.

O projeto de extensão “Conservação e acervo do Ponto de Memória da Cidade Estrutural” foi de grande oportunidade para os agentes envolvidos na execução das diversas atividades, uma vez que houve engajamento dos professores e estudantes que oportunamente procuraram aplicar nas atividades extensionistas conhecimentos trabalhados em disciplinas cursadas no Curso de Museologia da UnB. Nesse contexto, o envolvimento dos estudantes na ação extensionista foi ao encontro do já preconizado por Jaques Delors sobre a educação para o século XXI, o “Aprender a conhecer”





legitimado no “Aprender a Fazer”. Conseqüentemente, os agentes envolvidos tiveram a oportunidade de “Aprender a viver junto, aprender a conviver com os outros” alcançando, assim, os saberes sociais.

Sendo assim, é necessário verificar como esses saberes sociais poderão contribuir para um alongamento do olhar no que concerne à construção de objetivos comuns da pesquisa, ensino e extensão de forma a democratizar o saber acadêmico nas diversas temáticas e demandas surgidas na comunidade.

As atividades realizadas propiciaram reflexões para além do patrimônio cultural tangível e, de certa forma, permitiram um trânsito sobre as questões teóricas da Preservação do Patrimônio Cultural como instrumento de revitalização, percepção e pertencimento ao mundo.

A proposta metodológica foi trabalhada a partir de um projeto político pedagógico aberto e dialógico considerando as vivências e experiências da comunidade participante nas atividades.

Entre 2011 e 2018, inúmeras atividades foram realizadas e outras estão em curso no âmbito da extensão, tais como a participação na concepção e montagem da segunda exposição “A mulher e a cidade”; atividades relacionadas à Editora Popular Abadia Catadora abrangendo encadernação, reciclagem de papel, mapeamento de escritores locais e sarau de poesia; atividades de Inventário Cultural a partir de oficinas, rodas de conversa, entrevistas orais realizadas na cidade Estrutural; além de participação conjunta em movimentos e atividades pertinentes ao Ponto de Memória da Estrutural.

Esperamos que o *status* fundante do projeto de extensão se estabeleça muito além de um simples projeto escrito, mas seja uma ponte para a construção do conhecimento com e para a comunidade. Rodrigues da Cruz (2007) destaca que integrar o homem ao seu meio, à sua cultura, é função de todas as unidades funcionais da sociedade. E isso não poderá ser diferente nas escolas, nas universidades, nas instituições de uma forma geral e não poderá ser diferente na atuação do Ponto de Memória, uma vez que (...) “Quem prioriza o ser humano, prioriza o ser humano em todos os sentidos”, então o Ponto de Memória deverá também estar em movimento para aprender e ensinar numa visão de uma política pedagógica da cultura, envolvendo um crescimento contínuo.

A presente proposta tem sido um projeto aberto, de ação contínua e que se adequa às necessidades emergenciais e as incertezas que vão surgindo no decorrer da execução da ação. Esta adequação à realidade da comunidade concomitantemente ao conhecimento que se propõe aplicar tem sido o nosso grande desafio.



O projeto foi coordenado inicialmente pela autora deste artigo, posteriormente pelas professoras Deborah Silva Santos e Professora Marijara Queiroz. Acreditamos que, a cada coordenação, um movimento a mais rumo à compreensão e aplicação da Museologia Social vai se aprimorando. Somamos esforços pelo objetivo comum de partilhar conhecimentos na relação eu-tu e nessa relação fazer a vivência na Museologia Social.

### **Referências Bibliográficas**

BUBER, Martin. *Eu e Tu*. São Paulo: Editora Moraes, 1979.

CODEPLAN (2013). Acesso em 30 de setembro de 2018 disponível online em <http://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/Estudo-Urbano-Ambiental-SCIA-Estrutural.pdf>

CRUZ, M.R. *Palestra: Panorama do Patrimônio Cultural Paranaense na Contemporaneidade Desafios e Tendências*. Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 2007.

FOLLMANN, José Ivo. Dialogando com os conceitos de transdisciplinaridade e de extensão universitária: caminhos para o futuro das instituições educacionais. *Revista Interthesis*, Florianópolis, v. 11, no. 1, p. 23-42, 2014.

FREIRE, Paulo. *Extensão ou comunicação?* 7a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.





# GALERIA DE FOTOS DO I ENCONTRO DE MUSEOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA: DESAFIOS DE UM CAMPO INTERDISCIPLINAR

Fotografias: Yasodara Lemos

















*Os museus servem para transgredir:  
um ponto de vista sobre a  
museologia paulista*  
M.Cristina de O. BRUNO  
2011

MUSEOLOGIA e INTERDISCIPLINARIDADE

Luiza Martins Costa: *Abolição do século XIX: por meio de seus rituais*  
Ana Lúcia de Oliveira Santos: *Wikipédia (curadoria)*

Priscila Zappalá: *Elaborando o passado*

- Museus perdidos
- Gênero em Museus
- Estudos em detalhes / objetos

Na ocasião do 25º Aniversário de 2011 a arqueóloga e conservadora Luiza Martins Costa elabora um artigo sobre o desenvolvimento dos museus brasileiros. Ana Lúcia de Oliveira Santos desenvolve um artigo sobre a curadoria da Wikipédia.

**DESAFIOS DE UM CAMPO INTERDISCIPLINAR** 8 a 10 Outubro 2018

[www.museologia.fci.unb.br/encontrodemuseologia](http://www.museologia.fci.unb.br/encontrodemuseologia)

ENCONTRO DE MUSEOLOGIA da Universidade de Brasília

I ENCONTRO DE MUSEOLOGIA da Universidade de Brasília

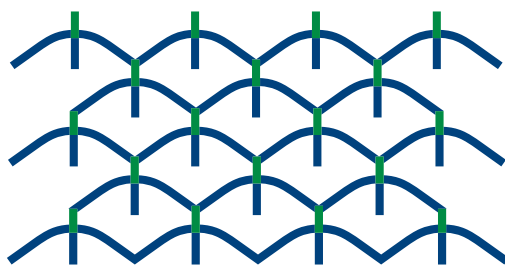
**DESAFIOS DE UM CAMPO INTERDISCIPLINAR** 8 a 10 Outubro 2018

[www.museologia.fci.unb.br/encontrodemuseologia](http://www.museologia.fci.unb.br/encontrodemuseologia)

I ENCONTRO DE MUSEOLOGIA da Universidade de Brasília



# MUSEUS & MUSEOLOGIA



## DESAFIOS DE UM CAMPO INTERDISCIPLINAR

MONIQUE BATISTA MAGALDI  
CLOVIS CARVALHO BRITTO

Organizadores

Brasília

UNB-CURSO DE MUSEOLOGIA | FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – FCI

2018

A pesquisa como uma das funções básicas dos museus, os museus como fontes e espaços privilegiados para a pesquisa e a Museologia como campo do saber que reflete sobre as implicações dos processos museológicos são o *leitmotiv* desta publicação.

Este livro reúne textos resultantes de pesquisas no campo dos museus e da Museologia apresentados pelos palestrantes ou elaborados pela comissão científica e organizadora do **I Encontro de Museologia da Universidade de Brasília** ocorrido entre os dias 8 e 10 de outubro de 2018. Ele consiste no registro de um significativo momento de reflexão que envolveu pesquisadores de diversas instituições brasileiras e no estímulo para novos trabalhos conforme destacado no subtema do evento: “desafios para um campo interdisciplinar”.

