

revista

Musear

Revista do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto - Ano 1 - Nº 1 - Junho 2012

ISSN 2316-4026

Museus no mundo
contemporâneo

Musear

Revista do Departamento de Museologia da
Universidade Federal de Ouro Preto

ISSN 2316-4026

**Museus no mundo
contemporâneo**

Ano 1 - Número 1
Junho de 2012

Universidade Federal de Ouro Preto

Revista Musear

Revista do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto
Demul/Ufop

Expediente



©2012 **Musear**
- Revista do
Departamento
de Museologia
da Universidade
Federal de Ouro
Preto.

O conteúdo dos
artigos pode
ser reproduzido
no todo ou em
parte, desde
que citados de
forma regular.

As opiniões
veiculadas em
Musear são de
responsabilidade
dos autores,
não expressando,
necessariamente,
aquelas da
Universidade
Federal de Ouro
Preto.

Reitor

João Luiz Martins

Vice-reitor

*Antenor Rodrigues Barbosa
Júnior*

Editora UFOP

*Gustavo Henrique Bianco de
Oliveira (Presidente)
Alymar Ambrósio (Acessor)
Daniel Ribeiro (Editor de
Publicações)*

Redação

*Departamento de Museologia
Universidade Federal de Ouro
Preto
Prédio do DEDIR-DETUR-
DEMUL
Campus Morro do Cruzeiro -
35400-000
Ouro Preto, MG - Fone: (31)
3559-1967
musear.revista@demul.ufop.br*

Conselho Editorial

Presidente

*Prof. Dr^a. Yara Mattos
(DEMUL/UFOP)*

*Prof. Dr^a. Alice Senedo
(Universidade do Porto)*

*Prof. Dr^a. Heloísa Helena
Fernandes Gonçalves da Costa
(UFBA)*

*Prof. Dr^a. Maria Cristina
Oliveira Bruno (MAE/USP)*

*Prof. Dr. Nelson Rodrigues
Sanjad (Museu Paraense Emílio
Goeldi)*

*Prof. Dr^a. Vânia Carvalho
(IPHAN-BH)*

*Prof. Dr^a. Vera Lucia Doyle
Louzada de Mattos Dodebei
(UNIRIO)*

Editor

*Prof. Dr. José Neves Bittencourt
(DEMUL/UFOP)*

Comissão de Edição

*Prof. Dr^a. Ana Paula de Paula Loures de
Oliveira (DEMUL/UFOP)*

*Prof. Ms. Gilson Antônio Nunes (DEMUL/
UFOP)*

*Prof. Ms. Priscilla Arigoni Coelho
(DEMUL/UFOP)*

Administração da Redação

*Betânia dos Anjos do Carmo
Juliana Seregatti Antunes*

Pareceristas

*Aline Montenegro Magalhães (IBRAM - Museu
Histórico Nacional)*

*José Neves Bittencourt (IPHAN/ DEMUL/
UFOP)*

Yara Mattos (DEMUL/UFOP)

Priscilla Arigoni Coelho (DEMUL/UFOP)

*Rafael Zamorano Bezerra (IBRAM - Museu
Histórico Nacional)*

*Roberto Pontes Stanchi (IPHAN/Museu
Nacional-UFRJ).*

Coordenação de Comunicação Visual e Digital

*Rulemidson do Carmo (DECSO/UFOP)
(Jornalista 12440/MG)*

Projeto Gráfico e Diagramação

*Luiza Lourenço
Simião Castro*

Webmaster

Simião Castro

Imagem da Capa

*"Futuristic vector" por Garcia®
com edição de Simião Castro*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Musear: Revista do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto. Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Museologia – Ouro Preto, MG, Ano I, n.1 (jun. 2012-)

Ano I, n.1, jun. 2012

Semestral

Disponível no SEER: <http://www.revistamusear.ufop.br/>
ISSN 2316-4026

1. Museologia - Periódico. 2. Patrimônio e memória - Periódico. 3. História - Periódico. 4. Educação patrimonial - Periódico. I. Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Museologia.

CDD 069

Sumário

7 Palavra de Musear

Dossiê

9 Museus no mundo contemporâneo
Priscilla Arigoni Coelho

Artigos

11 "Porto Maravilha": tradição e inovação nos museus da zona portuária do Rio de Janeiro
Regina Coeli Mendes Valadão
Vera Lucia Doyle Louzada de Mattos Dodebei

23 A rede de museus de folclore: lugares da vontade de memória da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro
Vânia Dolores Estevam de Oliveira

37 A Lei Federal 10.639/03 e o Museu Afro-brasileiro de Sergipe (MABS)
Laedna Nunes Santos
Elizabete Mendonça
Wellington Bonfim

49 A gestão e o planejamento institucional nos currículos universitários de Museologia: estudo preliminar
Manuelina Maria Duarte Cândido

59 Magia, musealidade e musealização: conhecimento local e construção de sentido no Opô Afonjá
Bruno César Brulon Soares

75 Lugar de morada *versus* lugar de memória: a construção museológica de uma Casa Museu
Rosaelena Scarpeline

Sumário

91

Grafite contemporâneo: da espontaneidade urbana à sua cooptação pelo mundo da arte

Ana Beatriz Soares Cascardo

Resenhas

exposições - livros - clássicos museais

109

Exposição de longa duração do Museu da Inconfidência: entre o discurso e a produção de sentido patrimonial

Wanalyse Emery

121

Abracaldabra: Uma aventura afetivo-cognitiva na relação museu-educação

Ana Paula de Paula Loures de Oliveira

125

O museu tem futuro?

José Bittencourt resenha Ulpiano Meneses

Palavra de Musear

Abre-se aqui o primeiro número de *Musear* – Revista do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto. Vemos esta abertura como mais um evento em meio a notável expansão que, em nosso país, o campo museal experimenta. Nas grandes cidades brasileiras surgem grandes e pequenas instituições museais. Nós, agentes do campo, com prazer sentimos que se inverte uma secular tendência: a concentração de recursos e energias nos grandes centros econômicos, notadamente Rio de Janeiro e São Paulo. Museus de grande porte são implantados também em cidades como Belo Horizonte, Niterói, Curitiba e Belém, por iniciativa do Estado e de empreendedores privados que, parece, passam a ver no campo museal território onde vale a pena investir. Ainda mais animador é observar o surgimento e revitalização de museus de pequeno porte, em cidades pequenas, médias e grandes. Em Minas Gerais, para citar nosso estado, se noticia o surgimento de museus em lugares como Monte Alegre de Minas, Pains, Tiradentes e Salinas (cidades habitadas por mais ou menos umas dez mil almas), Lagoa Santa e Patos de Minas (as duas de porte médio). Essas iniciativas foram demandas locais, algumas delas (como a criação do Museu Arqueológico do Carste do Alto São Francisco, em Pains, e do Museu Histórico e Artístico de Monte Alegre de Minas), partidas da comunidade, que tiveram apoio do poder público.

Grandes ou pequenas, não importa: tal proliferação nos autoriza a olhar o futuro com entusiasmo. Por outro lado, as iniciativas do Governo Federal, desde 2002 – a culminar com a criação do Sistema Brasileiro de Museus e de seu órgão gestor, o IBRAM – têm transmitido sinais de que não se trata de “vão de galinha”. A partir do momento em que a União aloca recursos que se traduzirão na expansão do campo museal, os entes estaduais, municipais se sentirão mais confiantes em fazer o mesmo.

Uma das mais consistentes, dentre essas iniciativas da União é o incentivo ao esta-

belecimento de cursos de graduação em Museologia, no âmbito das universidades federais, dentro do programa REUNI (Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais). Graças a este programa do Ministério da Educação, uma dezena de cursos de graduação em Museologia foram criados, ao longo dos dois períodos de governo anteriores.

Em princípio, isso significa que as novas instituições, assim como as já existentes, terão a disposição mão de obra bem formada para dar conta da gestão e expansão. Os novos programas de graduação se organizam rapidamente: promovem concursos, criam instalações, estabelecem processos. E lançam suas publicações – dentre as quais *Musear*.

Temos notícias de pelo menos outras duas publicações, lançadas nos últimos anos. E para quê mais uma publicação? A resposta é simples: publicações científicas constituem espaços de divulgação e debate de ideias, além de terem a função de oferecer espaço para que novos nomes surjam e se projetem, no âmbito do campo. E num campo em expansão, aplica-se a sabedoria popular – “o que abunda, não prejudica”. Pelo contrário, imaginamos: o que abunda, estimula. Assim, sejam todos bem vindos a este novo espaço, onde, é nossa expectativa, abundarão ideias estimulantes.

Museus no mundo contemporâneo

Priscilla Arigoni Coelho* (organização)

Museus no Mundo Contemporâneo, o título deste dossiê, que inaugura a Revista Musear, é intencionalmente abrangente, tanto quanto de forma pensada, esconde intenções explícitas. Como dossiê de abertura, tem por intenção frisar a importância que os corpos decisórios desta revista – seu Conselho Editorial, sua Comissão de Edição, bem como, mas não menos importante, o quadro de professores do Departamento de Museologia da UFOP – atribuem a uma publicação científica sobre museus. Instituições em franca expansão no mundo contemporâneo, aos museus é, atualmente, atribuída importância talvez não pensada cinquenta anos atrás. Na época em que a instituição adquiriu o formato que a marca até nossos dias, o chamado “museu público”, além de recolher e guardar objetos notáveis, para assinalar a trajetória das sociedades ocidentais, assumiu uma função pedagógica que ainda hoje a caracteriza. Conforme tem assinalado por especialistas como Bennett, Pearce, Alexander, Poulot e Meneses, apenas para citar alguns que agora nos ocorrem, a pedagogia que os museus assumiram visava não apenas ensinar aos homens sobre seu mundo, como também ensinar sobre outros homens, com que compartilhavam o mundo. No mundo contemporâneo, os museus, depois de dois séculos, continuam a ensinar os homens sobre como compartilhar o mundo.

Assim, a abrangência do título deste dossiê inaugural se justifica por frisar a importância que assumiram essas instituições. Por outro lado, e visto que Musear, neste seu número inaugural é ainda uma experiência, a intenção do dossiê inaugural é também uma forma de convocar tantos colaboradores quanto possível a comparecer ao “ato inaugural”, e acolher esses corajosos voluntários, bem como suas opiniões. Isto porque seria impossível considerar que agentes ativos

do campo museal considerassem o tema de pouca importância, e certamente as opiniões que emitiram nos textos propostos seriam veículos de reflexão sobre a própria relação com o campo e seus marcos. Ou seja, quase a expansão de uma “visão de mundo”, na definição estabelecida por Kant: a maneira pela qual as pessoas percebem ou interpretam o mundo em que vivem, percepção do mundo e das artes pelos sentidos, que lhes permite julgar sua própria realidade. É a realidade de nossos colaboradores é o museu e, por extensão, a relação que, na modernidade, essas instituições estabeleceram com a memória das sociedades e com o patrimônio que as sociedades elegem como passíveis de preservação.

Talvez o leitor concorde com nossa avaliação deste dossiê inaugural, e talvez concorde que o dossiê cumpre sua função, que é agregar abordagens diversas de uma temática, e que tal temática é fortemente marcada pelo envolvimento dos colaboradores com o campo.

Em todos os artigos, tal envolvimento é marcante. Em *Manuelina Cândido*, em *Vânia Dolores*, em *Regina Coeli* e *Vera Dodebei*, em *Bruno Brulon*, em *Ana Beatriz Cascardo*, em

*Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); Mestre e Doutoranda em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); Professora do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

Laedna Santos, Elizabete e Wellington, em Rosaelena Scarpelino. É patente o envolvimento pessoal desses pesquisadores com suas temáticas. Envio que, por outro lado, não esconde a experiência: abordam com maestria diversos aspectos do campo museal.

Também é notável a originalidade das temáticas, bem como a forma de abordagem eleita por cada um desses colaboradores. De certa forma, todos os temas abordados transitam pela concepção, gestão e planejamento de museus, passando por diversos vieses: os currículos universitários de Museologia no Brasil; o relato acerca da criação da rede de ações e de museus de folclore como suporte aos estudos de folclore; a reflexão sobre como uma Lei Federal afeta, positivamente, as práticas museais de um importante museu sergipano, em relação ao sistema escolar local. Em alguns artigos, ao abordarem questões ligadas a valorização da memória e preservação do patrimônio em projetos ligados a revitalização de espaços urbanos, a musealidade de uma comu-

nidade de candomblé baiana, a abordagem da relação existente no espaço doméstico das Casa museus e a transformação de objetos do cotidiano em testemunhos, e a análise dos mecanismos de institucionalização e dos processos de absorção do grafite pelo sistema artístico contemporâneo, o conceito de museu ultrapassa os limites físicos e institucionais, para ganhar a cidade e as comunidades.

Enfim, sete autores altamente especializados, oriundos de cursos de graduação e pós-graduação que formam museólogos e especialistas em museus oriundos de outras áreas. Tal abrangência indica uma característica do campo museal que, sabemos, estará sempre em destaque, neste e nos futuros números de *Musear*: a interdisciplinaridade. Afinal, os museus e suas ações são textos escritos por várias mãos. Sua riqueza reside exatamente nesta característica, única entre as instituições de memória e patrimônio. De alguma forma, nossa maior ambição é que *Musear* contribua para aprofundar esta característica.

“Porto Maravilha”: tradição e inovação nos museus da zona portuária do Rio de Janeiro

Regina Coeli Mendes Valadão⁻
Vera Lucia Doyle Louzada de Mattos Dodebei^{**}

RESUMO

Com base no projeto Revitalização da Zona Portuária do Rio de Janeiro levantamos algumas questões sobre a valorização da memória e a preservação do patrimônio para a população local e sobre as tensões que existem entre os benefícios econômicos, sociais e culturais que o projeto julga oferecer à cidade. Procuramos identificar na proposta “Porto Maravilha” a possível tensão entre espaços e lugares, ao considerar as memórias de ontem e as memórias de amanhã. Colocamos em diálogo, à luz das questões levantadas sobre o tradicional e o contemporâneo, dois museus locais: o Instituto de Pesquisa e Memorial dos Pretos Novos, como representante da memória - tradição, e o Museu do Amanhã (projeto já aprovado), representando a memória e patrimônio do futuro.

PALAVRAS-CHAVE: Zona Portuária do Rio de Janeiro; Memória; Patrimônio; Porto Maravilha; Museu do Amanhã; Instituto de Pesquisa e Memorial dos Pretos Novos

ABSTRACT

Based on the Revitalização da Zona Portuária do Rio de Janeiro project some questions are proposed about memory and heritage preservation for the local population, as well as on the tensions that may exist between the economic, social and cultural benefits that the project judges to offer to the city. We try to identify in the “Porto Maravilha” project the possible tensions between spaces and places, considering the memories of yesterday and the memories of tomorrow. We put into dialogue, regarding the questions raised about tradition and contemporaneity, two local museums: the Instituto de Pesquisa e Memorial dos Pretos Novos, as a representative of memory - tradition, and the Museu do Amanhã (project already approved), representing the memory and heritage of the future.

KEY-WORDS: Zona Portuária do Rio de Janeiro; Memory and Heritage; Porto Maravilha; Museu do Amanhã; Instituto de Pesquisa e Memorial dos Pretos Novos

⁻Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Gama Filho. Pós-Graduada em Docência do Ensino Superior e em Arte Cultura e Sociedade no Brasil da Colônia à República pela Universidade Veiga de Almeida.

^{**}Graduada em Biblioteconomia e Documentação (USU), Mestrado em Ciência da Informação (UFRJ) e Doutorado em Comunicação e Cultura (UFRJ). Presidente da ISKO-Brasil (International Society for Knowledge Organization – Capítulo Brasileiro). Professora Associada III da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro no Programa de Pós-Graduação em Memória Social (mestrado e doutorado).

[...] uma paisagem é uma escrita sobre a outra, é um conjunto de objetos que têm idades diferentes, é uma herança, de muitos diferentes momentos

MILTON SANTOS

Paisagem, memória e patrimonialização na Zona Portuária do Rio de Janeiro

A Zona portuária da cidade do Rio de Janeiro, em especial os bairros de Santo Cristo, Saúde e Gamboa e parte do Centro a Praça Mauá, apresenta uma paisagem onde podemos observar as marcas do tempo e as diferentes idades e heranças, o grande legado cultural que nos foi deixado apesar do estado degradado em que se encontra.

Através de suas ruas estreitas e sinuosas, da arquitetura de suas casas, igrejas, fortaleza, praças podemos contar parte da história da cidade do Rio de Janeiro. É um espaço de muitas escritas, umas sobre as outras como nos mostra Milton Santos (2008, p.73). Um espaço simbólico com rastros de memórias de tempos de glória, lutas e sofrimento. Espaço físico que se transforma com as comunidades que lá viveram e vivem, além dos impactos sofridos pela política e economia de cada período histórico.

As cidades são espaços urbanos reais, como nos mostram as imagens de satélite que hoje habitam nossos computadores, mas são, sobretudo, espaços imaginados por cada um de nós, na revolução criadora de nossa memória. A cidade excede a representação que cada pessoa faz dela e, como afirma Henry-Pierre Jeudy (2005), ela se oferece e se retrai segundo a maneira como é apreendida. Tomando-a como uma paisagem, ou por um enquadramento fotográfico circunstancial, construímos sua imagem a partir da tensão entre o que vemos e o que imaginamos, entre o visível e o invisível.

Considerando as cidades como itens de uma coleção, ainda que de natureza virtual, a exemplo daquela que a UNESCO criou e denominou de Memória do Mundo, podemos discutir quais são os critérios escolhidos para a patrimonialização de um conjunto de edificações, quem os determina, que implicações existiriam para os moradores quando da transformação de um objeto em patrimônio

(DODEBEI; STORINO, 2007).

Neste texto, lançamos uma discussão sobre o projeto de revitalização da Zona Portuária do Rio de Janeiro, região cujo apogeu se deu com a criação do porto, memória até hoje presente na vida de seus habitantes, através das boas lembranças de épocas passadas, mas também da tristeza e do desânimo ao ver o abandono de seus bairros no presente.

Na Zona Portuária estão localizados alguns marcos da identidade afro-brasileira como a Pedra do Sal tombada pelo INEPAC - Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - classificada como "monumento afro-descendente". O monumento teve seu tombamento provisório em 23/11/1984 e o definitivo ocorreu em 11/05/1987, e está localizado na Saúde, reduto dos negros, do samba e dos ranchos. A nova Cidade do Samba, na Gamboa, também faz parte desta região que é considerada como a "Pequena África". A região recebeu esta denominação de Heitor dos Prazeres devido à forte presença do negro nesta área, e compreendia desde o cais do porto à Cidade nova, até à Praça 11 de Junho (CARDOSO, 1987). O Cemitério dos Pretos Novos foi descoberto em 1996 e o Instituto de Pesquisas e Memória Pretos Novos (IPN) está localizado sobre o Cemitério, o Cais do Valongo, foi descoberto mais recentemente nas escavações realizadas na Zona Portuária juntamente com o Cais da Imperatriz. Toda essa região urbana ainda mantém suas características históricas com

suas memórias apesar do estado em que se encontra atualmente, causado pelo desgaste do tempo e pela falta de interesse e investimentos políticos e econômicos dos governos.

De acordo com as análises que fizemos sobre os projetos anteriores de intervenções urbanísticas na e para esta região, por meio de buscas em arquivos e leituras bibliográficas, observamos que nem sempre a tentativa de preservação da vida urbana local, das memórias e tradições esteve presente nestes projetos "além da pedra cal". Em muitas ocasiões, a preservação se limitava a "casca", quer dizer, "de tijolo, de argamassa e ferro fundido, às vezes de forma demasiadamente rígida, num compromisso com a materialidade da cidade", sem que fossem considerados o modo de vida e sua representatividade (MOREIRA, 2004, p.14). Manter e criar têm sido um grande desafio para as intervenções urbanas, como o que preservar e para quem preservar (MOREIRA, 2004).

No atual contexto histórico de mundo globalizado, há o interesse por parte dos governos em fazer parte do marketing urbano, atraindo olhares para a cidade em busca de prestígio e desenvolvimento econômico. As cidades, principalmente os centros históricos e áreas do porto, têm seguido certo padrão. As áreas portuárias de Buenos Aires e Barcelona, entre outras, inspiraram o atual projeto de revitalização da zona portuária da cidade do Rio de Janeiro, que abrange a área do porto e a histórica da cidade, e que enfrenta hoje este desafio de harmonizar o antigo e criar o novo, num embate entre tradição e o contemporâneo.

Os centros históricos se tornaram áreas valorizadas e preservá-los tem sido de grande interesse para a indústria cultural, em função da geração de um retorno econômico decorrente das atividades do turismo na cidade. No entanto, muitas vezes, a preservação dessas áreas se restringe à manutenção de cenários históricos, cidades musealizadas que projetam uma memória de futuro aos turistas, ou se igualam a parques temáticos que excluem a vida urbana local, o que se poderia chamar de 'memória viva'. Fato semelhante a esse ocorreu no Pelourinho em Salvador, na Bahia, como nos mostra Moreira:

(...) ocorreu um processo geral de saída

da população anterior e substituição da função habitacional por entretenimento, comércio e lazer. É um caso de *tábua rasa*¹ operacionalizando a preservação da forma urbana. O conceito de parque temático – áreas de lazer (de parques a bares) onde toda a decoração ou cenografia e demais componentes da ambiência seguem um tema – explicita o entendimento do modo pelo qual a simples preservação de formas do passado adquire uma dimensão caricatural, sendo uma experiência filtrada e pasteurizada, manipulada cenograficamente com objetivos "educativos" e comerciais. (MOREIRA, 2004, p.61)

Isto acontece quando a vida urbana que ali palpita, a população local, é deslocada, não sendo incluída ao projeto. Conforme mostra Moreira (2004), o desejo de urbanidade se dá a partir do projeto; a autora usa os exemplos de torres comerciais de alta tecnologia quando são projetadas para um espaço urbano em que já está implícita a possibilidade de surgimento do tipo de urbanidade que se deseja; do mesmo modo, a segregação muitas vezes pode ser observada a partir do projeto urbano.

É muito comum observarmos, em projetos de reurbanização, mudanças no aspecto físico e social que ocasionam a gentrificação², um processo que já vem

¹Tábua rasa – é uma expressão (forma original latina) é um termo filosófico, sua variante "tábua rasa" indica um estado em que determinado objeto se encontra. Segundo Moreira (2004, p.17), no urbanismo a que se refere em estudos da cidade e da questão urbana ela "corresponde a um posicionamento de ruptura, daquele que pensa ou age, em relação às experiências ou concepções anteriores, em seu sentido filosófico, e também a um estado de "vazio" da matéria, como na tela branca ou

no espaço a ser
"preenchido".

¹⁰Gentrificação (*gentrification*), termo "foi cunhado pela primeira vez pela socióloga inglesa Ruth Glass, a partir de seus estudos sobre Londres, em 1964. A autora usou o vocabulário para denominar o processo de expulsão da população de baixa renda em certos bairros centrais da cidade, sua substituição por moradores de classe média e a renovação das moradias, transformando completamente a forma e o conteúdo social desses espaços urbanos" (DUARTE, 2005).



Fig. 1 - Salvamento arqueológico

sendo muito estudado e debatido por estudiosos do campo do urbanismo, da geografia, das ciências sociais, entre outros. Neste processo, a valorização imobiliária e o encarecimento dos serviços da região resultariam em transformações que provocariam a expulsão da atual "comunidade", entendida como popular, homogênea e tradicional, e a atração de moradores que pertenceriam à "classe média" e desejariam consumir equipamentos de lazer e cultura reconhecidos numa "estética globalizada" (GUIMARAES, 2003).

Tendo em vista que o projeto de revitalização da Zona Portuária do Rio de Janeiro denominado "Porto Maravilha" propõe uma revitalização de espaços/lugares inovadora mantendo o "antigo", as memórias e os patrimônios do local, com inspiração em modelos de revitalização urbana de outras cidades, como Buenos Aires e Barcelona, quais questões relativas à memória e ao patrimônio da Zona Portuária devem ser consideradas, e que ações já foram realizadas, estão em desenvolvimento ou acontecerão no âmbito desta proposta que se diz mediadora de um diálogo entre a tradição e o contemporâneo?

Para responder a este questionamento e considerando os conceitos apropriados pelo discurso na proposta governamental é necessário identificar no atual projeto de revitalização da Zona Portuária do Rio de Janeiro quais questões são levantadas sobre a valorização da memória e a preservação do patrimônio para a

população local, bem como que tensões existem entre os benefícios econômicos, sociais e culturais que o projeto julga oferecer à cidade. E ainda faz-se necessário verificar a existência de ações de preservação do patrimônio local em seus aspectos material e imaterial, bem como identificar na proposta "Porto Maravilha" a possível tensão entre espaços e lugares, considerando as memórias de ontem e as memórias de amanhã.

Colocamos em diálogo, à luz das questões levantadas sobre o tradicional e o contemporâneo, dois museus locais: o Instituto de Pesquisa e Memorial dos Pretos Novos, como representante da memória - tradição, e o Museu do Amanhã (projeto já aprovado), representando a memória e patrimônio do futuro.

Instituto de Pesquisa e Memorial dos Pretos Novos - IPN

A zona portuária da cidade foi marcada desde a sua ocupação, como um espaço de disputas sociais, econômicas e territoriais. Percebemos que na região há um movimento crescente relacionado à busca de tradições, lutas identitárias e simbólicas pelos afro-descendentes e o IPN é um espaço onde cabem manifestações e propagação dessas culturas.

Baseados em informações adquiridas em oficinas realizadas no próprio IPN, sabemos que o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos - IPN é uma Instituição que foi criada há 10 anos, após uma descoberta casual do Cemitério dos Pre-



Fig. 2 - Vista aérea da casa 36 - na Rua Pedro Ernesto - Gamboa - Rio de Janeiro



Fig. 3 - Ossadas de negros encontradas em escavações na Gamboa, Zona Portuária do Rio de Janeiro

Fonte: <http://www.sintufrj.org.br/PORTALIII/pretosnovos/p2.jpg>. Acessado em 29/06/2010

tos Novos, em 1996, no processo de reforma de residência, localizada na Rua Pedro Ernesto, 36. (Fig. 1 e 2).

O nome de Cemitério dos Pretos Novos está relacionado ao fato de ter sido ali o local em que eram enterrados os escravos - pretos novos - que não resistiam à viagem e morriam antes de serem comercializados no mercado do Valongo que funcionou de 1774 a 1830 (Fig. 3).

Neste local foram encontrados fragmentos de crânios e ossos humanos dentre artefatos de cerâmica, vidro, metais e outras evidências arqueológicas.³ Após o fato ser comunicado aos devidos órgãos competentes, foi enviada ao local uma equipe de profissionais da Prefeitura e do Instituto de Arqueologia Brasileira - IAB para constatação e confirmação do potencial histórico do achado. Os ossos foram levados para o IAB e lá permanecem em caixas de papelão.

O local foi transformado em sítio arqueológico e mais tarde em Centro Cultural. A proprietária, Ana Maria de La Merced, apaixonada pela histórica descoberta, e sem contar com ajuda oficial e de ONGs, transformou sua residência em local de exposição, mais tarde, após a compra de duas lojas coladas a ela criou o Instituto de Pesquisas e Memória Pretos Novos - IPN (Fig. 4).



Fig. 4 - Sra. Ana Maria De La Merced G. G. dos Anjos, fotografias e artefatos expostos.

O IPN se caracteriza como Museu Memorial, e segundo seus responsáveis tem:

(...) a missão de pesquisar, estudar, investigar e preservar a memória da história e cultura Africana e Afro-brasileira, cuja

³Texto retirado do Portal Arqueológico dos Pretos Novos. Disponível em: <<http://www.pretosnovos.com.br/index/html>>. Acesso em 24 de junho de 2011.

conservação e proteção sejam de interesse público com ênfase aos Sítios Históricos, aos Cemitérios Negros e a História da cidade do Rio de Janeiro, sobretudo com a finalidade de valorizar a nossa Identidade em Diáspora”

A instituição funciona como núcleo de pesquisa, museu memorial e núcleo cultural que promove palestras, oficinas e eventos culturais como música, dança e artes plásticas. Possui um espaço cultural denominado – A Galeria de Artes Pretos Novos - onde mantém uma exposição permanente e também possibilita a exposição ao público de obras de artistas plásticos que abordem a temática afro-brasileira. Além de realizar, fomentar pesquisas, também “apóia pesquisas acadêmicas que contribuem com a historiografia, a arqueologia, e com quaisquer outras questões ligadas à escravidão assim como, com seus desdobramentos” (IPN, 2010) na atualidade.

O IPN está situado sobre o Cemitério Pretos Novos, local considerado um marco de violência simbólica, pois para os escravos eles caíam em desventura se fossem enterrados sem os seus rituais que poderiam mudar a sorte de cada um deles. No entanto, neste local seus corpos eram amontoados no centro do terreno e por lá permaneciam até serem queimados. Sua representação simbólica tem seu valor não só para a história da cidade como para a Instituição, seus integrantes, e pessoas de diversos segmentos da sociedade civil que se identificam com os ideais da promoção da igualdade do Brasil.

O cemitério dos Pretos Novos, no entanto, caiu no esquecimento, assim como a história dos negros que aqui viveram. Segundo Ortiz (2006), “nada se tem a respeito das populações africanas, o período escravocrata é um longo silêncio sobre as etnias negras que povoam o Brasil”. Conforme as oficinas realizadas no IPN, houve um período em que o Preto Novo e a Preta Nova foram apagados da memória porque não poderia haver mais o tráfico dos escravos. Mais tarde, a questão racial torna-se uma “problemática da identidade nacional”, apesar de ser “um dos elementos imprescindíveis para a construção da identidade nacional brasileira: o nacional e o popular” (ORTIZ, 2006).

No país, cresce o número de mestiços, “produto do cruzamento entre raças desiguais” e com isto surge a problemática da mestiçagem, “como tratar a identidade nacional diante da disparidade racial?” (ORTIZ, 2006). No ano de 1930, Gilberto Freyre escreve Casa Grande e Senzala e transforma a “negatividade do mestiço em positividade” (ORTIZ, 2006). O conceito de raça muda para o de cultura, o “que era mestiço torna-se nacional”, e o mito das três raças como assinala Ortiz (2006), “não somente encobre os conflitos raciais, como possibilita a todos de se reconhecerem”. Segundo Chauí (2000), na ideologia do “caráter nacional brasileiro”, a nação é formada pela mistura de três raças – índios, negros e brancos.

O Brasil é, portanto, um país miscigenado, com uma grande diversidade cultural e é para esta tradição, esta cultura do negro, sua memória e história que o IPN volta seu olhar e se constitui. Se para Ortiz (2006) “a tradição nunca é mantida integralmente”, pois o processo de rememoração não é estático, cabe neste embate entre lembrança e esquecimento a defesa de instituições como o IPN que busca evitar o esquecimento. Ao permitir a construção de novas memórias a partir de lembranças “subterrâneas” que foram silenciadas por muitos e muitos anos, os museus transformam silêncios em criações memoráveis. Conforme Le Goff “a verdade consiste em evitar o esquecimento. Existe um dever de memória, principalmente em relação

ao que dói e incomoda". E os museus são espaços tanto de memória, como também de poder. O museu que abraça esta vereda – perspectiva do poder de memória.

(...) não está interessado apenas em democratizar o acesso aos bens culturais acumulados, mas, sobretudo, em democratizar a própria produção de bens, serviços e informações culturais. O compromisso, neste caso, não é tanto com o ter e preservar acervos, e sim com o ser espaço de relação e estímulo às novas produções, sem procurar esconder o "seu sinal de sangue". (CHAGAS, 1998)

O IPN é um espaço de luta e resistência e foi reconhecido como instituição de Utilidade Pública pela Lei 4.822 de 07/05/2008, publicada em Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro em 09/05/2008. Atualmente o IPN é um Ponto de Cultura, selecionado no edital do Ponto de Cultura do Estado do Rio de Janeiro em edição de 2009. Pelo período de três anos estará realizando diversas oficinas atendendo a lei 10.639, com o apoio do Ministério da Cultura e a Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro.

O Museu do Amanhã

O Museu do Amanhã é uma Instituição que este ano já começa a sair do papel e do imaginário de seus planejadores. É uma parceria do Governo Municipal com a Fundação Roberto Marinho,

faz parte do Projeto Porto Maravilha, ocupará 12,5 mil metros quadrados do píer Mauá, e terá um custo estimado em 130 milhões de reais.

O projeto foi elaborado pelo arquiteto espanhol Santiago Calatrava, que buscou integrar a arquitetura do Museu à paisagem da cidade do Rio de Janeiro, reaproximando o público de marcos da formação da cidade do Rio de Janeiro: o Morro da Conceição e o Morro de São Bento. Para sua criação, o arquiteto se inspirou em elementos da Mata Atlântica, além de ter estudado e considerado aspectos culturais e históricos da cidade. É o primeiro Museu com esta temática e o Brasil, segundo seus idealizadores, é o país mais indicado para alocar o Museu do Amanhã devido a sua vasta e rica biodiversidade, representando cerca de um terço de todas as espécies do planeta. Construí-lo no Rio de Janeiro, além da sua geografia, é uma homenagem ao Rio 92, um marco histórico para a conservação ambiental, da natureza e do planeta.

Segundo Abreu (2003), atualmente "a palavra de ordem é diversidade: cultural, mas também natural ou biológica", e o Museu do Amanhã pretende cumprir essa nova proposta museológica. Como Museu de Ciência ele é diferente dos demais que trabalham com "vestígios do passado e evidências do presente". Segundo Hugo Barreto, secretário Geral da Fundação Roberto Marinho:

O Museu vai unir ciência, tecnologia e conhecimento, e, portanto o homem, o pensamento humano, e olhar para onde tudo isto vai nos levar. Nós queremos estimular as pessoas a pensarem de forma mais consciente sob o ponto de vista ecológico, mas também sobre o modelo de vida social e civilizatório em que nós estamos inseridos. (PORTAL METÁLICA, 2010).

O objetivo do museu está relacionado à sustentabilidade, a preservação do planeta, e ao desenvolvimento, além de pretender mostrar as consequências da relação entre o homem e a natureza, suas ações no planeta e provocar uma reflexão sobre estas ações, para através do hoje chegar ao amanhã. A partir do presente, entrar em contato com passado



Fig. 5 - Maquete do Museu do Amanhã



Fig. 6 - A maquete e o arquiteto Santiago Calatrava

onde se encontram as causas e o futuro onde existem as possibilidades, para que se possa construir um amanhã, um futuro melhor.

Atualmente, o conhecimento científico possibilita ao homem modificar o ecossistema, transformar as espécies, incluindo a sua própria espécie, e com suas atitudes e ações alterar o planeta. A visita ao Museu e a reflexão por ele gerada poderá levar o visitante a pensar sobre que futuro ele deseja para si e seu planeta. Haverá exposições interativas seguindo o padrão dos museus da Língua Portuguesa e do Futebol de São Paulo. Também faz parte do projeto a construção de um observatório do Amanhã, que catalisará projeções científicas, cenário e diagnóstico sobre o planeta.

Sobre o projeto arquitetônico do Museu, os olhares e interpretações sobre sua forma arquitetônica variam: há os que vêem uma libélula, outros uma lagarta, uma lesma esticada, ou uma "bromeliácea", como comenta Santiago Calatrava (Fig. 5 e 6).

Sua construção será favorável ao meio ambiente, pois será utilizado material reciclado e recursos naturais, tais como a água da baía para diminuir a temperatura interior da construção, a ventilação natural, e a captação de energia solar. Seu teto será formado por grandes abas que se movimentam, abrindo e fechando de acordo com a intensidade do sol. O Museu será dividido em dois pavimentos, sendo cinco mil metros quadrados de área para exposição, no térreo

terá um auditório, uma loja, um restaurante, salas de exposições temporárias; de pesquisa e ações educativas e áreas administrativas. No andar superior haverá um café, um belvedere para contemplação e salas para exposições permanentes. (PORTAL METALICA, 2010).

Podemos considerá-lo, até mesmo por sua localização e grandeza, como um ícone do atual projeto Porto Maravilha. No entanto, o Museu do Amanhã se caracteriza como uma grande obra de arquitetura como tantas outras que vemos serem construídas em outros países, a exemplo dos famosos prédios de Zaha Adid - arquiteta de influência do construtivismo russo, com ênfase em Malevitch - no Cairo, Abou Dabi, Glasgow, Istambul, Marseille, Barcelona, entre outras cidades. Vale ressaltar que o Museu do Amanhã é um projeto com características de museu contemporâneo, a exemplo do Future Museum do ARS Electronica Center, em Linz, na Áustria sem acervo definido, sem memória local. Além disso, sua concepção não emerge dos desejos de memória da população local e sua alocação na Zona Portuária do Rio de Janeiro tem por justificativa um modelo de revitalização de áreas urbanas globalizado.

Considerações finais

O Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos - IPN e o Museu do Amanhã são duas Instituições distintas no processo de revitalização da Zona Portuária, cada uma com seu valor simbólico e cultural para a história da cidade do Rio de Janeiro e a

sociedade em geral. Ambas objetivam gerar conhecimentos, reflexões e atuações, sendo que uma delas o IPN está relacionada ao passado e a tradição de uma etnia que viveu e ajudou a formar a cidade, a cultura brasileira e a identidade nacional. É um espaço de luta e tensão em relação ao futuro das tradições locais, do patrimônio material e imaterial. Como eles serão vistos, pensados e trabalhados? Qual a importância que lhes serão atribuídas neste processo de reurbanização e revitalização?

Nosso desejo é o de que a revitalização não passe pelas ruas derrubando o passado e criando torres artísticas, determinando o que deve e o que não deve ser lembrado. Tradição e Inovação são aspectos de um mesmo fenômeno que é a própria Memória. Os projetos de revitalização urbana que

utilizam imóveis antigos para abrigar concepções contemporâneas de mundo aplicam já este princípio, pois, se assim não ocorresse, o equipamento urbano seria implodido para reposição por novas construções.

De acordo com Felipe Góes, secretário municipal de desenvolvimento e presidente do Instituto Pereira Passos (Portal Metálica, 2010) "a ocupação do Pier com equipamento cultural é simbólica (...) misturando modernidade com tradição". No entanto, segundo Hobsbawn e Ranger (1984) "muitas vezes, tradições que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas". Tanto o museu "tradicional" quanto o "contemporâneo" têm seus olhares para o futuro e para o passado, conforme os discursos aqui colocados em cheque por duas instituições: o IPN e o Museu do Amanhã.

O IPN, no presente, olha para o passado em busca de memórias adormecidas, mas é para o futuro que quer lançar o olhar à procura de menos intolerância e maior igualdade de oportunidades. O Museu do Amanhã também voltará seu olhar para o futuro do Planeta, mas precisará da análise de um ontem ecológico da humanidade para não perder o rumo.

Referências Bibliográficas

ABREU, Regina. Quando o campo é o arquivo: etnografias, histórias e outras memórias guardadas. Comunicação. Seminário promovido pelo CPDOC e LAH/IFCS/UFRJ. Rio, 25 e 26 de novembro, 2004.

ABREU, Regina. A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.) *Memória e Patrimônio: Ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p.30-45.

ANJOS, Ana Maria De La Merced G.G.G. dos; PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. *A saga dos Pretos Novos*. Rio de Janeiro: Secretaria de Assistência Social e de Direitos Humanos, Conselho Estadual de Direito do Negro, Rio Zumbi, 2008.

BARREIRA, Irllys Alencar F. Usos da cidade: conflitos simbólicos em torno da memória e imagem de um bairro. *Análise Social* (V. XLII (182), 2007, 163-180).

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRASIL, CREA-RJ. Tão longe e tão perto da cidade. CREA-RJ EM REVISTA

(out./nov. 2009). Rio de Janeiro: CONFEA/CREA, 2009.

BRASIL, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [IPHAN]. *Bens culturais registrados*. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br>>. Acesso em 15 de março de 2011.

BRASIL, Instituto dos Pretos Novos. *Oficinas mensais referentes aos negros escravos e a zona Portuária do Rio de Janeiro*, 2010

BRASIL, Operação Urbana Consorciada da Região do Porto do Rio. *Estudo de Impacto de Vizinhança – EIV*. Relatório de Impacto de Vizinhança do Rio de Janeiro - "Porto Maravilha".

CARDOSO, Elizabeth Dezouart, VAZ, Lilian Fessler, ALBERNAZ, Maria Paula; AIZEN, Mario, PECHMAN, Roberto Moses. *História dos bairros: Saúde, Gamboa e Santo Cristo*. Rio de Janeiro: João Fortes Engenharia, Editora Index Ltda., 1987

CHAGAS, Mário. *Há uma gota de sangue em cada museu*. Cadernos de sociomuseologia (V. 13 – 1998). Lisboa: Centro de Estudos de Sociomuseologia - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1998.

CHAGAS, Mário. *A radiosa aventura dos museus*. In: DODEBEI, Vera; ABREU, Regina (org.) *E o Patrimônio?* Rio de Janeiro: UNIRIO/Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2008.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CURY, Marília Xavier. *O museu Água Vermelha e o espaço arquitetônico: Uma reflexão do processo de concepção, uso e apropriação*. Comunicação. Seminário Internacional de Museografia e Arquitetura dos Museus. Rio de Janeiro, 2005.

DODEBEI, Vera; STORINO, Cláudia. *As cidades e o patrimônio cultural*. In: ABREU, Regina et al. (org.) *Museus, coleções e patrimônios: Narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Gramind, 2007.

DOUGLAS, Mary. *Como as instituições pensam*. São Paulo: Edusp, 1998

DUARTE, Ronaldo Goulart. *O processo de reabilitação urbana na cidade do Rio de Janeiro e suas perspectivas*. Scripta Nova, Revista electrónica de geografia y ciencias sociales. Universidad de Barcelona (V. IX, n. 194 (44), 1 de ago, 2005).

GAMBOA, Rio de Janeiro. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Gamboa&oldid=15696001>>. Acesso em: 8 de outubro de 2009.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio. *Discursos de visibilidade e novos usos do território: o caso da Pedra do Sal*. Comunicação. 32º Encontro Anual da ANPOCHS, GT 01 A cidade nas ciências sociais: teoria, pesquisa e contexto, 2003.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terrence. *A invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JEUDY, Henry-Pierre. *O espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

METÁLICA, Portal de arquitetura e construção. Disponível em: <<http://www.metálica.com.br>>. Acesso em 24 de junho de 2010.

MOREIRA, Clarissa da Costa. *A cidade contemporânea entre a tabula rasa e a preservação: cenários para o porto do Rio de Janeiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Proj. História, São Paulo, (n. 10, 7-28, dez, 1993).

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PEDRA DO SAL. Rio de Janeiro. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Pedra_do_Sal=15696001> Acesso em: 21 de junho de 2009.

PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. *À flor da terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garamond / prefeitura do Rio de Janeiro, 2006.

BRASIL, Portal Arqueológico dos Pretos Novos. Disponível em: <<http://www.pretosnovos.com.br/index.html>>. Acesso em 24 de junho de 2010.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: Fundamentos teóricos e metodológicos de geografia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 6ª ed., 2008.

THIESEN, Icléia, BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcante e SANTANA, Marco Aurélio (orgs). *Vozes do porto. Memória e história oral*. Rio de Janeiro: 2005.

†Texto retirado de folheto de divulgação IPN adquirido em oficina realizada no IPN no ano de 2010.

Fontes das ilustrações

Fig. 1. Disponível em: <<http://www.sintufj.org.br/PORTALII/cemiteriodospretosnovos.htm>>. Acesso em 29 de junho de 2010.

Fig. 2. Disponível em: <http://www.rj.org.br/sedrepahc/proj_sitio_arqueo_pretos_novos.htm>. Acesso em 29 de junho de 2010.

Fig. 3. Disponível em: <<http://www.sintufj.org.br/PORTALII/pretosnovos/p2.jpg>>. Acesso em 29 de junho de 2010.

Fig. 4. Disponível em: <<http://www.sintufj.org.br/PORTALII/pretosnovos/p2.jpg>>. Acesso em 29 de junho de 2010.

Fig. 5. Disponível em: <<http://www.metálica.com.br>>. Acesso em 24 de junho de 2010.

Fig. 6. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro>>. Acesso em 21 de junho de 2010.

A rede de museus de folclore: lugares da vontade de memória da campanha de defesa do folclore brasileiro*

Vânia Dolores Estevam de Oliveira[†]

RESUMO

Neste artigo me proponho a fazer um relato da criação da rede de ações e de museus de folclore que serviram de suporte de memória aos estudos de folclore, e instrumento de permanência e institucionalização da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular), ameaçada de desmantelamento com o golpe militar de 1964. O conceito de "lugar de memória", explicitado por Pierre Nora (1984) na obra "Les lieux de la mémoire", em que propõe uma reflexão sobre a Nação Francesa, iluminará a discussão, aliado ao conceito de "vontade de memória" de Gérard Namer (1987), e às discussões de Marilena Chauí (1989) e Renato Ortiz (1994 e 2001) sobre aspectos da cultura popular no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Museu de Folclore Edison Carneiro; museus de folclore; rede de museus; Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro; Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

ABSTRACT

In this article I propose to make an story of the creation of a network of actions and museums of folklore that would support the memory of folklore studies, and were used as means of institutionalization of the Campaign for the Defense of Brazilian Folklore (now National Center for Folklore and Popular Culture), especially after the military coup of 1964. The concept of lieu de mémoire (realms of memory), explained by Pierre Nora (1984) in his work "Les lieux de la mémoire", which proposes a reflection on the French nation, will illuminate the discussion, along with the concept of "the will of memory" (volonté de mémoire) de Gérard Namer (1987), and the discussions of Chauí Marilena (1989) and Ortiz (1994 and 2001) on aspects of popular culture in Brazil.

KEY-WORDS: Edison Carneiro Folklore Museum, folklore museums, museums network, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, National Center for Folklore and Popular Culture.

*Este artigo é baseado na tese de doutoramento da autora, intitulada "Museu de Folclore Edison Carneiro: poder, resistência e tensões na construção da memória da cultura popular brasileira", defendida em junho de 2011 no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, sob a orientação da Prof^a. Dr^a Vera Dodebei.

[†]Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); Mestrado em Memória Social e Documento pela UNIRIO; Doutora em Memória Social pela UNIRIO. Professora do Departamento de Ciências Sociais, Curso de Museologia da Universidade Federal de Goiás (UFG).

O panorama em que se inseriu a criação do Museu de Folclore Edison Carneiro, nos mostra uma atividade intensa de um grupo de estudiosos do folclore capitaneados pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, instituição atualmente denominada Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, voltados para a tecedura de uma rede de ações e de museus de folclore que serviram de suporte de memória aos estudos de folclore, e estratégia de sobrevivência da própria Campanha, ameaçada de desmantelamento com o golpe militar de 1964¹. Este artigo se propõe a relatar a criação da rede de museus de folclore, como instrumento de permanência e institucionalização da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (daqui por diante também denominada Campanha). O conceito de "lugar de memória", explicitado por Pierre Nora (1984) na obra "Les lieux de la mémoire", em que propõe uma reflexão sobre a Nação Francesa, iluminará a discussão, aliado ao conceito de "vontade de memória" de Gérard Namer (1987), e às discussões de Marilena Chauí (1989) e Renato Ortiz (1994 e 2001) sobre aspectos da cultura popular no Brasil.

A vontade de memória dos estudiosos de folclore no Brasil, em que se destaca o trabalho meticuloso e constante de um grupo de intelectuais que formaram a mais extensa rede de relações e de instituições do país, com atuação mais intensa entre os anos de 1947 e 1964, e que se convencionou chamar de Movimento Fol-

clórico Brasileiro (VILHENA, 1997), criou a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em 1958. Por sua vez, pela ação de sua vontade de memória, paralelamente a outras ações visando a mesma meta, a Campanha criou uma rede de museus de folclore, e dentro dessa rede o Museu de Folclore Edison Carneiro.

Enquanto o órgão permanecia com o status transitório de Campanha, a luta pela legitimidade através da institucionalização em bases mais duradouras persistia². É nos museus que a Campanha encontra sustentação para prosseguir adiante, e é nos museus que visualiza novas possibilidades de atuação dinâmica junto à sociedade. Para os folcloristas os museus de folclore tinham uma conceituação à parte: não se destinavam "a ser simples exposições de peças, mas possuem aquela função fundamental de servir de gabinetes de análise e estudo, museus-escolares (...)". Além de bibliotecas, os museus deveriam ter em sua estrutura, arquivo, discoteca, hemeroteca, laboratórios de fonologia, "em suma, todos os meios para que realizem seu destino", que no seu entender seria de "viver com o resultado de suas coletas (...) aquilo que o pesquisador tiver trazido do campo. Assim, cada museu vai ser a biografia viva do seu labor, dizer a que foi chamado e como realiza sua função" (NOTÍCIÁRIO, 1965, p. 201).

É os museus, e em particular o Museu de Artes e Técnicas Populares de São Paulo e a ideia da criação de um Museu de Folclore da

¹Por ocasião do golpe militar de 1964, Edison Carneiro, seu diretor-executivo, que era marxista e militante do Partido Comunista, foi afastado do cargo.

²Um exemplo disso é o que mostra o Ofício DE 102/66, de 27 de dezembro de 1966 endereçado ao Coordenador Geral da Reorganização Administrativa (ALMEIDA, 1966), em que Renato Almeida apresenta sugestões ao "primeiro esboço de reorganização" do Ministério da Educação e Cultura, ao qual estava

vinculada a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Nesse esboço o MEC propunha que a Campanha viesse subordinada ao Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, juntamente com o Museu Histórico Nacional, Museu Nacional de Belas Artes e demais museus da esfera pública federal: Museu da Inconfidência, Museu do Ouro, Museu das Missões e Museu Villa-Lobos.

³Cito a partir de anotações feitas em palestra proferida pelo Professor Mário Chagas.

Guanabara, eram os principais baluartes dessa luta. E dava conta da permanência da instituição, a despeito das limitações impostas pelo novo regime. Os museus foram usados sem moderação no projeto de permanência da Campanha, ao lado da "estratégia do rumor" (VILHENA, 1997), como uma estratégia de fixação da memória do folclore, agora ancorada também na teimosia, termo que se repete no discurso institucional em várias festividades em torno da criação dos museus folclóricos, numa alusão ao caráter missionário, quase devocional dos folcloristas e às dificuldades enfrentadas para a permanência do Museu da capital paulista, que "viveu, vencendo dificuldades de toda ordem, descaso oficial e falta de apoio. Mas a devoção de alguns dos vossos [folcloristas paulistas] não deixou que o núcleo se perdesse. E venceu por teimosia (...)" (NOTICLÁRIO, 1965, p.200). A teimosia que corresponde à resistência apontada nas manifestações da cultura popular, conforme desenvolvido por Chauí (1989).

Resistência-teimosia que se ancorou na instituição museal, como lugar de memória do folclore e da cultura popular. A instituição de "lugares de memória" é motivada pela ameaça, ou pela perda efetiva dos elementos que conformam a memória social, "verdadeira, intocada (...), integrada, ditatorial e inconsciente de si mesma, organizadora e todo-poderosa, espontaneamente atualizadora..." (NORA, 1993: 8). Sua existência

apóia-se nas noções de morte, de cristalização, perda inexorável, e de esquecimento, que Gonçalves (1997) nomeou como "retórica da perda".

Da mesma forma, as idéias de fragilidade, ameaças de desfiguração e perda definitiva permeiam os escritos e anotações de campo dos estudiosos do folclore. Isso esclarece porque a criação de instituições museológicas - que são lugares de memória por excelência - esteve presente como objetivo desde os primórdios desses estudos. Mario de Andrade, em texto sobre os folguedos populares, fez uma triste previsão para o destino do Bumba meu boi: "da maneira como as coisas vão indo, a sentença é de morte" (ANDRADE, Apud CAVALCANTI, 2004, p.58). Sentença que, como tantas outras, não se concretizou, mas serve bem para exemplificar a preocupação com a perda, recorrente entre os estudiosos do folclore.

Tecer uma rede de memória constituída por museus de folclore cobrindo o território nacional foi uma estratégia montada e urdida, exatamente como o foi anteriormente, a "estratégia do rumor". Os museus pensados como lugares da memória coletiva da cultura popular e como instrumentos ideológicos com grande força política constavam entre os planos dos folcloristas. Museus não são apenas instrumentos do aparato do Estado. Como todo museu tem, o Movimento Folclórico Brasileiro também tinha: "um projeto poético, um projeto político e algum projeto de mudança" (CHAGAS)³. O projeto poético da abnegação desinteressada pela causa folclorista, o projeto político de definição da nacionalidade brasileira e o projeto de mudança do status dos estudos de folclore no Brasil e de sua representante maior, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, fizeram amplo uso dos museus como instrumentos auxiliares de sua atuação. Porque, concordando com Nora,

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais.(...) Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se escora (NORA, 1993, p.13).

A ideia de rede é recorrente nas falas desse período institucional e foi grande a movimentação da Campanha para sua organização, como sugere a quantidade de museus tendo o folclore como tema que foram criados na década de 1960, sobretudo entre 1965 e 1969. A partir da seção Noticiário da Revista Brasileira de Folclore⁴ (RBF), em que eram divulgadas as ações de apoio da Campanha à criação de museus, foi elaborado o quadro abaixo com os museus mencionados na RBF no período em que circulou. Neste quadro é possível visualizar a concentração de museus por estado e o período em que se concentrou a criação dessa rede, que tem início em 1954, antes até da criação da Campanha e o ano limite é 1976, quando se encerrou a publicação da Revista Brasileira de Folclore.

ESTADO	1950		1960		1970		TOTAL
	1954-1964	1965-1974	1954-1964	1965-1974	1975-1976	1977-1978	
ALAGOAS	1						1
AMAPÁ							0
AMAZONAS							0
BAHIA			1	1			2
CEARÁ			1	1			2
DISTRITO FEDERAL					1		1
GOIÁS			1	1			2
MATO GROSSO							0
PARÁ							0
PARANÁ							0
PERNAMBUCO	1						1
PÍSCATA							0
RIO DE JANEIRO			1	1			2
RIO DE SANTANA							0
RIO GRANDE DO NORTE							0
RIO GRANDE DO SUL							0
SANTA CATARINA							0
SERGIPE							0
TÓCANTINS							0
TOTAL	2	1	3	3	1	0	7

Figura 1 - Quadro com museus por Estados e períodos. Fonte: a autora

Segundo os registros do Noticiário da RBF, nesses 22 anos foram criados quarenta e quatro museus de folclore pelo país afora com o apoio e incentivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, sendo que trinta e um deles entre 1965 e 1969, auge da repressão da ditadura. Nesse período os museus foram distribuídos de forma quase homogênea pelo território nacional. A constituição da rede serviu como uma luva à diretriz de integração nacional do governo. Conforme lembra Ortiz (1994, p.82), "forjada pela ideologia da Segurança Nacional e aplicada ao período, a noção de integração, trabalhada pelo pensamento autoritário, serve assim de premissa a toda uma política que procura coordenar as diferenças, submetendo-as aos chamados Objetivos Nacionais". A movimentação em torno à rede de museus de folclore sugere que esses museus criados pela iniciativa ou apoio da Campanha foram utilizados como ferramentas políticas, de di-

vulgação e de sobrevivência dos estudos de folclore⁵.

Havia nos folcloristas, além da vontade de criação, a preocupação com a permanência dessas instituições. Foi o que pude verificar em relação ao Museu de Artes e Técnicas Populares principalmente, e, em relação a outros museus, cujas notícias de reabertura e recuperação foram uma constante verificada durante a coleta de dados na RBF. Na tabela acima é clara a predominância dos museus do estado de São Paulo na rede de museus, sendo dezesete ao todo, seguido de longe por Minas Gerais, com cinco, e Rio de Janeiro, com quatro. São Paulo era o foco do Movimento Folclórico e mesmo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Os museus e programações em comemoração ao folclore nas cidades de São Paulo eram amplamente noticiados na Revista Brasileira de Folclore. Desde a notícia de sua criação, "à base de material coletado, em todo país, pela Comissão de Folclore, para uma exposição paralela ao Congresso Internacional de 1954" (RBF, 1962, p. 60), passando pela descrição das divisões de sua exposição e de seu acervo (NOTICIÁRIO, 1965, p. 174). Em quase todas as notícias o nome do museu de São Paulo vinha adjetivado por expressões enaltecidas, como por exemplo: "hoje o maior do país e por certo da América Latina (...)" (NOTICIÁRIO, 1965, p.189).

Este museu, nascido do esforço conjunto da Comissão Nacional de

⁴ Periódico editado pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro entre 1961 e 1976.

⁵ Paralelamente à institucionalização, as Comissões Estaduais de Folclore sobrevivem e mantêm-se atuantes até o presente, e em permanente contato com os órgãos formalmente constituídos.

Folclore e da Comissão Paulista, na exposição do IV Centenário [de São Paulo], resultou de um devotamento sem par e marcou uma das mais importantes etapas do nosso movimento. Viveu, vencendo momentos difíceis de incompreensão, desentendimentos, ambições, dificuldades de toda ordem, descaso oficial e falta de apoio. Mas a devoção de alguns dos vossos não deixou que o núcleo se perdesse. E venceu por teimosia. Hoje é o maior centro de documentação que o folclore possui no país (...) (NOTICIÁRIO, 1965, p.200).

O que chama a atenção particularmente sobre este Museu, que nos últimos anos esteve fechado e teve seu acervo encaixotado e até ameaçado⁶, é que mesmo após a criação, as menções ao Museu de Folclore da Campanha no Rio de Janeiro, são reduzidas, em comparação aos museus de São Paulo. O Museu de Artes e Técnicas Populares permaneceu sendo o centro das atenções da Campanha, a julgar pela presença constante no Noticiário da RBF. Ao se observar o que acontecia no Estado de São Paulo, onde um grupo de intelectuais liderados por Florestan Fernandes⁷ combatia veementemente os folcloristas, vislumbra-se boa parte da explicação.

A compreensão da sociedade e principalmente dos fenômenos culturais como entidades autônomas e romanticamente idealizadas

levou, em parte, à marginalização dos estudos de folclore, rotulados pelos cientistas sociais, de alienados da realidade. Carvalho (2010, p.2) pontua que a crítica de Florestan baseava-se principalmente na despreocupação dos folcloristas com a dinâmica dos "contextos histórico e social que lhe deram origem" [ao fato folclórico]. Para Florestan "tudo depende da relação existente entre as manifestações folclóricas e o fluxo da vida social". As manifestações do folclore só teriam uma função social quando pudessem contribuir, efetivamente, "de dada maneira para a integração e continuidade do sistema social" (FERNANDES, 2004, p.13 *apud* CARVALHO, 2010, p.4).

Apesar de considerar os acervos como fontes documentais relevantes, Florestan desqualifica o registro de campo dos folcloristas, por considerá-lo por demais simplificado, na medida em que descreviam apenas seus traços formais, limitando-se à formação "das piores coleções de que dispomos, feitas de materiais recolhidos sem critério por terceiros e editados sem nenhuma tentativa de ordenação metódica dos dados", como já praticado na antropologia, na sociologia e na psicologia (FERNANDES, 2004, p.94; CARVALHO, 2010, p.7).

A longa discussão travada entre Florestan e os folcloristas, especialmente com Edison Carneiro, cujo auge ocorreu na segunda metade dos anos 1950, quando o Movimento Folclórico atingiu também sua força máxima, foi veiculada no jornal *O*

⁶ Sobre este aspecto ver notícia no Estado de São Paulo de 28 de junho de 2004. Disponível em: <<http://www.jornaldaciencia.org.br/Detail.jsp?id=19677>>. Acesso em 4 de novembro de 2010.

⁷ Florestan Fernandes dedicou-se ao estudo do folclore no início de sua trajetória intelectual, escrevendo sobre o tema até 1962, e tem "reconhecidamente, um papel central na institucionalização da sociologia como disciplina acadêmica e na conformação

de um padrão de trabalho e de atuação intelectual dos cientistas sociais no Brasil". Sua atuação teve capital importância na "história da integração do pensamento sociológico ao sistema sociocultural brasileiro e [na] história das relações entre sociedade e ciência no Brasil moderno" (GARCIA, 2001: 143).

⁹Nesse período a "escola paulista de sociologia" se firmou, ocupando posição hegemônica por mais de vinte e cinco anos (PEIRANO, 1980 *apud* CAVALCANTI; VILHENA, 1990, p. 81). Ao contrário, na disputa por espaço político e acadêmico, os estudos de folclore foram gradativamente perdendo prestígio. ¹⁰A Festa de 2010 teve Roberto Carlos e Luan Santana, como destaques nacionais, e contou com a estrela pop Mariah Carey, como atração internacional (Fonte: <<http://www.barretacountry.com/programacao.html>> Acesso em 21 abr. 2011).

Estado de São Paulo, contribuindo em grande medida para o início da marginalização dos estudos de folclore no Brasil. Garcia (2001, p.146) assinala que na São Paulo dos anos 1940 e 50, "o folclore é um tema bastante "quente", trespassado de significações políticas e culturais que circulam em diferentes formas de conceber a cultura popular".

Nesse ambiente, "folclore, sociologia e antropologia (...) são interlocutores próximos, e o processo de construção de seus respectivos campos de ação pode ser vislumbrado num jogo de atribuições e autodefinições" (CAVALCANTI; VILHENA, 1990, p. 75). A ideia da perda e urgência na atuação de salvamento se expressa nos dois campos, mas na área de folclore, nos congressos e publicações de folclore, a ação "é pensada em certo sentido contra o tempo, contra o progresso avassalador: não tanto reconstruir, mas sobretudo preservar" (CAVALCANTI & VILHENA, 1990, p.77). Os temas e personagens transitavam entre essas áreas com frequência, o que pode ser evidenciado pela participação de estudiosos do folclore em eventos importantes da área da Antropologia, como por exemplo, nas I e II Reuniões Brasileiras de Antropologia (CAVALCANTI; VILHENA, 1990, p. 77)⁹.

Já que a aproximação com a academia havia sido frustrada, os intelectuais do folclore aproximaram-se do Estado, obtendo com isso e com sua atuação ruidosa, os seus intentos, mesmo que parcialmente. Com a visão

do contexto apenas esboçado acima, é possível supor porque o foco estava sempre apontado para São Paulo, e não só na capital do Estado. O Museu de Artes e Técnicas Populares, no Ibirapuera, era a locomotiva da sobrevivência do Movimento Folclórico e de sua representante instituída, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, mas os museus das demais cidades do interior de São Paulo tinham espaço garantido no Noticiário da Revista Brasileira de Folclore. Mesmo após a inauguração do núcleo inicial do Museu de Folclore, as notícias sobre o Museu da Campanha só aparecem nas comemorações de datas cívicas e no mês do folclore.

O que se pode dizer hoje em relação a São Paulo é que a Campanha foi bem sucedida nessa tarefa. Não por acaso, São Paulo continua sendo, na minha percepção, o mais folclorista dos estados brasileiros, com Comissões municipais atuantes e museus de folclore bem sucedidos. Olímpia se intitula a "capital nacional do folclore", comemorando ano a ano o mês de agosto no melhor estilo "rumoroso". Outro exemplo: a Festa do Peão de Boiadeiro, realizada no mês de agosto, em Barretos, foi instituída em 1965, ao que parece também pela ação dos folcloristas (NOTICIÁRIO, 1965, p. 175), e é hoje um fenômeno midiático internacional¹⁰.

Com relação à "imaginação museal" dos folcloristas, ou seja, sua "percepção, pensamento e prática da museologia, bem como a [sua] representação do museu e da

memória" (CHAGAS, 2003, p.64), é possível perceber nos escritos desses estudiosos, um cuidado com a aplicação de uma técnica museográfica adequada, que valorizasse o objeto folclórico e sua função educativa. Isso se verifica em Mario de Andrade quando define o que é um museu "vivo e leal" (ANDRADE, 1938 *apud* CHAGAS, 2006, p.96), na descrição minuciosa de Gustavo Barroso sobre o Museu Ergológico (BARROSO, 1942), e claro, em sua pioneira obra sobre a técnica museal, "Introdução à Técnica de Museus", de 1951. Daí a preocupação da Campanha com a capacitação, que representava o respaldo científico à pesquisa do folclore e à sua exposição, como sugerem os inúmeros cursos realizados ou promovidos com seu concurso. E como pude perceber durante a pesquisa na RBF quando deparei-me com a resenha do trabalho de Saul Martins¹⁰ intitulado "O Museu e a Pesquisa Artesanais", publicado em 1969 pela Academia Patense de Letras, em Minas Gerais. Nesse curioso livrinho, com apenas 41 páginas, o autor traça um resumidíssimo roteiro de técnica museográfica, além de tratar de noções básicas de pesquisa de campo. Começa ele por enumerar as tipologias e expor sua definição do que não é museu, que para ele mais se assemelha a um arquivo:

Com certeza, museu não é depósito de velharias, nem ossuário ou sarcófago de restos. Muito ao contrário, ele arquiva modos de vida que se fixam nas peças e se perpetuam. Graças aos museus, ainda hoje se conhecem ou se podem estudar manifestações culturais de raças extintas, cujos traços foram salvos e permaneceram. (...) O artesanato é a bíblia do artesão e o museu será a sua biblioteca, o arquivo de seus hábitos, tradições, usos e costumes, (...) a síntese de sua cultura (MARTINS, 1969, p. 11).

Nas páginas seguintes ele sugere soluções expográficas inovadoras para a época, contextualizando o objeto, para informar ao visitante sobre sua função. Descreve as várias formas de aquisição e as etapas do processamento técnico do acervo, "com o registro completo de todo o seu acervo de peças, bem

como os dados necessários e a elas referentes" (MARTINS, 1969, p.12-13). Sua obra fala ainda do museu "de artes e técnicas populares", como instrumento de aprendizagem, "mostra objetiva da vida material, espiritual e social do povo". Seu texto sugere, mesmo que de forma difusa - mas adequada aos tempos de ausência de liberdade -, a função social do museu, ao qual atribui o poder de criar "uma mentalidade favorável ao artesanato, com plena consciência de seu valor, necessária à sua proteção e desenvolvimento", sendo capaz de provocar a discussão e gerar o diálogo. O autor enfoca o potencial turístico dos museus de "artes e técnicas populares", ao mesmo tempo que fonte de "inspiração artística" (MARTINS, 1969, p.13-14). Saul Martins ingressa no mundo da técnica expográfica ("de sua arrumação"), "que deve encarregar-se pessoa qualificada", e aponta a técnica até hoje utilizada (atualmente valendo-se dos recursos tecnológicos disponíveis): "esse arranjo deve ser bem projetado, antes no papel, através de um gráfico, depois na área real que lhe for destinada". Martins fala da noção de circuito expositivo, do mobiliário expográfico, do uso da cor e da combinação de formas, e até mesmo dos materiais e ferramentas utilizadas para montagem de exposições: "martelo, alicate, serrote (...) fios de "nylon" de grossuras variadas, cartolina, pincéis" (MARTINS, 1969, p.15-16). Sua preocupação com a capacitação é explícita, até quando menciona a direção, que deve ser

¹⁰ Saul Alves Martins (1918-2009), fundador da Comissão Mineira de Folclore, publicou dezenas de trabalhos sobre temas do folclore.

entregue a especialistas, sem o quê, o museu deixaria de ser "atuante, vivo e funcional para ser uma coisa morta, simples coleção de restos e achados sem préstimo algum, uma inutilidade" (MARTINS, 1969, p.15). Saul Martins finaliza sugerindo as normas gerais para o funcionamento adequado dos museus de "artes e técnicas populares", que se referem basicamente a procedimentos voltados para a documentação museológica; desde a aquisição, registro, numeração e coleta de todos os dados disponíveis sobre o acervo, mas também visando o controle de movimentação, baixa (descarte), conservação e segurança de acervo, e encerra com a sugestão de realização de cursos de "arte popular e artesanato ou de museologia" [sic], reforçando a importância atribuída à capacitação.¹¹

A instituição do Dia do Folclore em 1965, as intensas programações comemorativas alusivas à data, que ocupavam semanas e até mesmo todo o mês de agosto, bem como a profusão de museus de folclore criados durante o regime militar, sugerem também que o discurso folclórico foi muito bem apropriado pelo Estado autoritário, na alimentação do sentimento de nacionalismo defendido pela liderança do Golpe de 1964, que tem "a necessidade de reinterpretar as categorias de nacional e de popular, e pouco a pouco desenvolve uma política de cultura que busca concretizar a realização de uma identidade 'autenticamente brasileira'" (ORTIZ, 1994, p.130).

Os ideais folclóricos não combatiam os ideais militares. A procura de uma identidade nacional e o nacionalismo exacerbado constituíam a base ideológica comum aos dois lados dessa moeda, embora os conceitos de nacionalismo fossem diferentes, e a identidade, pelo viés militar, visasse uma integração supostamente niveladora, e sobretudo controladora. "Como memória nacional e identidade nacional são construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico" (ORTIZ, 1994, p.138), a construção pressupõe uma mediação de agentes entre o popular, que é plural, e o nacional ideologizado. No caso específico de que estamos tratando, os intelectuais folcloristas são esses mediadores simbólicos, na medida em que elaboram um conhecimento folclórico de caráter globalizante, numa ação

politicamente orientada. "A construção da identidade nacional necessita portanto desses mediadores que são os intelectuais. São eles que descolam as manifestações culturais de sua esfera particular e as articulam a uma totalidade que as transcende" (ORTIZ, 1994, p.140-141). Os folcloristas, assim como os demais intelectuais são artífices no "jogo de construções simbólicas" que vai servir à ideologia da integração nacional do Estado autoritário. Assim é que esses aparentes pontos em comum foram muito bem utilizados pelo novo governo, e os integrantes do sobrevivente Movimento Folclórico Brasileiro souberam disso se aproveitar. Halbwachs (1952, p.171) afirma que "os quadros da memória social modificam-se de uma época para a outra", mas essa modificação não ocorre automaticamente. A nova estrutura vai se construindo sobre um "fundo de memórias" e tradições, com que se mescla e se confunde para que as novas noções sejam aceitas (HALBWACHS, 1952, p.165).

A memória coletiva vai assim se adaptando, alinhando-se à nova ideologia, modificando suas lembranças individuais, e situando em primeiro plano as atividades de maior interesse, numa adaptação às condições atuais (HALBWACHS, 1952, p.172-189).

No caso em pauta, significa dizer que a cultura, foi utilizada como instrumento para atingir a integração nacional, tendo como "fundo de memória", as tradições populares, que foram estimuladas e incrementadas. Tanto

¹¹ Sobre a importância dada à capacitação, vale mencionar que Edison Carneiro também vai em busca da técnica museológica, aliás tão difundida pelo seu colega de estudos de folclore, Gustavo Barroso. Em 1952 Edison matricula-se no Curso de Museus, porém não chega a frequentá-lo (ISA, 2007, p.116-117).

que, em relação à produção cultural, a censura visava os atos, mas não a matriz cultural; recaía sobre o filme, sobre o texto da peça, sobre a letra da música, mas não sobre o cinema, a música ou o teatro. Ou, como afirma Chauí (1989, p.42), "tacitamente, o liberal ilustrado reconhece (e teme) o caráter verdadeiramente subversivo da cultura". Mas essa utilização foi controlada centralmente pelo Estado, que visava "integrar as partes a partir de um centro de decisão" e, nesse sentido, "a cultura pode e deve ser estimulada" (ORTIZ, 1994, p.83). Daí a oficialização do Dia do Folclore e o incentivo a que as comemorações oficiais partissem do poder público constituído. Isso pode explicar a aparente liberdade de ação dos folcloristas e a surpresa que causa de imediato, quando lembramos os aspectos altamente repressivos e violentos do período sob análise. Encaro as ações dos folcloristas, de divulgação do folclore em meio aos elogios à visão esclarecida do governo, uma forma de camuflagem da resistência, sob a capa do conformismo, como forma mais palpável da ambiguidade que é a marca da cultura popular no Brasil, que "permanecendo no interior do campo simbólico definido pelos dominantes, (...) aceita, implicitamente, a hegemonia existente, e onde reside sua força e fraqueza" (CHAUÍ, 1989, p.104). Considere-se também que certamente, entre os folcloristas, havia sinceros partidários do golpe militar, para quem a nova estratégia não significava afrontas à própria dignidade.

Frequentemente encontramos no Brasil uma atitude ambivalente e dicotômica diante do popular (...) Talvez seja mais interessante considerá-lo ambíguo, tecido de ignorância e de saber, de atraso e de desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar. Ambiguidade que o determina radicalmente como lógica e prática que se desenvolvem sob a dominação (CHAUÍ, 1989, p.124).

A Campanha e o Movimento Folclórico viviam assim uma liberdade vigiada, que não impedia atos de rebeldia, ou, no mínimo, "práticas dotadas de uma lógica que as transforma em atos de resistência" (CHAUÍ,

1989, p.63), que no caso específico dos estudos e ações de proteção ao folclore foi alcunhada de teimosia. Nesse sentido, Ortiz ressalta que "esta ideologia [da integração nacional] não se volta exclusivamente para a repressão, mas possui um lado ativo que serve de base para uma série de atividades que serão desenvolvidas [ou melhor, controladas] pelo Estado" (ORTIZ, 1994, p.82-83). A política cultural do Estado se insere nesse aspecto ativo, de estímulo às iniciativas que vinham ao encontro da ideologia da Segurança Nacional. Como aconteceu com o estímulo à indústria do Carnaval e na ênfase ao esporte, leia-se futebol, que deu na copa de 1970, com a alimentação do nacionalismo integrador, com a organização da festa da Procissão do Círio de Nazaré, em Belém, que como o Carnaval, se transformou num megaevento, ou a devoção de paulistas do interior convertida em devoção nacional, pelo alçar de Nossa Senhora Aparecida a padroeira do Brasil (CHAUÍ, 1989). O nacionalismo que é, no dizer de Chauí (1989, p.99), o "cimento ideológico inquebrantável" que permite apropriações diversas da cultura popular, desde o final do século XIX, quando se torna o "fantasma" que habita o ideário da intelectualidade e do poder constituído. Daí a tentativa constante de criação de um Sistema Nacional de Cultura, que não veio a se concretizar. Vale lembrar que no campo museológico um Sistema Nacional de Museus só foi concretizada em 1986,

durante a chamada "transição democrática", após a criação do Ministério da Cultura.¹²

Tanto a estratégia praticada pelo Movimento Folclórico Brasileiro, como a praticada pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro desde a sua criação, e intensificada durante os chamados "anos de chumbo" do regime militar, a experiência do Sistema Nacional de Museus no final da década de 1980, e dos atuais sistemas estaduais e Sistema Brasileiro de Museus¹³, basearam-se e baseiam-se na ideia de redes. Assim se autodenominavam os folcloristas, assim os analisou Luís Rodolfo Vilhena, que se referia à *network* organizada pelo Movimento, e assim declarou explicitamente Renato Almeida¹⁴ quando intenta *organizar uma rede de museus folclóricos*. Para Marteleto e Tomaél (2005, p.86-87) as "redes são organizações sociais compostas por indivíduos e grupos cuja dinâmica tem por objetivo a perpetuação, a consolidação e a progressão das atividades dos seus membros em uma ou mais esferas sociopolíticas".

Castells (1999, p.78) ao falar do paradigma tecnológico que rege a sociedade atual, que denominou de "sociedade da informação", e ao enumerar as suas características, aponta como uma dessas características, a "lógica das redes em qualquer sistema ou conjunto de relações", e isto vale para a rede em foco. Embora o texto acima se refira às sociedades, instituições e organizações que se baseiam e utilizam das tecnologias da informação que explodiram nas três últimas décadas do século XX, entendo que o conceito se ajusta perfeitamente à *rede de museus folclóricos*. A rede de folcloristas e a rede de museus serviram aos propósitos da Campanha, da mesma forma que serviram aos propósitos da ideologia da integração. Embora os conceitos de nacionalismo não fossem idênticos, e a busca da identidade nacional visasse propósitos diferentes, foram muito bem utilizados pelo novo governo. A integração nacional era o mote e a "tarefa política prioritária a re-democratização do país, encarregada de estabelecer novos laços entre sociedade civil e Estado" (CHAUI, 1989, p.50).

O projeto dos folcloristas, ou seja, a sua "vontade de memória" levou à criação de lugares de memória do folclore e da cultura popular. Lugar para divulgação e celebração

- como o Dia do Folclore, e a própria Revista Brasileira de Folclore - e lugares para guarda e preservação das manifestações da cultura popular, na forma de objetos, indumentárias de folguedos, quadrinhas, cantos e depoimentos gravados, como a rede de museus de folclore pelo país afora, com museus voltados para a esfera local ou regional, e museus de âmbito nacional, como o Museu de Artes e Técnicas Populares, em São Paulo, e o Museu de Folclore, no Rio de Janeiro.

Enders (2003, p.16) em texto que revisita a obra de Nora, define "lugar de memória" como "toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio da memória de uma comunidade qualquer (...) em torno do qual se cristaliza uma parte da memória nacional". Os lugares de memória "nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais" (NORA, 1993, p.13). A rede de museus folclóricos e a inauguração do Museu de Folclore representaram o enraizamento da memória "no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto" (NORA, 1993, p.9), como reação à iminência da destruição, e como fator de "integração nacional" pelo regime militar. Os museus e a materialidade de seus acervos culturais passam a ser o

¹² Criado em 1985 pelo Decreto 91.144 de 15 de março daquele ano.

¹³ Instituído oficialmente pelo Decreto n. 5.263, de 5 de novembro de 2004.

¹⁴ Terceiro diretor da Campanha, no período entre 1964 e 1974, e líder do Movimento Folclórico Brasileiro.

suporte da memória dos estudos de folclore, pois "sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria" (NORA, 1993, p.13). A rede de museus e as celebrações em comemoração ao dia, à semana, e até ao mês do folclore, "são bastiões sobre os quais se escora" (NORA, 1993, p.13) a vontade de memória dos folcloristas e dos militares.

*L'institution des mémoires organise donc la rencontre des volontés passées de créer un jour une mémoire individuelle sociale ou collective, avec les besoins ou les désirs actuels sociaux ou collectifs de retrouver une mémoire. C'est cette conjonction que ménage l'institution en suscitant certaines pratiques de mémoire parmi d'autres possibles. Cette rencontre à la fois actualise des mémoires-messages et à la fois permet une sociabilisé de la mémoire récue*** (NAMER, 1987, p.185).*

E nesse registro da vontade de memória, a Campanha se vale dos lugares de memória, dos museus que integram a grande rede folclórica, como suporte e baluarte

Referências Bibliográficas

BARROSO, G. Museu Etnológico Brasileiro. Anais do Museu Histórico Nacional. (V. 3, 1942, 433-448.). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

CARVALHO, Mônica de. Folia de Reis não é Folia de Rádio. In: Reunião Brasileira de Antropologia, 27, 2010, Belém/PA. Comunicação no GT 39 - Antropologia dos lugares, paisagens e patrimônios [inédito, cedido pessoalmente pela autora].

dessa memória. Percebe-se aí a utilização da instituição museal como sustentáculo político, para a salvação da Campanha.

A instituição permaneceu confinada aos limites impostos pela nova configuração da esfera pública¹⁵ mas foi, possivelmente, por intermédio de negociações e das ligações pessoais e políticas (ou de suas relações em outras redes) - principalmente do líder do Movimento Folclórico, Renato Almeida - e da rede museal que teceu com o auxílio das Comissões estaduais, que a Campanha pode garantir sua permanência no cenário cultural brasileiro.

Nesse cenário a criação de um museu de folclore na sua cidade sede representaria então uma afirmação de poder institucional da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Em 1968 a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro firma acordo com o Museu Histórico Nacional para criação efetiva do Museu de Folclore no Rio de Janeiro. Atualmente denominado Museu de Folclore Edison Carneiro¹⁶ reúne, ao lado da Biblioteca Amadeu Amaral, um dos mais importantes acervos do país na área da cultura popular.

¹⁵ Por exemplo, deixando, por algum tempo, de promover os Congressos Brasileiros de Folclore, que marcaram o auge do Movimento Folclórico Brasileiro.

¹⁶ Denominação que recebe em 1976, em homenagem ao seu idealizador e segundo diretor-executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

***As instituições de memória promovem o encontro das vontades de memória passadas, de criar uma memória (individual, social ou coletiva, com as atuais necessidades e desejos sociais ou coletivos, de recuperar uma memória. A instituição assegura esta conjunção, ao escolher certas práticas de memória, entre outras possíveis. Encontro que, por um lado atualiza as memórias-mensagens e, por outro, permite uma socialização da memória vivida. Tradução do original fornecida pela autora. (N. E.)

CASTELLS, Manuel. A sociedade em rede: A era da informação - economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra, v. 1, 1999.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. Revista Brasileira de Ciências Sociais (V.19, n. 54, fev/2004, 75-92). São Paulo: ANPOCS, 2004.

CAVALCANTI, M. Laura V. de C. & VILHENA, Luis Rodolfo da P. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore. Estudos históricos (V. 3, n. 5: 75-92). Rio de Janeiro, CPDOC, FGV, 1990.

CHAGAS, Mario de Souza. Há uma gota de sangue em cada museu: A ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2006. 135p.

_____. Imaginação museal: Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2003.

CHAUÍ, Marilena. Conformismo e Resistência: Aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1989. 179 p.

ENDERS, Armelle. Les lieux de mémoire, dez anos depois. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro (V. 6, n. 11: 128-137). Rio de Janeiro, CPDOC, FGV, 1990

GARCIA, Sylvia Gemignani. Folclore e sociologia em Florestan Fernandes. Tempo Social. Revista de Sociologia (V. 13, n. 2: 143-147, nov.2001).

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. A retórica da perda: Os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 2002.

HALBWACHS Maurice Les cadres sociaux de la mémoire. Paris: Les Presses universitaires de France, Nouvelle édition, 1952, 299 pages. Disponível em: <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html>. Acesso em 25 de junho de 2007.

MARTELETO, Regina Maria e TOMAÉL, Maria Inês. A metodologia de análise de Redes Sociais (ARS). In: VALENTIM, Marta Lígia Pomim (org.). Métodos qualitativos de pesquisa em ciência da Informação. São Paulo: Polis, 2005. 81-100.

MARTINS, Saul. O museu e a pesquisa artesanais. Patos : Academia Patense de Letras, 1969, 41 p.

NAMER, Gerard. Les institutions de mémoire culturelle. In: _____. Mémoire et société. Paris: Meridien, 1987. p. 159-185.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História (N. 10: 7-28, dez. 1993). São Paulo: Programa de estudos pós-graduados em História e do Departamento de História/PUC/SP, 1994.

NOTICIÁRIO. Revista Brasileira de Folclore (V.2, n. 4, set./out. 1962: 79-

91). Rio de Janeiro: CDFB, 1962.

_____. Revista Brasileira de Folclore. (V. 5, n. 12, mai./ago. 1965: 167 -203).
Rio de Janeiro: CDFB, 1965.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 5ª ed.,
1994.

VILHENA, Luis Rodolfo. Projeto e missão: O movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte / FGV, 1997.

Circuito de exposição de longa duração - Museu de Artes e Ofícios, Belo Horizonte, MG, *circa* 2008



A lei federal 10.639/03 e o museu afro-brasileiro de Sergipe (MABS)*

Laedna Nunes Santos-
Elizabeth Mendonça--
Wellington Bonfim***

RESUMO

São várias as iniciativas de projetos de políticas públicas criadas pelo governo, voltados para a população afro-brasileira na área da educação; porém são raros aqueles que são efetivamente utilizados pelas instituições museológicas neste país. A Lei nº 10.639/03 ao tornar obrigatória, nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileiras, busca recuperar e construir referências positivas para a população afro-brasileira; e o Parecer 003/2004, que orienta como os conteúdos determinados pela Lei 10.639/03 devem ser trabalhados no contexto escolar, abre possibilidades para que outros espaços culturais possam contribuir, dialogando com as escolas, na perspectiva de alcançar os objetivos contemplados pela Lei. É neste contexto que se inserem as instituições museais brasileiras que preservam e difundem o patrimônio cultural afro-brasileiro - a exemplo do Museu Afro Brasileiro de Sergipe (MABS) da cidade de Laranjeiras-SE. Sendo assim, o que se propõe neste estudo é apontar para uma reflexão sobre como as práticas museais do MABS, articuladas com a escola, podem contribuir para a implementação e aplicabilidade da Lei Federal 10.639/03.

PALAVRAS-CHAVE: Ação afirmativa; Lei nº 10.639/03; Museu Afro Brasileiro de Sergipe.

ABSTRACT

There are several initiatives in public policy projects created by the government, aimed at African-brazilian population in the area of education. But those used by Museums are in fact very few. Federal Act No. 10.639/03 to make it mandatory in establishments of elementary and high school, the teaching of History and Afro-Brazilian, seeks to recover and build positive references to the African-brazilian population, and the Opinion 003/2004, which guides how content determined by Federal Act 10.639/03 should be worked in the school context, opens up possibilities for other cultural spaces can contribute, through dialogue with schools, with a view to achieve the objectives contemplated by law is the context in which they operate institutions Brazilian museum that preserve and disseminate the cultural heritage of African-brazilian - such as the Museum of Afro Brazilian Sergipe (MABS) in the city of Laranjeiras, SE. So, what is proposed in this study is point a reflection on the practices of the museum MABS, articulated with the school, may contribute to the implementation and applicability of the Federal Law 10.639/03. Keywords Affirmative action; Law No. 10.639/03, Afro Brazilian Museum of Sergipe.

KEY-WORDS: Affirmative action; Law No. 10.639/03, Afro Brazilian Museum of Sergipe.

*Este artigo é baseado na monografia de Bacharelado em Museologia da autora, intitulada "Museus e ações afirmativas: Perspectivas de aplicação da Lei Federal 10.639/03 no Museu Afro-Brasileiro de Sergipe - MABS", defendida em julho de 2011, sob orientação dos professores Elizabeth Mendonça e Wellington Bonfim.

**Graduada em Museologia pela Universidade Federal de Sergipe. Membro do Grupo de Pesquisa "Museologia, Comunicação, Conhecimentos Tradicionais e Ação Social" (GEMCCTAS/UFS/CNPq).

***Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, mestre e doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora do Núcleo de Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Arqueologia da Universidade Federal de Sergipe. Uma das líderes do Grupo de Pesquisa "Museologia, Comunicação, Conhecimentos Tradicionais e Ação Social" (GEMCCTAS/UFS/CNPq)

****Mestre em Antropologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professor do Departamento de Direito da Faculdade Pio X.

O objetivo do presente artigo consiste em fazer uma abordagem acerca do cenário de surgimento da Lei Federal 10.639/03 e a sua relação com o Museu Afro-brasileiro de Sergipe (MABS). A idéia central é mostrar a possibilidade de inserção dos princípios da referida Lei Federal nas práticas museológicas desenvolvidas pelo MABS.

A Lei Federal 10.639, sancionada em 09 de janeiro de 2003 pelo então Presidente da República Luís Inácio Lula da Silva, determina no seu artigo 26-A que "nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torne-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira". Essa Lei surge como resposta às reivindicações de militantes do movimento social negro para a área da educação. Neste sentido, torna-se importante pontuar alguns momentos da atuação desse movimento no processo de surgimento da mencionada Lei Federal.

Os anos 1960-1980 no Brasil foram marcados pela eclosão dos movimentos sociais. O movimento social negro, neste período, após uma fase de recolhimento¹, ressurgiu no final da década de 1970 e retoma com toda força sua luta antirracista, principalmente na esfera educacional; não mais com caráter de denúncia, mas de reivindicação por uma revisão da história, onde o povo negro pudesse se vê retratado, reconhecido e valorizado na mesma proporção que o europeu na formação da nação brasileira.

Sabe-se que, desde o período pós-abolição, militantes

do movimento social negro lutam por direitos na área da educação; representando uma das suas principais bandeiras ao longo da história. Então, a partir do esboço de alguns momentos de atuação desse grupo, procura-se evidenciar a sua contribuição para a implantação das políticas públicas afirmativas no Brasil.

A situação de servidão a que foram submetidos os africanos escravizados em solo brasileiro, resultou em muitas sequelas deixadas aos seus descendentes. Foram danos materiais, psicológicos, sociais, políticos e, sobretudo educacionais. Incluindo a ideologia e as políticas de branqueamento adotadas pelo Estado, que foram responsáveis por determinar posturas e atitudes negativas dos próprios afro-brasileiros, quanto ao seu pertencimento étnico-racial, como também quanto ao seu lugar na sociedade².

As várias estratégias utilizadas pelos escravocratas para oprimir e subjugar o povo negro, extinguindo sua história, sua cultura e sua identidade, acabou por colocá-los à margem, suscitando desigualdades e injustiças, fundamentadas no racismo e na discriminação racial; bases ideológicas que orientava a sociedade no período colonial e se reproduziu no pós-abolição.

É fato que desde o período da escravidão, o acesso à educação foi negado a essa parcela da população. Nos dias atuais, ainda se percebe as desvantagens desse grupo no que se refere ao acesso, permanência ou conclusão da educação escolar. Então,

para a militância negra, que lutou e continua lutando pelo fortalecimento da memória africana e afro-brasileira, considera-se a educação condição indispensável para a inserção social dos seus descendentes. Um momento importante no âmbito da atuação reivindicatória dessa militância foi a "Marcha Zumbi dos Palmares Contra o Racismo, pela Cidadania e a Vida"³, ocorrida no dia 20 de novembro de 1995 em Brasília, onde foi entregue, para o então Presidente da República Fernando Henrique Cardoso, um documento que apontavam diagnósticos e propostas relacionadas às questões raciais e educativas.

Outro momento de igual importância foi a participação do Brasil na "Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância"⁴, realizada em Durban, no ano de 2001, onde o Brasil se reconheceu como um país racista e se comprometeu com projetos de ação afirmativa. Neste sentido, estes eventos foram determinantes para a tomada de atitude em relação à políticas públicas para os afro-brasileiros na área da educação.

Desse modo, percebe-se que os negros reconhecem na educação possibilidades reais de ascensão social; fator considerado preponderante para uma maior visibilidade e valorização de sua história e sua cultura. Domingues (2007, p.32) sugere que a educação no pós-abolição "... foi concebida como a panacéia para todos os males que afetavam a população de ascendência africana no Brasil. Além de principal arma na 'cruzada' contra o preconceito de cor"⁵. Contudo, Santos (2005, p. 22) aponta para a grande responsabilidade da escola na perpetuação das desigualdades⁶.

No seu entendimento, o sistema escolar brasileiro é responsável pela produção e reprodução da discriminação racial contra negros e descendentes; e esta é uma questão que incomoda sobremaneira aos movimentos sociais negros. Então, contrapondo-se ao sistema educacional vigente, intelectuais militantes passam a exigir, por meio das agendas de reivindicações dos movimentos sociais negros, a inclusão de temas relacionados à história da África e dos afro-brasileiros nos currículos escolares.

Inclusão da história da África nos currículos escolares

A escola representa um dos possíveis espaços onde a identidade negra pode e deve ser (re)construída numa perspectiva mais positiva. Sendo assim, as reivindicações dos militantes negros em relação à introdução nos currículos escolares de conteúdos como: "história do continente e do povo africano", "a luta dos negros no Brasil", "a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional", passaram a ter força de lei. As primeiras iniciativas, nas esferas estadual e municipal, surgiram com o objetivo de romper essa seleção histórica que a escola vem reproduzindo; porém, apesar da obrigatoriedade, não se percebeu grandes avanços quanto às suas aplicações.

No ano de 2003, mais uma iniciativa desta natureza foi instituída; dessa vez no âmbito federal. A Lei 10.639/03 surge na perspectiva de desconstruir, de forma mais abrangente, essa versão eurocêntrica e estigmatizada da história do negro no Brasil; principalmente enfatizando a participação do povo africano na formação da identidade nacional.

Criada no âmbito das discussões acerca da implantação de políticas afirmativas para os afro-brasileiros na área da educação, a Lei Federal 10.639 possibilita através dos seus dispositivos, responder a um equívoco histórico e cultural do povo africano e afro-brasileiro, nos currículos oficiais das escolas brasileiras. A referida Lei Federal altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB)⁷, considerando a composição étnico-racial da nos-

sa sociedade, e determinando que conhecer a História da África e a Cultura Afro-Brasileira não é importante somente para a população negra, mas para todos os brasileiros⁹.

A Lei Federal 10.639/03 e as práticas museológicas

Os movimentos sociais tiveram também grande importância na estruturação do pensamento museológico contemporâneo; influenciando os debates acerca do papel social dos Museus, assim como da própria definição da área de atuação da Museologia.

A primeira vez que se falou sobre ações afirmativas na área museal, foi na V Semana de Museus da Universidade de São Paulo, no ano de 2005 (FREITAS, 2006). Com o tema *Ações Afirmativas em Museus: Educar e Preservar*, o evento trouxe para o âmbito dos museus, questões contemporâneas como transformação social e inclusão cultural. Esse novo modelo de museu, idealizado a partir destes debates, terá que dar novos sentidos às suas práticas museológicas a fim de se prepararem para o enfrentamento das novas demandas sociais.

A primeira vez que se falou sobre ações afirmativas na área museal, foi na V Semana de Museus da Universidade de São Paulo, no ano de 2005 (FREITAS, 2006). Com o tema *Ações Afirmativas em Museus: Educar e Preservar*, o evento trouxe para o âmbito dos museus, questões contemporâneas como transformação social e inclusão cultural. Esse novo modelo de museu, idealizado a partir destes debates, terá que dar novos sentidos às suas práticas museológicas a fim de se prepararem para o enfrentamento das novas demandas sociais.

Inserida na lista de medidas adotadas pelo Governo Federal para o combate ao racismo e a discriminação racial, ainda tão marcante em nossa sociedade, a Lei Federal 10.639/03 esta regulamentada pelo Parecer 003/2004¹⁰, aprovado pelo Conselho Nacional de Educação – que estabelece as “Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana” – ou seja, é um documento que orienta como os conteúdos determinados pela Lei 10.639/03 devam ser trabalhados no contexto escolar. Abrindo inclusive e principalmente, possibilidades para que estas temáticas possam ser

abordadas em qualquer outro contexto da sociedade e não somente na escola. Isso é percebido em vários pontos mencionados no texto do documento¹¹.

Constata-se ainda, a partir do Parecer, que algumas de suas determinações direcionadas aos sistemas de ensino, aos estabelecimentos e aos professores, orientam que suas ações devam ser conduzidas a partir de alguns princípios norteadores. Um em particular, *Ações Educativas de Combate ao Racismo e as Discriminações*, encaminha-se para alguns desdobramentos, que entre outros se destacam: educação patrimonial¹², museus e exposições¹³. Nesse sentido, as instituições museais brasileiras têm respaldo no “Parecer”, para se posicionarem frente aos debates contemporâneos acerca das questões raciais e avançarem nos diálogos com a escola. Entendendo que o museu não é escola e considerando-o como um espaço onde seja possível desenvolver uma educação não-formal¹⁴, como este poderia empreender diálogos com a escola a fim de contribuir para a aplicabilidade da Lei Federal 10.639/03? Como conceber essa relação?

Quando o museu se permite ser extensão da escola, ampliam-se suas potencialidades em torno do seu campo de atuação; possibilitando sua participação em outros processos, em outras discussões ou como sugere Andréa Falcão (FALCÃO, 2009, p. 21):

Ao oferecer acesso a

novas linguagens, tecnologias, conhecimentos e valores, estimulando a curiosidade dos visitantes, museus (...) são reconhecidamente instrumentos que favorecem o aprendizado. (...), assim, espaços não-formais de educação podem ser bons aliados, complementando o trabalho escolar.¹³

Neste sentido, os espaços de educação não-formal, em particular os museus, têm nas suas práticas educativas¹⁴ a oportunidade de se fazerem presentes nas discussões acerca da aplicação da referida Lei Federal; visto que durante o período de aprendizagem escolar, os alunos têm recebido informações descontextualizadas e fragmentadas sobre o continente e os povos africanos e sobre a cultura afro-brasileira.

Muito se tem falado sobre as dificuldades enfrentadas pelas instituições escolares na aplicação da Lei Federal 10.639/03. A carência de livros e outros materiais didáticos sobre esses conteúdos representam um dos principais desafios enfrentados pelos profissionais da área. E em relação aos educadores, além da falta de preparo ou por preconceitos neles introjetados, muitos não sabem lançar mão das situações flagrantes de discriminação no espaço escolar (MUNANGA, 2005, p.15). Então, torna-se urgente o encurtamento das distâncias entre o ensino formal e o não-formal (SANTOS, 2002, p.38). A escola e o museu são espaços educacionais diferentes, com

propostas diferentes, mas que podem se complementar. Assim, para que esse diálogo funcione, será necessário que as duas instituições se articulem de maneira a atingirem os objetivos educacionais propostos, sem que uma interfira nas atribuições da outra.

O Museu Afro-Brasileiro de Sergipe (MABS)

A cidade de Laranjeiras, considerada por alguns autores como o berço da cultura negra no Estado de Sergipe, foi palco de grandes transformações na década de 70 do século XX. Logo de início, em março 1971, a cidade foi elevada a condição de monumento histórico, numa preocupação do Governo do Estado com a preservação do conjunto arquitetônico da cidade; e ainda neste mesmo período, Laranjeiras insere-se em programas de preservação e restauração dos seus monumentos arquitetônicos tanto civis quanto religiosos, influenciadas pelo movimento de valorização do patrimônio cultural como um fator de memórias das sociedades.

Algumas instituições museais da cidade também tiveram seu nascedouro na década de 1970: o Centro de Cultura João Ribeiro datado de 1973, que foi instalado na casa onde nasceu este escritor; o Museu de Arte Sacra de Laranjeiras que no ano de sua criação, 1978, instalou-se na Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Homens Pardos; e o Museu Afro-Brasileiro de Sergipe (MABS), criado em 1976¹⁷ – ano em que aconte-

ce também o "Primeiro Encontro Cultural de Laranjeiras" -, foi instalado na Casa Aquiles de Oliveira Ribeiro, um sobrado de século XIX.

Estas instituições foram abrigadas nos vários casarões que, após passarem por processos de recuperação, foram devolvidos ao uso público; obedecendo assim a um movimento de revitalização direcionado a esse patrimônio arquitetônico, no sentido de evidenciar o poderio econômico da cidade no passado. No caso específico do MABS, a proposta inicial seria tratar a cultura popular por meio de um Museu do Folclore, mas essa proposta foi alterada, surgindo então um museu voltado para a temática afro-brasileira.

O "Primeiro Encontro Cultural de Laranjeiras" (até então denominado "Encontro Cultural de Sergipe"), ocorrido entre os dias 28 e 30 de maio de 1976, tinha como tema o "Folclore no Nordeste". Os debates ocorridos durante este evento foram dedicados à pesquisa, estudo e divulgação do folclore sergipano. Neste contexto em que se inseriu o Museu Afro-Brasileiro de Sergipe (MABS), inaugurado no primeiro dia do I Encontro Cultural, segundo a professora Verônica Maria Menezes Nunes, o "Primeiro Encontro Cultural de Laranjeiras" possibilitou a aproximação da cultura oficial com a cultura popular, por meio da inauguração do Museu Afro-Brasileiro de Sergipe, naquela ocasião (1976) utilizado para a preservação de aspectos do culto afro-brasileiro e exibia uma exposição sobre cultura popular na área

de artesanato (1993). Sobre o acervo exposto ao público por este museu, a professora afirma que não estava relacionado com os cultos afros existentes em Laranjeiras, eram objetos de um terreiro localizado em Aracaju. E o que foi exposto referente à cultura popular nada tinha a ver com a produção da cidade. Eram objetos provenientes de outras cidades do estado. Supõe-se então, que não houve uma preocupação mais aprofundada com o acervo que seria exposto no MABS naquele momento, e nem com a relação e a responsabilidades que esta instituição deveria ter com a comunidade. O que estava em questão era destacar a cultura popular do Estado, que era o foco do encontro; e principalmente a conservação e revitalização do monumento arquitetônico que o abrigava.

Sabe-se que na década de 1970 houve uma movimentação por mudanças nas práticas desenvolvidas pelas instituições museais, principalmente no que se refere a sua relação com o público. Verifica-se uma preocupação real com a adaptação dos museus às realidades locais, priorizando a relação de intermediação entre profissionais de museus, exposições e o público.

Contudo, percebe-se também que essas mudanças ainda não condizem com a realidade evidenciada na maioria dos museus, mormente nos que tratam da memória africana e afro-brasileira. Ao longo de seus 35 anos de existência, outros objetos foram inseridos na exposição do MABS, porém este discurso, mesclado de museu afro-brasileiro, ainda permanece.

A expografia do MABS

As exposições do Museu Afro-Brasileiro de Sergipe na atualidade estão distribuídas em dois pavimentos. Sua exposição de longa duração se inicia no térreo e enfatiza o período escravocrata. Está distribuída por quatro módulos/salas: "Sala da economia açucareira", com peças relacionadas ao trabalho na lavoura e produção do açúcar; "Sala dos instrumentos de castigos", utilizados para subjugar o africano escravizado; "Sala do Senhorio", com peças representativas do autoritarismo da elite daquele período; e por fim a "Cozinha da casa grande", onde se vê os vários utensílios utilizados pelos escravizados no trabalho doméstico. Já no pavimento superior têm-se a representação do universo

religioso afro-brasileiro, com Orixás, imagens de santos católicos, Pegis, Exus, Caboclos e a Sala do Nagô, tradição religiosa que ainda se mantém viva na cidade de Laranjeiras.

Para alguém de ascendência africana, nada seria mais prazeroso e gratificante, do que percorrer aqueles espaços e poder reconhecer naquelas representações, parte de sua própria história. Seria... Porém, o que se percebe é que a expografia do MABS evoca um passado da população negra desnecessário aos olhos e, que por outro lado, silencia sobre aspectos mais positivos, sobretudo com relação a contribuição deste grupo para a formação da nossa sociedade; evidenciando contradições e reforçando ideologias. As sensações obtidas ao adentrar e percorrer cada sala, cada módulo expositivo, só reitera a ideia de que a história do negro se resume apenas a servidão; panorama tão recorrente na historiografia brasileira referente a este grupo.

Nestes debates acerca da aplicabilidade da Lei Federal 10.639/03, acredita-se que as instituições museais que tem o objetivo de salvaguardar o patrimônio cultural afro-brasileiro, tem uma responsabilidade muito maior no que se refere a adequação de suas práticas às demandas que vêm sendo visualizadas na sociedade brasileira nas últimas décadas, no que tange às questões raciais. Situando o Museu Afro Brasileiro de Sergipe (MABS) no quadro destas instituições e entendendo que é possível a partir dos objetos e coleções que estão sob sua guarda, interpretar os muitos fatos e versões de uma mesma história; acredita-se que está nas práticas museológicas do MABS, a oportunidade de torná-lo um espaço diferenciado, reafirmando os valores coletivos da própria comunidade, principalmente considerando-se o período da sua criação - 1976, momento em que os debates acerca da preocupação dos museus estavam centrados no sujeito e na sociedade a qual pertence. Neste sentido, pensando na importância do MABS, inicialmente por estar inserido numa comunidade de ascendência africana – pois desde o final do século XIX, a cidade já abrigava grande número de escravos, tomando-se, portanto, o principal reduto de africanos na província (DANTAS, 2005, p. 8); e depois por ser o único Museu responsável por abrigar e difundir acervo referente a cultura afro-brasileira do Estado, é que propõe-se uma reflexão acerca da pos-

sibilidade de diálogos entre o referido museu e a escola, com ações conjuntas e articuladas que favoreçam a aplicação das determinações contidas nos artigos da Lei Federal 10.639/03; mesmo porque "a autonomia dos estabelecimentos de ensino para compor os projetos pedagógicos, no cumprimento do exigido pelo Art. 26A1, permite que se valham da colaboração das comunidades a que a escola serve (...)" (cf. Parecer 003/2004).

É sob essa perspectiva que se deve analisar o acervo do Museu Afro Brasileiro de Sergipe (MABS), no sentido de uma releitura, onde o povo negro tenha a oportunidade de participar na criação do seu próprio museu, sendo sujeito da sua própria história; substituindo essa visão do branco libertador tão recorrente nas exposições por uma que permita:

(...) o reconhecimento dos processos históricos de resistência negra desencadeados pelos africanos escravizados no Brasil e por seus descendentes na contemporaneidade, desde as formas individuais até as coletivas. (Parecer, 003/2004)

A Lei Federal 10.639/03 se aplicada efetivamente, trará grande contribuição para a história das comunidades afro-brasileiras; principalmente se o reconhecimento e valorização tão apoiadas pela Lei, forem trabalhadas dentro de uma comunidade afro-brasileira.

Esse papel pode ser desempenhado pelo MABS, que apoiado pelas diretrizes que regulamentam a Lei Federal 10.639/03, poderá dar novos significados ao processo histórico

desse grupo, lançando com isso um novo olhar sobre o patrimônio afro-brasileiro sob sua guarda.

¹ Com a ditadura militar em 1964, houve repressão à militância negra pela forte oposição deste grupo à suposta democracia racial forjada pelo Estado. Os militantes se retraem, ressurgindo com toda força na década de 1970.

² A ideologia do branqueamento divulgava a idéia e o sentimento de que as pessoas brancas seriam mais humanas, teriam inteligência superior e por isso teriam o direito de comandar e de dizer o que é bom para todos; do mesmo modo as políticas, que visavam o branqueamento da população, pela eliminação simbólica e material da presença dos negros. Então, possivelmente influenciadas por estas questões, tendam a reproduzir o preconceito do qual são vítimas, imprimindo marcas negativas na subjetividade dos negros e não negro (cf. Parecer 003/2004).

³ Cópia do documento disponível no endereço: <http://www.letiagonzalez.org.br/material/Marcha_Zumbi_1995_divulgacaoUNEGRO-RS.pdf> Acessado em 21 de abril de 2011.

⁴ Documento disponível no endereço: www.safemet.org.br/site/sites/default/files/Racismo.pdf. Acessado em 21/04/2011.

⁵ O mesmo autor complementa "(...) a escolarização era tida como instrumento de qualificação do negro para o mercado de trabalho e pleno exercício da cidadania, visto que o direito ao voto era uma prerrogativa das pessoas alfabetizadas."

⁶ Segundo a autora: "Historicamente o sistema de ensino brasileiro pregou, e ainda prega, uma educação formal de embranquecimento cultural em sentido amplo ... A educação formal não era só eurocentrista e de ostentação dos Estados Unidos da América, como também desqualificava o continente africano e inferiorizava racialmente os negros, quer brasileiros, quer africanos ou estadunidenses."

⁷ Foram as seguintes as primeiras leis surgidas: Constituição do Estado da Bahia, de 05 de outubro de 1989; Lei Orgânica do Município de Belo Horizonte, MG, de 21 de março de 1990; Lei nº 6.889, de 5 de setembro de 1991 – Porto Alegre, RS; Lei nº 7.685, de 17 de janeiro de 1994 – Belém, PA; Lei nº 2.221, de 30 de novembro de 1994 – Aracaju, SE; Lei nº 2.251, de 31 de março de 1995 – Aracaju, SE; Lei nº 11.973, de 4 de janeiro de 1996 – São Paulo, SP; Lei nº 1.187, de 13 de setembro de 1996 – Brasília/DF; Lei nº 2.639, de 16 de março de 1998 – Teresina, PI; Lei nº 4.192, de 23 de dezembro de 1999 – Estado de Sergipe.

⁸ cf. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB). A Lei 10.639/03 é ampliada em 2008, sem se anular, tomando-se a designação numérica 11.645/08, com a inclusão da questão indígena.

⁹ O texto é disposto da seguinte forma:

"Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras. (...) "

"Art. 79-B. O calendário escolar incluirá o dia 20 de novembro como 'Dia Nacional da Consciência Negra.'"

¹⁰ Documento aprovado em 10/03/2004 e homologado em 19 de maio de 2004. É amparado pela Resolução Nº 1, de 17 de junho de 2004, que detalha os direitos e obrigações dos entes federados frente à implementação da Lei 10639/2003.

¹¹ O "Parecer" destina-se "... aos estabelecimentos de ensino, ... Destina-se também às famílias dos estudantes, a eles próprios e a todos os cidadãos comprometidos com a educação dos brasileiros, para nele buscarem orientações, quando pretenderem dialogar com os sistemas de ensino, escolas e educadores, no que diz respeito às relações étnico-raciais ... (Grifo da autora).

¹² "(...) Educação patrimonial, aprendizado a partir do patrimônio cultural afro brasileiro, visando preservá-lo e difundi-lo." (cf. Parecer 003/2004).

¹³ "(...) Para tanto, os sistemas de ensino e os estabelecimentos de Educação Básica, nos níveis de Educação Infantil, Educação Fundamental, Educação Média, Educação de Jovens e Adultos, Educação Superior, precisarão providen-

ciar: organização de centros de documentação, bibliotecas, mídiotecas, *museus*, exposições em que se divulguem valores, pensamentos, jeitos de ser e viver dos diferentes grupos étnico-raciais brasileiros, particularmente dos afro-descendentes." (cf. Parecer 003/2004 – grifo da autora).

¹⁴ "Sugerida aqui como uma forma alternativa de educação, porém organizada e sistematizada, que poderá ser realizada fora do sistema formal de ensino. São algumas das características da educação não-formal: seus espaços educativos localizam-se em territórios que acompanham as trajetórias de vida dos grupos e indivíduos, fora das escolas, em locais informais, locais onde há processos interativos intencionais. Seus objetivos se constroem no processo interativo, gerando um processo educativo ... voltado para os interesses e as necessidades que dele participa. Atua sobre aspectos subjetivos do grupo; trabalha e forma a cultura política de um grupo. Desenvolve laços de pertencimento. Ajuda na construção da identidade coletiva do grupo. Trabalha a adaptação do grupo a diferentes culturas, o reconhecimento dos indivíduos e do papel do outro, trabalha o 'estranhamento'. Quando presente em programas com crianças ou jovens adolescentes, a educação não-formal resgata o sentimento de valorização de si próprio (...), ou seja dá condições aos indivíduos para desenvolverem sentimentos de auto-valorização, de rejeição dos preconceitos que lhes são dirigidos, o desejo de lutarem para ser reconhecidos como iguais ... , dentro de suas diferenças" (GOHN, 2006).

¹⁵ A mesma autora completa: "Uma vez que ensinar é bem mais que promover a fixação de termos e conceitos; é privilegiar situações de aprendizagem que possibilitem ao aluno a formação de sua bagagem cognitiva (...)"

¹⁶ São entendidas como práticas educativas atividades: visitas "orientadas", "guiadas", "monitoradas" ou mesmo "dramatizadas", programas de atendimento e preparo dos professores, oficinas, cursos e conferências, mostras de filme, vídeos, práticas de leitura, contação de histórias, exposições itinerantes, além de projetos específicos desenvolvidos para comemorar determinadas datas e servir de suporte para algumas exposições. (cf. FALCÃO, 2009).

¹⁷ O Museu Afro-Brasileiro de Sergipe (MABS), localizado no centro da cidade histórica de Laranjeiras, interior de Sergipe, é uma instituição pública estadual, vinculada a Secretaria da Cultura e foi criado através do Decreto nº 3.339/76, em janeiro de 1976.

¹⁸ Art. 26-A, § 1º. O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

¹⁹ De acordo com o Parecer 003/2004, Reconhecimento requer a adoção de políticas educacionais e de estratégias pedagógicas de valorização da diversidade, a fim de superar a desigualdade étnico-racial presente na educação escolar brasileira, nos diferentes níveis de ensino. Reconhecer exige que se questionem relações étnico-raciais baseadas em preconceitos que desqualificam os negros e salientam estereótipos depreciativos, palavras e atitudes que, velada ou explicitamente violentas, expressam sentimentos de superioridade em relação aos negros, próprios de uma sociedade hierárquica e desigual.

Referências Bibliográficas

BOMFIM, Wellington de Jesus. *Identidade, memória e narrativas na dança de São Gonçalo do povoado Mussuca (SE)*. Dissertação de Mestrado. Rio Grande do Norte: UFRN, 2006.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. *Teatro de Memórias, Palcos de Esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições museológicas*. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v.40, p. 149-171. 2008. Disponível no site: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.30999>. Acessado em 25/10/2010.

_____. *Museus, exposições e identidades: os desafios do tratamento museológico do patrimônio afro-brasileiro*. In: BRUNO, Maria Cristina; FELIPINI, Kátia Regina Neves. (coord.) *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: Propostas e reflexões museológicas*. São Cristóvão:

Museus de Arqueologia de Xingó, 2008.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro e educação: alguns subsídios históricos. In: MARCON, Frank e SOGBOSSI, Hippolyte Brice (org.) Estudos africanos, História e Cultura Afro-Brasileira: Olhares sobre a Lei 10.639/03. – São Cristóvão: Editora UFS, 2007.

FALCÃO, Andréa. Museu como lugar de memória. In: Museu e escola: Educação formal e não-formal. Secretaria de Educação a Distância - Ministério da Educação. Ano XIX – Nº 3 – Maio/2009.

FREITAS, Joseania Miranda; SILVA, Livia Maria B. da; FERREIRA, Luzia Gomes. Ações afirmativas de caráter museológico no Museu Afro-Brasileiro-UFBA. Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia (nº 2, 2006). Rio de Janeiro, IBRAM, 2006.

MUNANGA, Kabengele (org.). Superando o racismo na escola. Brasília: Ministério da Educação/Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2ª ed., 2005.

_____. Negritude: Usos e sentidos. São Paulo. Editora Ática. 1988.

NUNES, Verônica Maria Meneses. Laranjeiras: de cidade histórica a encontro cultural: Busca de elementos para a integração da ação cultural. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1993 (Dissertação de mestrado não-publicada).

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. Reflexões museológicas: caminhos de vida. Cadernos de Sociomuseologia. (Vol. 18, nº 18, 2002). Disponível em: <ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/35>. Acessado em 25 de maio de 2011.

SANTOS, Myriam Sepúlveda. A representação da escravidão. Anais do Museu Histórico Nacional (Vol. 40, 2008, 173-188). Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=&pesq=A%20representacao%20da%20escravidao.%20> Acessado em 25 de outubro de 2010.

_____. Entre o tronco e os atabaques: a representação do negro nos museus brasileiros. Comunicação. Colóquio Internacional – Projeto UNESCO no Brasil: Uma volta crítica ao campo 50 anos depois. Disponível em: <http://www.museudaabolicao.com.br> Acesso em: 31 de outubro de 2010.

SANTOS, Sales Augusto dos (org.). Ações afirmativas e combate ao racismo nas Américas. Brasília/DF: Ministério da Educação - Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005. (Coleção Educação para Todos)

Documentos

BRASIL. Parecer. 003/2004 - Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Diário Oficial da União. Brasília, 22 de junho de 2004. Seção 1, p.11.

Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância. Disponível em: <www.safernet.org.br/site/sites/default/files/Racismo.pdf> Acessado em 21 de abril de 2011.

Marcha Zumbi dos Palmares Contra o Racismo, pela Cidadania e a Vida. Brasília, DF, 20 de novembro de 1995. Disponível em : <http://www.eliagonzalez.org.br/material/Marcha_Zumbi_1995_divulgacaoUNEGRO-RS.pdf> Acessado em 21 de abril de 2011.

BRASIL. Lei nº 9.394 - Diretrizes e Bases da Educação Nacional, Diário Oficial da União. Brasília, 20 de dezembro de 1996.

BRASIL. Lei Federal nº 10.639/03. Inclui no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira". Diário Oficial da União. Brasília, 9 de janeiro de 2003.

BRASIL. Resolução CNE/CP 1/2004. Diário Oficial da União. Brasília, 22 de junho de 2004. Seção 1, p. 11.

Guarita do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas, Ouro Preto, Minas Gerais



A gestão e o planejamento institucional nos currículos universitários de Museologia: estudo preliminar

Manuelina Maria Duarte Cândido*

RESUMO

O artigo apresenta uma breve discussão sobre gestão museológica e planejamento, fazendo uma análise preliminar de como a questão é tratada nos currículos universitários de Museologia no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: *Gestão museológica; planejamento; diagnóstico museológico; currículos; Museologia*

ABSTRACT

The article presents a brief discussion on Museum management and planning, making a preliminary analysis of how the issue is addressed in university curricula of Museology in Brazil.

KEY-WORDS: *Museum management; planning; diagnosis museum; curricula; Museology*

AGRADECIMENTOS

Este artigo deve muito a todos os professores que colaboraram enviando o material consultado sobre os currículos de graduação de suas respectivas universidades, pelo qual agradecemos imensamente a todos. As ideias aqui expressas, entretanto, são responsabilidade somente desta autora.

*Licenciada em História pela UECE, especialista em Museologia, mestre em Arqueologia, doutora em Museologia. Profa. de Museologia FCS/UFG.

A questão da gestão e do planejamento das instituições museológicas é crucial no mundo contemporâneo. Estamos vivendo um momento em que a explosão numérica de museus e processos de musealização chama à responsabilidade pelo futuro das iniciativas tomadas hoje e exige racionalização. Vamos tomar parte do depoimento de André Desvallées sobre Georges Henri Rivière no livro *La Museologie* para mostrar que em seu pensamento esta racionalidade já estava presente, ainda que hoje se realizem práticas que caminham ao largo dela:

Georges Henri Rivière foi convencido de que um museu não é um *bric-à-brac* (depósito de coisas velhas), mas um lugar onde se expõe tudo, tanto ideias quanto coisas, e que vale mais deixar o lixo na reserva que mostrá-lo incongruente – a não ser se o quiser como tal, insólito! É por conseguinte mais fácil ter êxito um museu partindo de nada ou programando as suas aquisições, do que tentando utilizar coleções disparez reunidas por gerações. Este partido ia à contra-corrente do pensamento habitual da profissão. Mas, sobretudo, ele impunha às ciências humanas uma nova concepção do museu: o museu-laboratório. Para as ciências exatas, com efeito, esta concepção era antiga. O museu-programa, oposto ao museu coleção por um lado; do

outro, o museu-discurso oposto ao objeto, no exposição. O que conduz à segunda missão do museu: a educação. (DESVALLÉES, 1989, p.350*)

Esta idéia do museu-laboratório já foi discutida e não iremos retomá-la aqui, centrando este artigo na necessidade da Museologia centrar esforços na gestão e no planejamento, por um lado trazendo para suas discussões com mais ênfase estas questões, por outro assumindo que não pode relegar a gestão dos museus a administradores alheios ao campo da Museologia. É necessária uma combinação de conhecimentos administrativos e museológicos para que a gestão de museus atenda às especificidades destas instituições. Também é imprescindível propor para os museus uma gestão baseada em indicadores que devem diferir dos critérios quantitativos em geral utilizados para avaliar e planejar a administração de outras naturezas de empreendimentos.

É possível identificar que os profissionais e os professores da área museológica sonham com o respeito às normas técnicas e às posturas metodológicas, com o trabalho interdisciplinar e, mais ainda, esperam que esta seja a Museologia vivenciada e aplicada pelos museus e, sobretudo, divulgada pela grande imprensa. Mas, este mesmo grupo está sempre atento às outras formas de manifestações museológicas, que via de regra são imediatistas, padronizadas pelas imposições do mercado ou pelos modismos mediados pela comunicação de massa, chegando muitas vezes a comprometer a preservação patrimonial e a acessibilidade aos bens culturais” (BRUNO, 2006, p.04).

Igrado os anseios do campo acima mencionados, instituições museológicas são por vezes criadas com propósitos vagos (quando não apenas midiáticos) sem maiores discussões sobre compromisso social, planejamento e manutenção. A falta de compromisso ético que poderia por si só orientar esses museus no mínimo a se manterem em dia com a produção de conhecimento na área da Musco-

*Tradução do original em francês fornecida pela autora (N.E.)

logia e outras afins, e procurarem aplicar estes saberes à sua prática, correspondeu a necessidade de regulação de critérios mínimos para as instituições se identificarem como museus.

O Brasil tem cerca de três mil museus, dos quais 387 instituições possuíam Plano Museológico quando o IBRAM apresentou o levantamento, em novembro de 2009¹. Isto é, apenas 14,25% dos museus brasileiros possuíam plano museológico, que seria um documento básico para sua existência. O que esperar do cumprimento dos demais itens do Estatuto dos Museus? E como esta proporção irá se alterar (esperamos que positivamente) com o grande incentivo à criação de novos museus que vem acontecendo em várias instâncias?

Na Portaria Normativa nº 1, de 5 de julho de 2006, o IPHAN dispõe sobre a elaboração dos planos museológicos de seus museus, hoje pertencentes ao IBRAM, associando-o à "necessidade de organização da gestão dos museus" e ao "estabelecimento de maior racionalidade e eficiência do fazer museal". O plano museológico, "global e integrador" estaria voltado para a "identificação da missão da instituição museal e para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento", e se basearia no "diagnóstico completo da instituição" – que estamos chamando de diagnóstico museológico –, considerando pontos fortes e frágeis, ameaças e oportunidades – referência clara à análise

SWOT², bastante conhecida no campo museológico –, além dos "aspectos socioculturais, políticos, técnicos, administrativos e econômicos pertinentes à atuação do museu". Observamos que o Estatuto de Museus sugere a realização do diagnóstico museológico, mas não o define, não dá maiores detalhes sobre a metodologia para sua realização, a não ser a indicação para que ele seja participativo e que deva "ser apresentado de forma clara e precisa, contando na sua elaboração com a atuação direta da equipe do museu, além de colaboradores externos."

Nilson Moraes (MORAES, 2009, p. 66) refere-se ao fato de que "Alguns críticos apontam que, em parte, o Estatuto apresenta uma nova tradução do DEMU** para antigas práticas comuns aos profissionais dos museus." Somos de outra opinião: poucos museus desenvolviam em suas práticas o que é pleiteado pelo Estatuto. Estas práticas eram comuns em alguns centros, mas não no conjunto dos museus brasileiros e isso se dava, em nosso juízo, por alguns desconpassos entre os museus e o conhecimento da Museologia. Nossas experiências pelo interior do país, seja no Nordeste, Sudeste ou Centro-Oeste, mostraram um desconhecimento, por parte de muitos trabalhadores de museus, de documentos básicos que já indicavam preceitos próximos aos indicados no Estatuto, como o Código de Ética do ICOM.

Há uma concentração de informação museológica em alguns centros, notadamente nas capitais. Portanto, apesar

¹ Para maiores detalhes, cf. BRASIL, Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Disponível em: <http://www1.museus.gov.br/IBRAM/doc/jornada_brasil_espanha/30_novembro/rose_iranda_30nov_tarde/Jornada_Brasil_Espanha2.pdf>. Acesso em 11 de março de 2010.

² Ferramenta de gestão e planejamento estratégico que avalia segundo quatro critérios: Forças (*Strengths*), Fraquezas (*Weaknesses*), Oportunidades (*Opportunities*) e Ameaças (*Threats*). Para maiores informações, cf. BrEMC. Aba "Portfólio". Disponível em: <<http://www.engman.com.br/art04.html>>. Acesso em 28 de maio de 2010.

² Refere-se ao Departamento de Museus e Centros Culturais, até 2009 órgão inserido na estrutura de apoio da Presidência do IPHAN, extinto em 2009, em função da promulgação da Lei nº 11906 de 20 de janeiro de 2009, que criou o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). O DEMU foi a base para a criação desse órgão federal, que se tornou sucessor das atividades de implementação e gestão do Patrimônio Cultural de natureza museológica, no Brasil. (N.E.)

³ Disponível em: <http://www.museus.gov.br/sbm/programa_nacional_ementas.htm>. Acesso em 16 de outubro de 2010.

⁴ A preocupação com metodologias para a realização de diagnósticos museológicos está presente em nossos trabalhos há bastante tempo, em virtude de experiências/reflexões que relacionam fortemente o planejamento institucional a este olhar sobre o estado atual da instituição/processo de musealização e sobre a trajetória anterior

de relativizar um aspecto muito inovador no Estatuto (em termos de critérios, não de regulação), reconhecemos que a pressão legal fará uma boa parte dos museus brasileiros se mobilizarem para o contato com a produção da área da Museologia de uma maneira jamais vista, ainda que preferíssemos que isto acontecesse por um movimento de disseminação do saber, mais que pela coação.

Passados quase dois anos do Estatuto e a meio caminho do esgotamento dos prazos para que todos os museus se adequem à normativa, quantos museus de fato já o fizeram? Em pesquisa realizada até novembro de 2010, junto aos museus de Goiás, dos 22 museus goianos que responderam ao nosso questionário apenas sete já elaboraram seu plano museológico. Menos da metade, nove museus, responderam que se sentem aptos para a elaboração do diagnóstico e do plano museológico de maneira autônoma. Como está sendo a preparação dos trabalhadores e futuros profissionais de museus para responder a estas demandas?

O Programa Nacional de Formação e Capacitação de Recursos Humanos do IBRAM oferece 13 diferentes oficinas, entre elas uma sobre Plano Museológico: implantação, gestão e organização de museus³. São oficinas bem curtas, em geral com 24 horas/aula. Observamos que nem a oficina de Plano Museológico contempla em sua ementa o diagnóstico museológico.

Resolvemos analisar os currículos de cursos de

Museologia para tentar perceber a presença neles de conteúdos sobre gestão e planejamento institucional e, mais especificamente, sobre metodologias para a realização do diagnóstico museológico, mencionado no estatuto dos Museus como parte do processo de elaboração do Plano Museológico⁴.

A presença de disciplinas específicas de Gestão de Museus não é o único indicio de preocupação com o tema, pois trabalhamos com uma concepção mais alargada de que o domínio da teoria e das metodologias da Museologia são também fatores imprescindíveis para a boa gestão de museus. A presença destas disciplinas apenas evidencia melhor uma inquietação sobre os desafios da gestão institucional exatamente onde há uma lacuna imensa, que é a associação da reflexão sobre museus e Museologia a um pensamento sobre gestão estrito senso, que pode potencializar, na prática, a qualidade da gestão em museus.

O ICOM oferece diretrizes para a formação profissional que abrangem cinco grandes áreas de competências e nelas a gestão tem um papel especial, como podemos ver na figura abaixo. As competências sugeridas distribuem-se em "Gerais", "Museológicas", "Informação, gestão e preservação do acervo", "Programação pública" e "Gestão". Ou seja, a gestão de museus tem espaço próprio na parte da proposta destinada às "competências funcionais identificadas como as necessárias para executar atividades fundamentais específicas nos museus."

que originou suas diversas características (tanto positivas quanto negativas). O aprofundamento destas inquietações gerou o trabalho de doutoramento em Museologia, ora em construção, intitulado provisoriamente "Gestão de museus e o desafio do método na diversidade: diagnóstico museológico e planejamento".

*** Informação da autora. Disponível em: <<http://museumstudies.si.edu/ICOM-ICTOP/index.htm>> Acesso em 19 de setembro de 2010 (N.E.)

⁵ No original: III. *Management Competencies: Knowledge of and skills in the theory and practice of museum operations; Accreditation; Advisory bodies; Architecture; Business and operational management; Community relations; Financial planning and management; Formal structure; Fund raising and grant development (income-generational); Human resource planning and management; Income producing activities; Information management; Insurance/*

(BOYLAN, 2004, p.170).

Neste modelo (FIG. 1), as competências ligadas à gestão de museus⁵ são consideradas de uma maneira bem ampla, inclusive tidas como componentes teóricas e práticas. Envolvem: "Capacitação", "Corpo de consultores", "Arquitetura", "Gestão de negócios e operações comerciais", "Relações com a comunidade", "Planejamento e gestão financeira", "Estrutura formal", "Patrocínios e subvenções" (geração de recursos financeiros), "Planejamento e gestão de recursos humanos", "Atividades geradoras de renda", "Gestão da informação", "Seguro e indenizações", "Legislação", "Marketing", "Associações de Amigos e afins", "Instalações e gestão do espaço", "Negócios", "Relações públicas e com a imprensa" e "Teoria das organizações".

Também Peter van Mensch, ao falar do modelo de formação proposto pela Reinhardt Academy cita a inclusão da gestão de museus em uma proposta alternativa à formação fundamentada nas áreas básicas dos museus:

O currículo foi concebido como alternativa para programas de treinamento curatorial baseados em matérias acadêmicas. O objetivo que o orientou é preparar os estudantes para carreiras nas áreas de documentação, conservação, design de exposições, educação e gestão de museus. Desde o início ficou claro que deveria ser baseado em um quadro teórico, tal como previsto pela museologia, ao invés de basear-se em qualquer disciplina específica⁶ (MENSCH, 2004, p.04).

Pensando na relevância da preparação dos profissionais de museus para a gestão, ao trabalharmos na elaboração do projeto pedagógico do curso de Museologia da Universidade Federal de Goiás (UFG), não apenas sugerimos duas disciplinas de gestão de museus (em seguida reduzidas a apenas uma, em um movimento de resposta à demanda por diminuição de carga horária do curso) e uma de diagnósticos museológicos associados a visitas de estudos a museus (que inicialmente seria obrigatória mas para a mesma redução da carga horária ficou elencada entre as optativas), como também uma ligada à arquitetura, uma à legislação e uma de avaliação e



Fig. 1: ICOM Curricula Guidelines for Museum Professional Development - Career Tree.***

*indemnity;
Law; Marketing;
Membership
/ 'friends'
organizations;
Physical plant
and site mana-
gement; Public
affairs; Media
Relations;
Organizational
theory*

*⁶The curriculum
was conceived
as alternative to
the academic
subject matter
based, cura-
torial training
programs. The
curriculum
was designed
to prepare
students for
careers in
conservation,
documentation,
exhibition de-
sign, education
and museum
management.
From the
beginning it
was clear that
the curricu-
lum should
be based on
a theoretical
framework as
provided by
museumology,
rather than
be based on
one particular
subject matter
discipline.*

*⁷Análise abran-
gendo os cur-
sos existentes
em 2010. Hou-
ve um curso
de Museologia
na Universi-
dade Estácio
de Sá, no Rio
de Janeiro nas
décadas de
1980 e 1990,
mas não obti-
vemos maiores
detalhes e, além
disto, o curso
não está mais
em funciona-
mento*

estudos de público (LIMA, SOUZA, LAZARIN, DUARTE CÂNDIDO, 2009).

Para compreender mesmo que rapidamente o lugar da gestão e do planejamento em outros programas de formação, procedemos a uma breve análise dos currículos de graduação em Museologia existentes no Brasil⁷:

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO (1932)

Universidade Federal da Bahia - UFBA (1969)

Centro Universitário Barriga Verde - UNIBAVE (2004)

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB (2006)

Universidade Federal de Pelotas - UFPEL (2006)

Universidade Federal de Sergipe - UFS (2007)

Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP (2007)

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2008)

Universidade federal do Pará - UFPA (2009)

Universidade Federal do Pernambuco - UFPE (2009)

Universidade de Brasília - UNB (2009)

Universidade Federal de Goiás - UFG (2010)

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (2010)

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC (2010)

O que pudemos inferir a partir do estudo dos dados disponíveis é que a presença de disciplinas de gestão e planejamento nos currículos de Museologia ainda é bastante irregular, embora crescente. Há até mesmo dois cursos onde a temática

não aparece nem em disciplinas obrigatórias nem nas optativas. Não foi possível saber ao certo o número de disciplinas optativas que o aluno escolherá ao final de cada curso, sendo mais exato pensar a relevância dada à questão a partir da presença da temática nas disciplinas obrigatórias que em uma lista enorme de optativas das quais se sabe que o aluno em geral escolherá algumas poucas, como é o caso da UFMG. Há situações, como é o caso da UFG, em que o aluno irá também cursar três disciplinas chamadas Núcleo Livre, que ele poderá realizar em qualquer outro curso da Universidade, portanto, ele pode ter um acréscimo de horas em gestão a partir de escolhas tão subjetivas e individuais que não contemplamos no quadro analítico. Também por não termos os dados de carga horária total de cada curso não chegamos a fazer uma verificação da porcentagem de gestão dentro do número total de horas, que seria interessante para verificar, por exemplo, situações como a da UNIRIO, que têm um curso de período integral, portanto, com carga horária nitidamente superior à média⁸.

Em alguns casos, não obtivemos informação precisa e atualizada sobre a carga horária de cada disciplina. Quando das lacunas em nossas fontes, indicamos e trabalhamos com um número hipotético de 60h/aula. Considerando apenas as disciplinas obrigatórias, temos uma média de 60h/aula por curso para gestão e avaliação de museus, com dois cursos que não contemplam a questão, e apenas a UNIBAVE e a UFMG destinam 120 horas ou mais a estas disciplinas, ainda que em linhas mais gerais como Administração Cultural e Gestão de Unidades de Informação.

Destacamos que 120h/aula em uma média de 2.400 representa apenas 5% da carga horária total de um curso de Museologia destinado a gestão, planejamento e avaliação institucional.

Alguns dados que ajudam a compreender o quadro apresentado no anexo: a carga horária obrigatória sobre gestão, planejamento e avaliação de museus e sobre diagnósticos museológicos foi somada a partir de disciplinas que mais diretamente tocavam em aspectos da gestão, ainda que muitas vezes não dissesse respeito exatamente à gestão de museus. Mas foi excluída nessa coluna a avaliação como estudos de público. Em geral,

as disciplinas de estudos de público não aparecem nas optativas, quando não estão entre as obrigatórias, até porque, imaginamos, não fazem parte da oferta de outros cursos da mesma universidade⁹.

A tabela anexa é praticamente auto-explicativa, não vamos nos deter muito em sua análise visto que não conseguimos acessar as ementas das disciplinas, mas vale como quadro comparativo em termos de presenças/ausências e carga horária destinada à questão da gestão dos museus e da avaliação, compreendida aqui como etapa do planejamen-

to. De uma maneira geral percebemos a necessidade de ampliação da carga horária dedicada a estas temáticas. O Ministério da Educação recomenda uma carga horária mínima de 2.400h para os bacharelados em Museologia. A maior parte das universidades organizou seus cursos de Museologia com algo em torno disto. Desta forma, verificamos que em grande parte dos cursos são dedicados apenas cerca de 5% do tempo total do curso a gestão/avaliação/planejamento museológicos. Precisamos enfrentar esta realidade com mais afinco.

⁹ Segundo informações do prof. Ivan Sá, mesmo com a criação do curso noturno na UNIRIO, a carga horária dos dois está praticamente unificada, com este contando dez períodos, ao invés dos oito em período integral, da primeira modalidade. A redução para o noturno teria sido de poucas disciplinas, apenas três ou quatro, segundo ele. A carga horária na UNIRIO é 2940 h/aula.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila; CALDEIRA, Paulo da Terra; NASSIF, Mônica Érichsen. (2010, Jan. / Abr.). O curso de graduação em Museologia da ECI/UFMG: concepção e projeto pedagógico. In: *Perspectivas em Ciência da Informação* (v. 15, n. 1, 282-307). Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/pci/v15n1/16.pdf>>. Acessado em 12 de novembro de 2010.

BRUNO, Maria Cristina O. (2006) *Museologia e museus: os inevitáveis caminhos entrelaçados*. In: XIII Encontro Nacional Museologia e Antarquias, a Qualidade em Museus. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. (Cadernos de Sociomuseologia, 25)

BRASIL, Instituto Brasileiro de Museus [IBRAM]. *A experiência das oficinas de plano museológico no Brasil*. Disponível em: <http://www1.museus.gov.br/IBRAM/doc/jornada_brasil_espaha/30_novembro/rose_miranda_30nov_tarde/Jornada_Brasil_Espanha2.pdf>. Acesso em 11 de março de 2010.

DESVALLES, A (1989). *La Muséologie selon Georges Henri Riviére : Cours de muséologie / Textes et témoignages*. Paris: Dunod, 1989.

LIMA, Nei Clara de; SOUZA, Maria Luiza Rodrigues; LAZARIN, Marco Antonio; CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. (2009). 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.

LORD, Barry & LORD, Gail Dexter. (2008). *Manual de gestión de museos*. Barcelona: Ariel, 2009.

MORAES, Nilson Alves de. (2009). *Políticas públicas, políticas culturais*

⁹ A não ser no caso da UNB onde uma disciplina elencada como Estudos de Usuários entre as obrigatórias, parece, pelo perfil do curso, ser partilhada de outros bacharelados, na linha de Ciências da Informação.

e museu no Brasil. In: *Museologia e Patrimônio - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio* (v. II no 1 jan-jun. 2009, 54-69). Rio de Janeiro: PPG-PMUS Unirio/MAST. Disponível em <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.54.br/index.php/ppgpmus>>. Acesso em 16 de outubro de 2010.

Museums & Galleries Commission [MGC] (2004). *Museologia. Relatórios Técnicos, 6. Planos para a certificação de museus na Grã-Bretanha: padrões, da Austrália a Zanzibar; Planos de certificação de museus em diversos países*. São Paulo: EDUSP, Vitae. <http://www.usp.br/cpc/v1/php/wf04_downloads.php>. Acesso em 02 de abril de 2010.

BRASIL, Sistema Brasileiro de Museus [SBM]. (s.d.). Programa Nacional de Formação e Capacitação de Recursos Humanos. Programa das Oficinas. Acedido em 16 de outubro de 2010 em http://www.museus.gov.br/sbm/programanacional_ementas.html

BRASIL, Universidade de Brasília [UNB]. (2010) Faculdade de Ciência da Informação. Disponível em: <http://www.cid.unb.br/m001/M0011000.asp?txtID_PRINCIPAL=61>. Acesso em 24 de outubro de 2010.

BRASIL, Universidade Federal de Ouro Preto [UFOP]. (2010). Disponível em: <<http://www.ufop.br/downloads/museologia.pdf>>. Acesso em 24 de outubro de 2010

BRASIL, Universidade Federal de Pelotas [UFPel]. (2010). Curso de Museologia – ICH - UFPel. Grade curricular. Disponível em: <UFPel <http://museologiaufpel.wordpress.com/cursogradecurricular/>>. Acesso em 24 de outubro de 2010.

BRASIL, Universidade Federal de Santa Catarina. [UFSC]. (2009). Projeto Pedagógico Criação do Curso de Graduação Bacharelado em Museologia. Florianópolis: Centro de Filosofia e Ciências Humanas – UFSC. Disponível em: <<http://museologia.ufsc.br/files/2010/10/Projeto-Curso-Museologia-2009.pdf>>. Acesso em 24 de outubro de 2010.

BRASIL, Universidade Federal de Sergipe [UFS]. Departamento de Administração Acadêmica, [DAA] (2010). Grade Curricular, Museologia – Bacharelado. Disponível em: <<http://www.daa.ufs.br/daaantigo/gradecurricular/fingradecurr.asp?curso=650&nome=MUSEOLOGIA%20BACHARELADO&curric=1>>. Acesso em 24 de outubro de 2010.

BRASIL, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia [UFRB]. (2010). Disponível em <<http://www.ufrb.edu.br/cahl/index.php/cursos/museologia>>. Acesso em 24 de outubro de 2010.

BRASIL, Universidade Federal do Rio Grande do Sul [UFRGS]. (2010). Disponível em: <<http://www1.ufrgs.br/graduacao/xInformacoesAcademicas/p?CodCurso=731&CodHabilitacao=145&CodCurriculo=1&sem=2010022>>. Acesso em 24 de outubro de 2010.

Documentos consultados

BRASIL, Universidade Federal de Minas Gerais [UFMG]. (s/d) Comunicação eletrônica. Novembro de 2010. Origem: PIRES, Alessandra de Andrade (prof.). Escola de Ciência da Informação, UFMG.

BRASIL, Universidade Federal do Pará [UFPA]. Política Pedagógica do Curso de Graduação em Museologia (2008?). Comunicação eletrônica. Novembro de 2010. Origem: COSTA, Tadeu (prof.) Instituto de Comunicação e Artes, UFPA.

BRASIL. Distribuição de disciplinas por período. (s/d) Comunicação eletrônica. Novembro de 2010. Origem: RIBEIRO, Emanuela Sousa (prof.?)

Anexo

Tabela de distribuição de carga horária das disciplinas ligadas a gestão de museus

Curso de graduação	Carga horária obrigatória sobre gestão / avaliação de museus e diagnósticos museológicos	Carga horária optativa sobre gestão / avaliação de museus e sobre diagnósticos museológicos	Total de carga horária sobre gestão / avaliação de museus e diagnósticos museológicos	Carga horária obrigatória em avaliação ou estudos de público
UNIRIO	- Gestão de Museus e Administração de Coleções (45h/aula)	- Administração I (60h/aula) - Administração II (60h/aula) ¹	165h/aula ²	---
UFBA	- Gestão Museológica ³	---	68h/aula ⁴	---
UNIBAVE	- Administração Cultural I - Administração Cultural II ⁵	---	120h/aula ⁶	---
UFRB	- Gestão Museológica (68h/aula) ⁷	---	68h/aula	68h/aula
UFPEL	- Gestão de Museus (68h/aula) ⁸	---	68h/aula	---
UPS	---	---	---	---
UFOP	- Organização de Museus (36h/aula) - Organização e Administração I (36h/aula) - Gestão e Administração de Museus (36h/aula) ¹⁰	---	108 h/aula	72h/aula
UFRGS	- Gestão em Museus (60h/aula) ¹¹	---	60h/aula	---
UFPA	- Administração de museus (51h/aula) ¹²	---	51h/aula	---
UFPE	- Gestão e planejamento de museus e instituições culturais (60h/aula) ¹³	- Avaliação físico-estrutural em museus (60h/aula)	120h/aula	---
UNB	- Gestão de Museus e Políticas de Acervos Museológicos ¹⁴	---	60h/aula ¹⁵	60h/aula ¹⁶
UFG	- Gestão e Avaliação de Museus (64h/aula) ¹⁷	- Texto e Contexto Museológicos - Visitas Técnicas e Diagnósticos (64h/aula)	128h/aula	64h/aula
UFSC	---	---	---	---
UFMG	- Gestão de Unidades de Informação (60h/aula) - Planejamento em Unidades e Sistemas de Informação (60h/aula) - Teorias da Organização (60h/aula) ^{18,19}	- Administração de Museus e Centros de Ciência I (60h/aula) - Administração de Museus e Centros de Ciência II (60h/aula) - Tópicos em Gestão de Centros e Museus de Ciências (60h/aula) - Tópicos em Gestão de Unidades de Informação (60h/aula)	420h/aula	---

¹⁰São disciplinas gerais e não específicas sobre a gestão de museus, girando em torno de teorias da Administração, aplicação de conhecimentos administrativos empresariais e comportamento humano nas organizações.

¹¹É de notar que o curso da UNIRIO, além de ter carga horária total superior à média, como já comentado, tem um

enorme leque de disciplinas optativas, inclusive muitas dirigidas para tipologias diferenciadas de acervos, por exemplo.

¹²BRASIL, Universidade Federal da Bahia (UFBA). Programa de Componentes Curriculares do Bacharelado em Museologia da UFBA: Última versão. Comunicação eletrônica. 27 de outubro de 2010. Origem: CUNHA, Marcelo Bernardo da. Departamento de Museologia.

¹³Houve uma melhora em relação ao projeto pedagógico anterior no que diz respeito a esta questão, pois o que havia então era uma disciplina optativa Introdução à Administração, que no material consultado, não aparece com uma carga horária clara. Atribuímos em torno de 60h/aula, mas também não havia como saber, que porcentagem da disciplina era dedicada à gestão de museus, pois não tivemos acesso à ementa, apenas a um material impresso em mãos da Comissão de Implantação do Curso de Museologia da UFC. Disponível em: <http://www.fch.ufba.br/museologia.html>. Acesso em 23 de agosto de 2007. Aparentemente, era uma disciplina de outro curso que pode ser tomada como optativa. BRASIL, Universidade Federal da Bahia (UFBA). Programa de Componentes Curriculares... Op. cit.

¹⁴Disponível em: http://www.unibave.net/?op=conteudo_art&a=4774. Acesso em 19 de setembro de 2010.

¹⁵No site não fica clara a carga horária das disciplinas, atribuímos 60h/aula como um número possível. Também não está claro, por não estarem disponíveis as ementas, se as disciplinas de Administração Cultural I e II de fato dedicam a carga horária total ou parcialmente à gestão de museus.

¹⁶Disponível em: <http://www.utrb.edu.br/cahl/index.php/cursos/museologia>. Acedido em 24 de outubro de 2010.

¹⁷Disponível em: <http://museologiaufpel.wordpress.com/cursogradecurricular/>. Acesso em 24 de outubro de 2010.

¹⁸Há uma disciplina Avaliação em Museus de 60h/aula, mas não está divulgada a ementa, não sendo possível saber se é na linha de estudos de público ou de avaliação da instituição. Fonte: <http://www.daa.ufs.br/daaantigo/gradecurricular/fimgradecurr.asp?curso=650&nome=MUSEOLOGIA%20BACHARELADO&curric=1>. Acedido em 24 de outubro de 2010.

¹⁹Disponível em <http://www.ufop.br/downloads/museologia.pdf>. Acesso em 24 de outubro de 2010. Em geral as disciplinas do curso têm 72h/aula, apenas algumas estão distribuídas, como estas, em 36h/aula.

²⁰Fonte: <http://www1.ufrgs.br/graduacao/xinformacoesAcademicas/curriculo.php?CodCurso=731&CodHabilitacao=145&CodCurriculo=1&sem=2010022>. Acedido em 24 de outubro de 2010.

²¹Fonte: Projeto Político Pedagógico do Curso de Graduação em Museologia UFPA/ICA, 2008, gentilmente cedido pelo prof. Tadeu Costa em novembro de 2010, com a ressalva de que a grade curricular está sendo alterada, mas o projeto oficial até o momento é este.

²²Informações gentilmente cedidas pela professora Emanuela Sousa Ribeiro em novembro de 2010.

²³Disponível em: http://www.cid.unb.br/m001/M0011000.asp?txtID_PRINCIPAL=61. Acesso em 24 de outubro de 2010. Carga horária não disponível.

²⁴No site não fica clara a carga horária da disciplina, atribuímos 60h/aula como um número possível.

²⁵Idem.

²⁶cf. "Projeto Pedagógico do Curso". A carga horária em disciplinas obrigatórias sobre gestão de museus caiu pela metade entre uma versão anterior do PP e a atual, pois duas disciplinas acabaram sendo transformadas em apenas uma juntamente com outras providências para diminuição da carga horária total do curso, demandada pela Universidade.

²⁷Disponível em: <http://museologia.ufsc.br/files/2010/10/Projeto-Curso-Museologia-2009.pdf>. Acesso em 24 de outubro de 2010.

²⁸Para as fontes, cf.: a) ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila; CALDEIRA, Paulo da Terra; NASSIF, Mônica Erichsen. O curso de graduação em Museologia da EC1/UFMG... In: Op. cit. Disponível em <http://www.scielo.br/pdi/pci/v15n1/16.pdf>. Acesso em 12 de novembro de 2010. b) "Grade curricular". Documento gentilmente cedido pela professora Alessandra de Andrade Pires em novembro de 2010.

²⁹As duas primeiras disciplinas foram consideradas como gestão de museus, pois a linha do curso segue a identificação da Museologia como área das Ciências da Informação. Já a terceira é uma disciplina muito mais geral e não específica sobre a gestão de museus ou instituições afins.

Magia, musealidade e musealização: conhecimento local e construção de sentido no Opô Afonjá

Bruno César Brulon Soares*

RESUMO

A partir da observação da comunidade de candomblé do Opô Afonjá, pôde-se perceber empiricamente, em um terreiro musealizado, a natureza mesma de conceitos estudados pelos teóricos da museologia e do patrimônio como o de musealidade e o de musealização, no espaço em que tradição e conhecimento local são transmitidos entre gerações. A metáfora do céu e da Terra, da manifestação do divino na religião, ajuda a compreender a ideia de 'elevação' de um objeto do mundo que ganha o estatuto de patrimônio. Através dos processos da memória, que ocorrem no presente, os objetos de dada realidade social são elevados ao estatuto de 'coisa sagrada', por meio de um ato mágico. Utilizando o conceito antropológico de Marcel Mauss, é possível pensar a magia como análoga ao que pode se chamar de musealização. A musealidade abrange qualidades não-materiais do objeto que se pretende musealizar; ela remete a uma discussão da preservação que passa pela dicotomia entre vida e morte, e é por meio de sua imaterialidade imaneente que os mundos sagrado e profano se encontram – no terreiro de candomblé e nos museus –, formando a retórica profundamente humana através da qual o patrimônio pode ser observado em uma microanálise.

PALAVRAS-CHAVE: *Museu; Museologia; Patrimônio; Musealidade; Musealização.*

ABSTRACT

With the observation of the candomblé community of Opô Afonjá, it was possible to empirically perceive, in a musealized terreiro, the very nature of concepts studied by the theorists of museology and heritage, such as museality and musealization, in a space in which tradition and indigenous knowledge are transmitted among generations. The metaphor of heaven and the Earth, of the manifestation of the divine in religion, helps to comprehend the idea of the 'elevation' of an object from the world, gaining the status of heritage. Throughout the processes of memory, occurring in the present time, objects of a given social reality are elevated, receiving the status of 'sacred thing' by a magical act. Considering Marcel Mauss' anthropological concept, magic can be understood as an analogous form of the so-called musealization. Museality refers to the non-material qualities of the object that is going to be musealized; it leads to a debate on preservation, and the dichotomy of life and death, and it is throughout its immanent immateriality that the sacred and the profane worlds are brought together – in the terreiro as well as in the museums –, constituting the deeply human rhetoric throughout which heritage can be observed in a microanalysis.

KEY-WORDS: *Museum; Museology; Heritage; Museality; Musealization.*

*Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST); Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense (UFF). Membro do Conselho Executivo do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM) do Conselho Internacional de Museus (ICOM).

Muitos ali dançavam e eram admirados quando nas festas em que podiam fazer música, reviravam os olhos e saltavam loucamente pelo barro batido, flutuavam no ar, faziam com que seus corpos fossem muitas coisas ao mesmo tempo, traziam fogo aos corações dos outros e, nessas horas, eram divindades.

JOÃO UBALDO RIBEIRO - VIVA O POVO BRASILEIRO

Não há natureza mais aérea que aquela do azul celeste. Esta natureza intangível estende-se dentro de nós assim como existimos nela, e a partir dela somos capazes de nos ver no mundo, temos a medida exata do nosso ser. Percebendo o céu, o humano sente-se inserido no cosmos, e aproxima-se da estrutura do mundo. Vendo-se diante do celeste absoluto, percebe o poder e a força do eterno, pressupõe a incomensurabilidade do divino (ELIADE, 1996, p. 100). A transcendência celeste revela-se pela simples tomada de consciência da altura infinita, e o "muito alto" torna-se espontaneamente um atributo da divindade. Para Eliade, a simples contemplação da abóboda celeste é suficiente para desencadear uma experiência religiosa. Trata-se de uma tomada de consciência, através da qual o humano descobre a si mesmo em relação ao divino. A consciência da finitude aflora diante da percepção da imensidão do céu, em uma relação em que o humano se vê a partir do divino. Nesta experiência religiosa, a relação divina é uma relação específica com o real, que passa pela preservação da memória e a manutenção da tradição. Relação que atravessa os indivíduos de formas variadas, mas que pode, em sua essência, ser observada nos mais diferentes contextos.

A partir da microanálise de um contexto religioso é possível revelar a face sagrada do museu, instância capaz de realizar a ligação metafórica entre céu e Terra, entre o que se vê e o que se imagina existir escondido no real. Os museus selecionam elementos do real através dos quais o divino – ou o intangível, de modo geral – vem a se manifestar. Afinal, os deuses manifestam as diferentes modalidades do sagrado na própria estrutura do mundo (Id., p. 106). Eles habitam o céu, e nós os evocamos na Terra através do simbolismo religioso. E assim o *sagrado celeste* mantém-se vivo através dos símbolos e ritos que utilizamos para alcançar este lugar "muito alto". Ao mesmo tempo infinito

e transcendente, o céu toca a terra neste encontro de subjetividades invisíveis. No limiar de naturezas diversas que o ar espalha em uma dança harmoniosa, o olhar mal consegue separar as coisas do mundo. Terra e céu se conjugam neste encontro e a consciência-de-si do ser é a única coisa capaz de se destacar nesta percepção da totalidade.

Na mitologia iorubá, Obatalá separa o céu (*orun*) da Terra (*aiê*). Na memória do candomblé, no início não havia a proibição de se transitar entre um e outro. A separação dos dois mundos foi, portanto, fruto de uma transgressão, de um rompimento de um trato feito com Obatalá (PRANDI, 2001, p. 514). Antes, qualquer um podia passar livremente e sem constrangimento do *orun* para o *aiê* e do *aiê* para o *orun*. Deuses e humanos podiam transitar pelos mesmos espaços. Segundo a mitologia, um casal sem filhos procura Obatalá implorando que lhes desse o filho desejado. Obatalá, relutante, decide dar a criança aos pais, mas impõe a condição de que o menino jamais cruze a fronteira do *orun*, tendo que viver recluso ao *aiê*. Os pais lhe escondem a

existência do céu, e o menino cresce na Terra. Um dia, porém, desconfiado, ao percorrer uma plantação que se iniciava no *aiê* e avançava para dentro do *orun*, consegue finalmente chegar ao céu e é imediatamente preso pelos soldados de Obatalá. Furioso com a quebra do tabu, Obatalá bate com força no chão com o seu báculo, criando, sem querer,

uma rachadura no universo e separando para sempre céu e Terra, *orun* e *aiê*, de forma que os orixás ficaram residindo no *orun*, e os seres humanos confinados ao *aiê*.

O mundo dos humanos estava separado daquele dos orixás. Mas diz a mitologia que os orixás tiveram saudade de suas peripécias entre os humanos (Id., p. 526). Foram queixar-se com Olodumare, que acabou consentindo que as divindades retornassem ao *aiê*, mas impôs a condição de que para isso teriam de tomar o corpo material de seus devotos. Oxum ganhara o encargo de preparar os mortais para receberem em seus corpos os orixás.

Os orixás agora tinham seus cavalos, podiam retornar com segurança ao Aiê, podiam cavalgar o corpo das devotas. Os humanos faziam oferendas aos orixás, convidando-os à Terra, aos corpos das mães. Então os orixás vinham e tomavam seus cavalos. E, enquanto os homens tocavam seus tambores, (...) enquanto os homens cantavam e davam vivas e aplaudiam, convidando todos os humanos iniciados para a roda do xirê, os orixás dançavam, dançavam e dançavam. (Id., p. 528)

Este é o mito que fundamenta o candomblé, presente no conhecimento – transmitido, sempre, oralmente – das diversas comunidades religiosas. Rica em sua

mitologia, a religião dos orixás faz a ligação entre céu e Terra, a partir de ritos que fazem parte da vida cotidiana dos devotos, fundamentados por uma relação com o mundo que transcende a realidade terrestre. Trata-se de uma relação celeste. O Museu aqui pode se beneficiar desta alegoria. O candomblé e sua mitologia abarcam o real através de uma sacralidade que lhes é imanente – que vê no profano os caminhos para se alcançar o sagrado. Em alguns casos essa sacralidade pode revelar a essência mesma da musealidade, atribuída às coisas do mundo, a partir do encontro entre a matéria e o invisível.

1. Sobre os usos da memória e a essência dos museus

"Objetos sagrados", aqueles que fazem a ligação entre dois mundos que por alguma razão foram separados, são objetos *liminares* – que não constituem uma coisa só em si, mas que representam simultaneamente o ser e o não-ser como em um estágio liminar. Estes objetos são postos a representar duas coisas (uma presente e outra ausente) simultaneamente, ligando e re-ligando realidades distintas. No contexto particular dos museus, onde tais objetos liminares são produzidos, estes ganham o nome de *objetos musealizados*, de patrimônio ou mesmo de objetos de memória, e eles operam na relação simbólica entre algo que se vê, e algo que se deseja ver, mas que está ausente.

"É impossível reavermos completamente algo já esquecido", é o que lembra Walter Benjamin (BENJAMIN, 1992, p. 152). E talvez, afirma ele, seja bom assim. De fato, o choque da reaquisição do passado seria de tal maneira arrasador para o indivíduo que deixaríamos, naquele exato instante, de compreender a nossa saudade. De qualquer modo, o esquecido carrega consigo o peso avassalador do que irá ficar para trás, e por isso, mais uma vez, há uma razão para que se esqueça. O lado mais intrigante, porém, do esquecimento, não está na coisa esquecida, mas naquela que levamos adiante, muitas vezes por razões as mais desconhecidas. O segredo que faz qualquer coisa perdurar faz parte de um precioso e constante processo de construção e reconstrução realizado por todos nós a partir de nossa experiência do real. A saudade despertada por cada uma destas coisas duradouras é a prova viva da

importância que elas tiveram na constituição de nossas identidades. O que incessantemente buscamos, portanto, nesta relação com o passado é a relação mesma que nos define, onde quer que ela possa estar. No entanto, voltar a ela, já não se pode mais. Para Benjamin, este é um fato irrefutável: "(...) posso sonhar como uma vez aprendi a andar. Mas isso de nada me adianta. Hoje sei andar; aprender a andar é que já não sei." (Ibid.)

Os objetos, as coisas do mundo, percebidos a partir da experiência, nós é que atribuímos a eles o poder de buscar, por associação, o passado. E quando essa memória, evocada por eles, é importante para o coletivo, eles são nomeados 'objetos de memória', ou, simplesmente, 'patrimônio', mesmo quando já constituem um patrimônio individual, já passam pelo afeto de alguém – já afetam, de uma forma ou de outra, o indivíduo. Lembremos que 'recordar' quer dizer "passar novamente pelo coração". E assim, toda lembrança está ligada ao nosso mais íntimo ser; todo patrimônio brota de uma relação emocional com o mundo.

Nas comunidades dos terreiros de candomblé, esta relação com as coisas do passado se dá de forma bastante fluida. O que fica preservado na memória está efetivamente existindo no presente. O passado é o que já se esqueceu, e não é válido tentar evocar o que já passou. As relações entre céu e Terra, assim como aquelas entre as gerações, partem do presente vivo. E é partindo do conhecimento local, da observação

do terreiro de candomblé musealizado do Opô Afonjá, que pretendo, no presente texto, narrar a natureza mesma de conceitos como os de musealização e musicalidade, em suas aplicações mais profundamente humanas.

A história da constituição do patrimônio cultural está condicionada por uma sequência de rupturas: mudanças nas crenças coletivas e modos de vida, desorganizações técnicas, propagação de novos estilos que substituem os antigos. Toda a construção patrimonial se dá em um constante processo em que a memória entremeia concomitantemente passado, presente e futuro, mas a partir de olhares do presente no ato mesmo em que este é vivido e experimentado. Os museus abrigam objetos que, em sua maioria, vêm de um passado ou que já tenham participado de processos de mudanças e trocas, na constituição de um patrimônio presente. O domínio da identidade e da memória, o domínio dos museus, é o domínio dos mitos, símbolos e representações, que indicam no presente os caminhos já tomados e aqueles que poderão se tomar. Esta é a base daqueles museus que atuam no desenvolvimento das populações e são criados por elas. Segundo Davallon (DAVALLON, 2002, p. 44), uma das deficiências habituais do patrimônio no seu modo de colocar-se na esfera do real é, precisamente, a de separar o que é diferente do que é continuidade. A ideia mais comum é a de que o patrimônio assegura a continuidade entre aqueles que o produziram, ou o

depositaram, e os que são os herdeiros a quem ele foi transmitido. Logo, dificilmente podemos negar que a transmissão é constitutiva do patrimônio; sem ela sequer seria possível utilizar este termo.

A transmissão visa efetivamente uma continuidade entre os tempos das gerações; continuidade física (conservação) e continuidade de *status* (continuidade simbólica do objeto do patrimônio). E somos nós – todos aqueles que se ‘afetam’ dessa relação – que decidimos *que* edificações, *que* paisagens, *que* ritos, discursos ou memórias irão receber o estatuto de patrimônio. A operação parte do presente para visar os objetos do passado, mesmo que seja um passado recente. A questão não é como garantir a continuidade para evitar uma ruptura, mas definir como ela é constituída a partir das rupturas que sucedem. Trata-se de uma questão de decisão, que segue a lógica da continuidade e da ruptura. E é nessa interseção entre ruptura e continuidade que atua o Museu; ele acontece “na relação entre o que foi e o que é no instante” (SCHEINER, 1998).

Diferentes sociedades e culturas têm concepções próprias do tempo e do transcurso da vida, e tendem a organizar de forma própria os acontecimentos e a *história*. Estas diferenças se dão pela própria constituição da memória coletiva de cada grupo, o que leva à impossibilidade de se pensar uma história única para todos eles. Para Maurice Halbwachs, não há dúvida de que a história é um conjunto de

fatos selecionados e fixados que ao longo de algum tempo ocuparam lugar de destaque na memória dos homens (HALWACHS, 2001, p. 45). Por outro lado, existem múltiplas memórias coletivas, e esta seria uma das razões para que elas se distanciassem da história – pode-se dizer, na percepção clássica, que só existe uma história. (Id., p. 48)¹ Assim, não existem tempos universais ou únicos, mas a sociedade se decompõe em uma multiplicidade de grupos que possuem, cada um, o seu próprio sentido da *duração*.

Em sociedades de cultura mítica, em geral, o tempo é circular e a vida é concebida como uma eterna repetição do que já aconteceu, em um passado remoto narrado pelo mito. No candomblé, a ideia de tempo que se pode observar não apenas nas festas e rituais, mas também no cotidiano do terreiro, é a que está sujeita ao acontecer dos eventos e ao sabor da realização das tarefas (PRANDI, 2005, p. 25). O passado recente, nas comunidades de candomblé, confunde-se com o presente, de forma que os mortos podem participar da experiência presente dos vivos, enquanto estiverem vivos em suas lembranças. Este “*museu de memórias*”, em seu estado mais intangível, se constrói constantemente no cotidiano das pessoas, em suas relações com os antepassados.

Hoje estamos em outra instância daquela que via nos objetos a certeza de um passado cristalizado: a preservação não está somente direcionada para o que é adquirido e para o passado, é uma atitude proposta para questionar o presente, o meio ambiente e a vida atual. E, quando falamos em preservação e conservação neste novo contexto do museu integral (UNESCO, 1973, p. 198)², não é uma referência à preservação estática do objeto material. Aqui se fala em uma preservação ativa e viva, como é próprio Museu; é a preservação que deixa o objeto musealizado permanecer em seu uso, ‘naturalmente’, sem que ele perca suas características e, ao mesmo tempo, sem que seja cristalizado e removido perpetuamente da esfera do social. Sendo assim, a preservação é a manutenção dinâmica do que é vivido, em ato, e esta é a base para se pensar a ação denominada de comunitária nos museus.

O museu/comunidade/terreiro que aqui se propõe estudar deve ser visto como aquele – diria Bellaigüe – que nasce do desejo de um

¹ Para o autor, pode-se pensar em uma ‘história universal’, mas jamais em uma ‘memória universal’.

² Noção de museu, proposta pela Declaração de Santiago, no Chile, em 1972, que engloba o meio social em que este se vê inserido, atribuindo como responsabilidades museológicas algumas das responsabilidades sociais. Esta concepção representou para os museus e para a reflexão museológica um convite a se perceber as sociedades objetificadas nos museus a partir do conjunto de relações que elas evocam, mais do que através dos seus produtos culturais, naturais e históricos. Da mesma forma o patrimônio, apreendido em sua integralidade é capaz de evidenciar todo o corpo de relações que o produziram, e os processos dessa produção.

⁴ Aqui falamos em uma conservação do patrimônio em processo, que se dá sempre no presente, ou seja, uma conservação daquilo que ainda está em uso no cotidiano, sujeito às variações e trocas que se dão em contato com o humano e com o meio. É o tipo de conservação que se atribui às línguas faladas, que são preservadas por aqueles que fazem uso delas e estão em constante mutação.

grupo de identificar-se ou de reconhecer sua memória, face a um assombro que brota do confronto com o presente (BELLAIGÜE, 1994). É somente através desta essência liminar dos museus, que se coloca em prática a musealização, que tem como fins últimos a conservação³ e a transmissão do patrimônio dos grupos, daquela parcela do invisível que se deseja tornar visível.

2. Ilê Opô Afonjá: a construção do axé

É fato sabido que os monumentos mais valiosos, o maior dos patrimônios da cultura negra na Bahia são as pessoas antes das coisas. Ao se tombarem um terreiro de candomblé, o que se deseja preservar em primeiro lugar é o grupo social que nele vive, se transforma e se manifesta culturalmente pela religião. As *iyás*, as mães, figuras emblemáticas dentro de grande parte destas comunidades, são responsáveis pela preservação da memória das linhagens religiosas descendentes de nações africanas (CAMPOS, 2003, p. 7). Estas mulheres asseguram a ligação das comunidades com seus ancestrais míticos. Elas educam e conduzem, recriando constantemente os costumes africanos na diáspora. A liderança religiosa é liderança comunitária. A mãe (*iyá*), no caso dos grupos matriarcais, recebe, juntamente com o título de ialorixá, um cargo herdado diretamente da velha tradição iorubá.

O Ilê Axé Opô Afonjá, terreiro da nação Queto, foi fundado em 1910 por Mãe Aninha (*Obá Biyi*), em São

Gonçalo do Retiro, no bairro do Cabula, periferia de Salvador – oásis da cultura considerada tradicional em meio a uma periferia conturbada. Ao chegar pela primeira vez à Ilê – ou casa – Opô Afonjá fui recebido por um grupo de pessoas que, sem deixar interromper as atividades do cotidiano, não demonstraram qualquer desconforto com a situação particular de serem observados por um Outro. Logo que demonstrei minha curiosidade pelo local e pelo trabalho ali desenvolvido, toda a experiência se tornou ainda mais acolhedora. Rapidamente era despertada em parte dos moradores locais o desejo de mostrar a mim sua casa, o axé, que na terminologia local significava verdadeiramente a integralidade entre o território local, a religião e as relações que daí advinham, incluindo aquelas com a natureza que permeia o espaço. Este, por sua vez, não pode ser definido exclusivamente como um espaço religioso: é um espaço verdadeiramente habitado, onde vive um grupo de mais de 300 pessoas e 20 famílias. O terreno, tombado em 1999 pelo IPHAN, a partir do esforço e insistência de Mãe Stella, abriga a população ativa no candomblé do Opô Afonjá. Orgulhosos por serem patrimônio público, os integrantes da comunidade afirmam que se não fosse pelo ato do tombamento aquele território já não existiria em meio aos arredores ocupados atualmente pelo processo intermitente de favelização. O desejo da musealização contínua das relações no cenário tombado se vê refletido na ênfase dada

nos discursos à *comunicação* da identidade do candomblé como mecanismo que permitiria retirar da marginalidade um coletivo mal interpretado pelo senso comum.

A escola municipal Eugênia Anna dos Santos – que recebeu o nome da fundadora do Opô Afonjá – localizada dentro do terreno tombado, recebe as crianças da comunidade, assim como recebe alunos do bairro do Cabula e arredores. O trabalho desenvolvido está diretamente voltado para a religião como fonte de reconhecimento e auto-estima. As canções e as histórias de cada orixá são ensinadas, assim como as crianças também têm o contato com a natureza através do jardim ao lado, a horta, onde elas mesmas cultivam as plantas a serem usadas nos rituais. Neste ambiente, cada um cresce interagindo com a religião, com a cultura local, e desde muito cedo já há o sentimento de fazer parte do grupo. Diferentemente de alguns terreiros de candomblé, no Opô Afonjá, o orixá é revelado no início da infância, na construção de uma identidade individual dentro da coletividade – mas a partir das categorias construídas na memória do coletivo. O terreiro, portanto, se espalha para além dos limites do "tombamento", através das pessoas que carregam consigo, na valorização de si mesmas, o que ali é preservado como bem imaterial de maior valor.

2.1 A experiência museológica: o espaço do terreiro e o lugar da musealização

A relação com o passado no Opô Afonjá está marcada, de forma aparente, na constituição do espaço físico e social do terreiro de candomblé que abriga a comunidade – e onde o sentido de comunidade é praticado. A alguns passos da escola, a grande cruz fincada ao solo lembra a todos os passantes o culto aos ancestrais. Passado, presente e futuro, então, se encontram no mesmo chão. Naquele lugar, é fora das paredes do pequeno museu tradicional que guarda alguns objetos representativos da história do terreiro, que se dá a experiência museológica. A concepção empírica de um "museu comunitário", com todos os seus atributos, está ali presente, sem que, entretanto, qualquer tipo de terminologia museológica seja atribuída ao conjunto. O processo de musealização no sentido que aqui se propõe se manifesta em todas as ins-

tâncias do terreiro. A maior parte das atividades locais gira em torno das práticas religiosas e da perpetuação da tradição. Toda a organização comunitária se dá de acordo com a preservação da memória.

Com efeito, ao se pensar o espaço a partir de uma abordagem não-geométrica e não exclusivamente física, podemos entender a proposta de Michel Maffesoli, de que "o espaço só tem sentido se pode ser vivido com outros, de perto" (MAFFESOLI, 1996, p. 262). Para o autor, o espaço é tempo cristalizado, ele é estipulado pelas relações sociais em uma esfera que une natureza e cultura, universo tangível e intangível – como é possível perceber no Opô Afonjá e em outros espaços musealizados por grupos de pessoas, nas práticas de seus cotidianos coletivos. Desta forma, o que define o sucesso de museus comunitários e a plena vivência do espaço, são as pessoas que o habitam. Assim, o espaço se difere do lugar, no sentido de o primeiro poder ser pensado como um "cruzamento de móveis", como na concepção de Michel de Certeau, que é animado pelo conjunto de movimentos que nele se desdobram, produzidos pelas operações que o orientam, circunstanciam e temporizam (CERTEAU, 1994, p. 2002). O espaço é um lugar praticado, e sob esta ótica, o mundo só existe porque o partilhamos com outros; pois este é um mundo emocional, mundo afetivo. Esta é a lógica que se deve utilizar para compreender o terreiro. Instância relacional, o terreiro

ro não é o território onde se pratica o candomblé, é um espaço simbólico fundado na prática religiosa; ele se dá pelas relações que nele sucedem, e ele é palco e *altar* para as representações que o grupo faz de si mesmo. Estas relações e representações que se pretendem transmutar pelo ato mesmo da musealização, são guardadas no discurso e fixadas nas pessoas, fazendo circular no espaço o que a comunidade chama de *axé*.

2.2 A transmissão do patrimônio e o sentido de museu

Esta força, este *axé* em sua profunda intangibilidade pode ser percebido como o principal conceito para se começar a compreender a complexidade da crença mantenedora da religião de descendência africana neste contexto. O *axé* revela a presença da fé religiosa em quase todos os aspectos da vida cotidiana dos moradores do Opô Afonjá, podendo ser estudado como uma *fato social total*⁵, no sentido de integrar a vida banal ou *profana* e a vida *sagrada* em um só fluxo de forças – que abarca, notadamente, o patrimônio afetivo e religioso, tangível e intangível.

É interessante pensar que as *iyás*, herdeiras e portadoras do *axé* no terreiro, se referem a ele como uma força material, assim como espiritual. Antes mesmo de ter de zelar pela guarda dos templos, altares, ornamentos e de todos os objetos sagrados, as mães de santo têm a responsabilidade de preservar o *axé*, ou todo o resto perde o seu sentido. Para as ialorixás, a relação com o divino faz transcender a vivência comunitária, constrói o carisma e estabelece o *axé*. Quando se relacionam com sua comunidade, as *iyás* já revelam seu olhar encantado; elas “vêem as coisas daqui com os olhos de lá” (CAMPOS, 2003, p. 23). A dinâmica do grupo funciona como se toda estrutura comunitária fosse periodicamente substituída por uma nova ordem enviada pelo *orun* – vinda do céu – a cada ascensão de uma ialorixá. O centro em torno do qual existe e se transforma toda a comunidade é o útero da mãe, o ninho de onde provém toda a força, o centro mais íntimo da casa a partir do qual a tradição se mantém, corpo por onde o poder circula e se propaga. É, então, por meio de um poder sustentado na individualidade que se estrutura a comunidade.

É no ritual do candomblé que toda indi-

vidualidade é reafirmada, e se constrói a autoestima coletiva, assim como as identidades individuais. No entanto, esta relação específica com o “eu” se dá através da ancestralidade – que delimita o pertencimento, o merecimento e a participação – mas que se resolve em outro plano que não o terrestre. Não é no *aiê*, mas no *orun*, que as relações e os destinos se esclarecem (Id., p. 19). Assim, a crença no sagrado perpassa um conhecimento, mas também um desconhecimento. Ao mesmo tempo em que os indivíduos reverenciam a sua origem, voltando-se para os ancestrais e fazendo deles uma fonte de autenticidade e de sacralidade, eles buscam respostas e acreditam que estas virão por meio do contato com o divino. Neste sentido, o objeto sagrado – tangível ou intangível – transmitido pelos deuses e retransmitido pelos ancestrais, é patrimônio do Opô Afonjá, guardado por um universo ritualizado e pelos segredos⁶ da religião.

O candomblé é uma religião de chamado (*peji*), e a adoração do orixá é feita no *peji* – que também designa “altar”, mas que no sentido iorubá se refere ao lugar em que se reúnem os que são chamados, espaço de encontro dos diversos iniciados, onde o sagrado se manifesta. O corpo é o grande *peji* através do qual o orixá é adorado na incorporação absoluta, o transe, “situação em que desaparece o adorador, permanecendo apenas o adorado” (Ibid.). O “altar” desaparece, resta apenas o orixá. Perde-se o corpo e ganha-se aquilo que o indivi-

⁵ Em diversos momentos, no discurso das lideranças locais foi explicitada a dificuldade de se disseminar o candomblé – no sentido de torná-lo conhecido e logo desmarginalizá-lo – sem que, entretanto, se desvele os segredos da religião.

dualiza, o onixá, que está no não-tempo e no não-espaço, mas naquele momento faz parte da comunidade, lhe dá sentido. O patrimônio de todos e de cada um passa a ser a própria pessoa investida de sentido no ritual. Os ritmos que brotam das figuras dançantes são "ritmos de alguma coisa dentro de cada um, sangue pulsando, dedos se abrindo, fôlegos tomados, tudo o que pode ocorrer no corpo, tudo a que o espírito se entrega" (RIBEIRO, 2007, p. 107). O orgulho que se vê espelhado "em todo gesto, toda martelada de pé, todo olhar levantado, todo ombro erguido, todo passo à frente, todo agitar de braços e mãos, tudo com que se pode exibir altivez" (Ibid.), aí se produz a musealidade, aí está o patrimônio vivo.

3. Magia e musealidade

A partir de uma investigação da própria natureza da musealização, pode-se perceber que a 'elevação' de um objeto da cultura à categoria de patrimônio se dá como uma espécie de atribuição mágica a um objeto determinado, ou a um espaço a que se atribui valor: fragmento do mundo que, imediatamente, ganha o sentido de excepcionalidade sobre a totalidade – ele representa-a e contém todo o resto em si, ou ainda, como no caso do terreiro, representa algo que se vê para além do mundo da matéria.

Como explicitou Ivo Maroevič, a *musealidade* abraça a maior parte das qualidades não-materiais do objeto ou dos conjuntos de patrimônio; ela é a caracte-

rística de um objeto material que, *inserido em uma realidade, documenta outra realidade* (MAROEVIČ, 1997). Termo pensado na museologia por Zbyneck Stransky, como *qualidade das coisas musealizadas* (apud. BARY; TOMBELEM, 1998, p. 229), diz respeito a um estado inicial da musealização, de separação ou suspensão (que exigiria, de um certo modo, a extração simbólica ou real – do contexto de origem⁶). *Musealidade* é, portanto, o valor não material ou o significado de um objeto que nos dá o motivo de sua musealização (MAROEVIČ, 1997). Trata-se de uma resignificação necessariamente. *Musealização*, segundo Maroevič, é o processo que permite aos objetos viverem dentro de um contexto museológico. Pode-se dizer que ela é o ato de produzir objetos inalienados e inalienáveis, que têm a função de "representar o irrepresentável" (GODELIER, 2007, p. 85). A musealização, assim, nasce com a musealidade, que pode ser entendida, sociologicamente, como um tipo de consenso nos grupos humanos, que lhes confere sentido e lhes permite existir na esfera do simbólico. Logo, a musealização opera analogamente a um ato mágico no conceito antropológico elaborado por Marcel Mauss.

Entendendo a magia como forma primeira do pensamento humano, Mauss afirma que, como fenômeno que compreende agentes, atos e representações (MAUSS, 2005, p. 55), a magia como um todo e os ritos mágicos em geral são fa-

⁶ Stransky enfatiza que é preciso que o contexto de onde o objeto foi 'retrado' seja documentado – já que há a separação de elementos – para que possa haver a restituição. Sem a documentação acompanhando-a, a coisa selecionada não pode se tomar uma 'musealia' (objeto de museu). (STRANSKY, 1995 apud BARY, TOBELEM, 1998). E nesta perspectiva musealidade e musealização estão ligadas ao registro como forma legal de conferir valor a um bem (ou de tradução do

valor simbólico já existente em estatuto patrimonial reconhecido por lei).

⁷ A simpatia sendo aquilo que prevê que semelhantes produzem semelhantes, da mesma forma que coisas que já estiveram em contato continuam a agir umas sobre as outras (MAUSS, 2005, p.50).

tos da tradição. Ou seja, atos que não se repetem, não são mágicos. E, da mesma forma, atos cuja eficácia todo um grupo não crê, também não o são. O autor ainda aponta que, sendo a simpatia "característica necessária e suficiente da magia"⁷, os ritos mágicos são simpáticos e os ritos simpáticos são mágicos. Sendo assim, de acordo com Mauss, na simpatia, "a parte está para o todo assim como a imagem para a coisa representada" (Ibid.) em um processo que muito se assemelha aquele que chama-se hoje de *musealização*.

O mistério também está presente na magia. Como característica fundamental das cerimônias mágicas mencionada por Mauss, estas não costumam ocorrer no templo ou no altar doméstico, "mas geralmente nos bosques, longe das habitações, na noite ou na sombra" (Id., p. 60). Mesmo lícito, o ato mágico se esconde: "mesmo quando é obrigado a agir diante do público, o mágico busca evadir-se; seu gesto se faz furtivo, sua fala indistinta" (Ibid.). E assim, o isolamento aqui, como o segredo, é um sinal quase perfeito da natureza íntima do rito mágico; "o ato e o ator são cercados de mistério". Esse mistério, constitutivo do ato mágico, onde quer que ele ocorra, pode ser explicado como um desconhecimento comum entre o mágico e seu cliente, e não é a mesma coisa que a simples cumplicidade no secreto (FAVRET-SAADA, 2007, p. 46). Todo tipo de magia se sustenta por aquilo que não se permite saber. Por isso não há razão para que o membro de um

grupo definido pela religião – ou pela magia da musealização – esteja interessado pelo projeto de desvelar aquilo que só pode subsistir velado, em nome do qual ele deveria renunciar aos benefícios simbólicos de dispositivos tão preciosos (Ibid.). As sombras, assim, fazem parte do objeto mágico que é um objeto liminar. Desta forma, o acesso ao ato mágico – como testemunha, como ator, ou como mero observador – confere certo valor simbólico ao indivíduo no grupo, já que este também passa a fazer parte dos dois mundos. No Opô Afonjá, as crianças, a partir do momento em que lhes é permitido participar de festas que antes lhes eram secretas, adquirem um novo estatuto na comunidade do terreiro e até mesmo entre seus familiares.

Assim, do mesmo modo pelo qual o mágico atua, a experiência museal atribui valor na dialética do mistério e da revelação. E é neste sentido que objetos são "elevados", isolados, valorizados, revestidos de magia, e se tornam patrimônio – categoria mágica que os permite transcender a realidade e os remetem a um real remoto, imaginado e idealizado, que legitima o seu grande poder.

Esta concepção da magia descende da formulação de Tylor (TYLOR, 1913) sobre o animismo, que entende a necessidade mental humana de atribuir "almas" às coisas do mundo como se fossem semelhantes aos próprios homens. A alma, segundo Tylor, como causa da vida e do pensamento, capacidade de penetrar em outros corpos, de humanos, animais e objetos, é a base da diferenciação entre material e imaterial, de forma que o que há hoje, na religião e também nas ciências, não deixa de ser um caráter animista, que passa por uma afirmação de ideias, que tendem a ser reificadas e objetificadas de maneira que o que nasce como ideia, ou conceito, perde gradativamente o estatuto de ideia e se torna "coisa". Não seria este semelhante ao processo que forma os patrimônios e que dá sentido aos objetos dos museus?

Mas para a magia funcionar, no sentido de "fazer" patrimônios, os quadros da memória são ligados e religados aos contextos do presente. O objeto, por exemplo, retirado de seu contexto histórico precisa ser ressignificado para que seja musealizado, já que o sentido da musealização é sempre construído no presente, a partir dos múltiplos olhares que direcionamos ao passado ou a outros mundos

ocultos. Ao longo desse processo a musealidade encaminhará a descoberta de estímulos para a associação e a conotação. Promoverá uma compreensão integral dos valores do patrimônio, produzindo uma "substância" que pode ser comunicada às pessoas de diferentes gerações. Tradicionalmente apoiada nas coisas materiais, a musicalização está voltada a uma ação de produção coletiva de sentidos. Assim ela assume um papel proeminente na constituição de uma memória patrimonial. Mais do que produzir patrimônios, ela os insere em narrativas específicas, cria contextos e formula falas. O objeto mágico, através do museu, põe em prática a sua magia. O que o torna convincente é o próprio resultado de sua ação sobre aqueles que se permitem engajar na performance do mágico.

4. Vida, morte e musealização

Com seu sopro, Ojá atíça com furor as chamas da forja de Ogum que precisava de armas para a guerra, e o sopro distante de Ojá reavivava a forja fria. Segundo a mitologia dos orixás, Ojá – que mais tarde seria chamada de Iansã, ao se tornar mãe de nove filhos –, com um sopro que atravessava toda a terra e arrastava consigo pó, folhas e tudo o mais pelo caminho (PRANDI, 2001, p. 304), criou o vento, e quando este ficava tão forte que a tudo destruía, criou também a tempestade. Na tentativa de manter a chama acesa, Ojá destruía o caminho por onde seu sopro passava. Talvez o seu dilema tenha contribuído para que fosse nomeada rainha dos espíritos dos mortos, condutora dos *eguns* para o outro mundo, responsável por gerar a ponte entre Terra e céu.

O vento furioso, símbolo de uma cólera pura (BACHELARD, 2001, p. 231), da cólera sem objeto e sem pretexto, a tudo toca com seu poder de destruição. Mas, na ganância de destruir sem razão, o vento dá ao ser a força da criação. Vê-se aqui nesta alegoria, que o destruir é caminho para criar. Vida e morte dão forma ao ato da musealização que é um ato sempre inacabado. Descobrimos, enfim, que a espontaneidade da criação não existia sem o sopro destrutivo de Ojá.

Para Merleau-Ponty, a vida nada mais é do que a morte anulada, já que se acredita ser "obrigado a explicar por um princípio estranho tudo o que nela ultrapassa a simples soma de suas condições necessárias" (MER-

LEAU-PONTY, 2003, p. 87). No candomblé, vida e morte fazem parte de um ciclo que sempre se repete – a criança que nasce é o velho que retorna (PRANDI, 2005, p. 53). Vida e morte se alternam e se complementam. Este é o ciclo que liga *aié* – aqui como instância onde se dá o contato dos vivos e a natureza –, e o *orun* – mundo sobrenatural onde estão os orixás, outras divindades e os espíritos ancestrais. Não há julgamento após a morte, e os espíritos retornam à vida no *aié*, tão logo possível. O melhor dos mundos é aquele em que se vive, o *aié*, pois nesta mitologia o bom é viver. Assim, o *emi*, sopro vital, é o que permite que a vida se manifeste. Representado pela respiração, ele deixa a materialidade do corpo no momento da morte. Detentor deste sopro vital, de uma espécie de *emi* próprio, o Museu desperta a vida nas coisas – e não o contrário.

A preservação do patrimônio tem origem, onde quer que tenha sido posta em prática desta forma pela primeira vez, da vontade humana de marcar a sua permanência. É característico de qualquer grupo humano querer se fazer presente, mesmo antes de ter a sua finitude evidenciada. Esta tendência se justifica na ideia defendida por Scheiner da "incessante busca humana da permanência", que faz com que o ser humano tente "iludir a finitude" já que esta é a forma que encontra para se fazer presente mesmo após a morte. É nesta relação com a temporalidade que se fundamenta a noção de

patrimônio:

Apenas a morte nos devolve à essência do universo: deixamos de ser entes para integrarmos ao mundo. É esta a nossa angústia primordial, da qual procuramos escapar pela imersão na cotidianidade: saber que nosso Ser morrerá sozinho, pois a morte não pode ser partilhada, nem evitada. É para escapar a essa angústia que continuamente elaboramos representações da permanência. (SCHEINER, 2004, p. 33)

Aqui a ideia destrutiva do fim liga-se à preservação. Trabalhando o conceito de patrimônio ligado à noção da morte – ou da sua negação através da preservação cristalizadora – Scheiner lembra que, neste caso, ela pode ser interpretada também como transformação, e não apenas como fim. A esfera patrimonial é constituída por uma forte tendência de se enganar a morte, “como se fosse possível fazer parar o tempo, ou impedir a matéria de movimentar-se no espaço” (Id. p. 78). A autora constata que o registro ou inscrição de alguma coisa como bem patrimonial, o ato de tombamento, poderia corresponder “a um ritual de ‘morte iniciática’” (Id. p. 84) por meio do qual a referência só existe de fato na instância patrimonial. É como se o bem deixasse de existir no mundo real, perdendo sua vida útil, e deixasse de estar em constante interação com a sociedade a que pertence, abandonando a realidade

para fazer parte de um mundo sagrado e inalcançável pelos mortais. Lembro aqui que a morte pode significar a passagem para uma suposta eternidade, na qual tudo se mantém como referencial. O que seria morte, então, para as coisas que temos como patrimônio, é, na verdade, uma passagem da existência profana, para uma outra vida na esfera do sagrado.

Podemos ainda falar de uma musealização da vida que não teme a perda, mas a enfrenta bravamente. Para Cury (CURY, 1999), o “Museu-poeta” é aquele que possui um “olhar museológico” capaz de perceber o valor dos objetos ao selecioná-los e ao preservá-los. O “olhar museológico” é o critério poético do museu para reconhecer a poesia espalhada nas coisas. O museu não coleta coisas, ele coleta a poesia que está nelas. Sendo assim, é este “olhar museológico” que vê além das próprias coisas, que define a musealização. Para Cury, a proximidade entre os sentidos expostos faz com que o uso mais comum do termo “musealização” corresponda ao processo global que parte da aquisição, chegando à comunicação: o processo de musealização englobaria, e ao mesmo tempo se concluiria, na comunicação museológica. No caso dos museus de território e, especialmente, dos ecomuseus⁶, ela se dá a cada dia, de forma contínua, desenvolvendo-se juntamente com a comunidade e o território. Entretanto, as novas ideias da museologia, relativas ao patrimônio e à musealização de qualquer objeto representativo da relação do humano com o real, estimulam a crença de que tudo pode ser musealizado. O museu pode ser visto como o lugar consagrado de todos os grandes valores culturais, como já afirmava Jeudy.

Mas então, o que é o museu, quando desejamos preservar elementos de nossa cultura que antes não eram pensados como musealizáveis? O que acontece quando desejamos musealizar territórios, valores culturais locais e comunidades? Entre a reconstituição ‘autêntica’ e a produção de um artifício absoluto, as escolhas estratégicas se opõem, e a “arqueonostalgia” – como diria Jeudy (JEUDY, 1990, p. 176) – é chamada a se sobrepor aos múltiplos jogos de memória do futuro⁷. Stransky, no âmbito desta crítica contemporânea à musealização, lembra que o termo museificar passa a ser usado para dar

⁶ Instituição museal que associa a preservação do patrimônio cultural e do patrimônio natural no contexto social de uma comunidade, tendo como principal bem preservado no cotidiano a memória das pessoas. Entendido como “laboratório, conservatório e escola” por Georges-Henri Rivière, um dos teóricos do termo na década de 1980, o ecomuseu também pode ser pensado como “espelho” ou representação em que a comunidade se vê e constrói a sua auto-

-estima a partir do reconhecimento de si no patrimônio local. Para muitos autores, o ecomuseu reforça e amplia as diversas formas de atividade museológica – relativiza significativamente o que se entendia antes por musealização, dando-lhe um sentido prolongado – acrescentando-lhes grande abertura. (SOARES, 2008).

¹⁰ O termo "arqueonostalgia" se refere ao nostálgico olhar que se volta exclusivamente para o passado longínquo.

¹¹ No ótica de tal crítica, v. BAUDRILLARD, 1991.

sentido pejorativo ao ato em si (STRANSKY, apud BARY & TOMBELEM, 1998)¹⁰.

Perceber os museus e os patrimônios como fazendo parte de um só movimento de mudança, em estado inacabado, significa pensá-los inseridos em uma realidade constituída de constantes perdas que levam à criação. O desapego pela permanência chega aos museus junto com o sopro de Oia. Destroi-se completamente o caminho até o destino, mas a chama acesa na forja de Ogum não se deixa apagar. O candomblé, religião que evoca um universo encantado que transcende a materialidade do real e toca profundamente os sentidos dos seus fiéis, lança ao mundo um olhar próprio, que muito se assemelha em intensidade e em poder, àquele lançado pelo museu sobre as coisas que caracterizam a relação do humano com o meio. Ao evocar o invisível, o candomblé remete à origem individual das pessoas e produz uma experiência mágica que define o papel de cada um na comunidade religiosa. A preservação desta experiência, e dos ritos e mitos que a constituem, faz do terreiro um espaço de memória, um patrimônio e um museu.

5. Museu: morada dos deuses

O céu é a morada dos deuses; é, segundo Eliade (ELIADE, 1996, p. 101), onde chegam alguns privilegiados, mediante ritos de ascensão. Para lá se elevam as almas dos mortos, e o "muito alto" é, portanto, uma dimensão inacessível ao humano como tal, pertencendo

aos seres sobre-humanos. Aquele que se eleva deixa de ser humano e passa a fazer parte da condição divina. O "subir ao altar" é o abandono da condição humana para se alcançar o céu.

Exu é o orixá sempre presente no momento em que céu e Terra se encontram. O culto dos demais orixás depende dele, que é o mensageiro (PRANDI, 2001, p. 20). Sem a presença de Exu, orixás e humanos não podem se comunicar. Sem sua participação não existe movimento, não existe mudança ou qualquer tipo de troca entre os dois mundos. É a sua voz e a sua fala que permitem este encontro. E, a partir do momento em que as portas se vêem todas abertas, tanto no orum como no aiê, inicia-se a dança mágica que caracteriza o momento em que o terreiro se faz altar e se aproxima do céu. É neste momento que se dá a verdadeira ligação – 'religare' – com o divino. O que antes era o "muito alto" agora toca a Terra de forma avassaladora, percorre o interior dos seres, manifesta o sagrado intangível na matéria do corpo humano. Neste instante, tudo o que importa está ali manifestado, é tudo que se pode perceber pela experiência do divino na individualidade do próprio corpo. O Museu também assim se manifesta. O que o constitui é a própria força de sua presença. Como o orixá que desce a Terra, o Museu se manifesta na presença, e o que vale é a sua forma no agora.

Tudo nos eleva, tudo nos levanta, mesmo quando descemos (...) Essa mocidade da leveza não será a marca dessa força confiante que nos vai fazer deixar a terra, que nos faz acreditar que vamos subir naturalmente aos céus, com o vento, com um sopro, levados diretamente pela impressão de felicidade infável? (Id., p. 33)

Com efeito, a musealização é o meio pelo qual o Museu se manifesta no instante do presente. Ela dá sentido às coisas do mundo, aquelas que queremos ter mais perto, guardadas, para que não corram a risco da distância, mas que, ao mesmo tempo, são aproximadas do céu, onde a finitude da matéria terrestre não pode chegar. E nessa dicotomia entre o 'próximo' e o que está 'muito distante', entre vida e morte, céu e Terra, tão

característica da preservação do patrimônio – pois este conjuga em si matéria e não-matéria, presença e ausência – museus e patrimônios se recriam, pois a cada momento é recriado o seu objeto, a sua essência, o indivíduo humano, que se renova também neste eterno tocar de céu e Terra.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARY, Marie-Odile de, TOBELEM, Jean-Michel (dir.). Manuel de muséographie: Petit guide à l'usage des responsables de musée. Biarritz: Option Culture, 1998.

BELLAIGUE, Mathilde. Memória, Espaço, Tempo e Poder. In: ENCONTRO [ANUAL] DO GRUPO REGIONAL DO COMITÊ INTERNACIONAL DE MUSEOLOGIA PARA A AMÉRICA LATINA E O CARIBE / ICOFOM LAM (2). Quito, Equador. 18 julho / 23 julho 1993. Coord. Lucia Astudillo, Nelly Decarolis, Tereza Scheiner. Museus, Museologia, Espaço e Poder na América Latina e no Caribe. Quito: Organização Regional do Conselho Internacional de Museus para a América Latina e o Caribe / ICOM LAC, 1994.

BENJAMIN, Walter. Rua de sentido único e Infância em Berlim por volta de 1900. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

BRULON SOARES, B. C. Quando o Museu abre portas e janelas: O reencontro com o humano no Museu contemporâneo. 2008. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008.

CAMPOS, Vera Felicidade de Almeida. Mãe Stella de Oxóssi: Perfil de uma liderança religiosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CERTEAU, Michel de. Relatos de espaço. In: _____. A invenção do cotidiano. Petrópolis: Vozes, 1994.

CURY, Marília Xavier. Museu, filho de Orfeu, e musealização. In: SIMPÓSIO MUSEOLOGIA, FILOSOFIA E IDENTIDADE NA AMÉRICA LATINA E CARIBE. ICOFOM LAM, Coro, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, p.50-55. 1999.

DAVALLON, Jean. Tradition, mémoire, patrimoine. In: SCHIELE, Bernard (dir.). Patrimoines et identités. Québec: Éditions Multimondes, 2002.

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano: A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

EVRARD, Marcel. The Ecomuseum: conscience of lasting, transitory expression of identity. In: [ANNUAL CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY / ICOFOM (8)]. ISS: ICOFOM STUDY SERIES, Buenos Aires. Symposium Museology and Identity. Basic papers. Mémoires de Base. International Committee

for Museology / ICOFOM; Museum of National Antiquities, Stockholm, Sweden, n.10, p. 85-88, 1986.

FAVRET-SAADA, Jeanne. *Les mots, la mort, les sorts*. Paris: Gallimard, 2007.
HALBWACHS, Maurice. *La memoire collective* (1950). Édition électronique. Les classiques des sciences sociales. Québec: Université du Québec, 2001. Disponível em: <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html>. Acesso em: 03 de novembro de 2009. p.48.

JEUDY, Henri Pierre. Introduction. In: _____. (dir.) *Patrimoines en folie*. Paris: Éd. De la Maison des sciences de l'homme, 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. p.11-46. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

MAROEVIĆ, Ivo. O papel da musealidade na preservação da memória. In: SIMPÓSIO ANUAL MUSEOLOGIA E MEMÓRIA. ICOFOM. Comitê Internacional de museologia/ICOFOM. Paris, Conselho Internacional de Museus/ICOM, 1997.

MAUSS, Marcel. Esboço de uma teoria geral da magia. p.49-185. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Segredos guardados: Orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

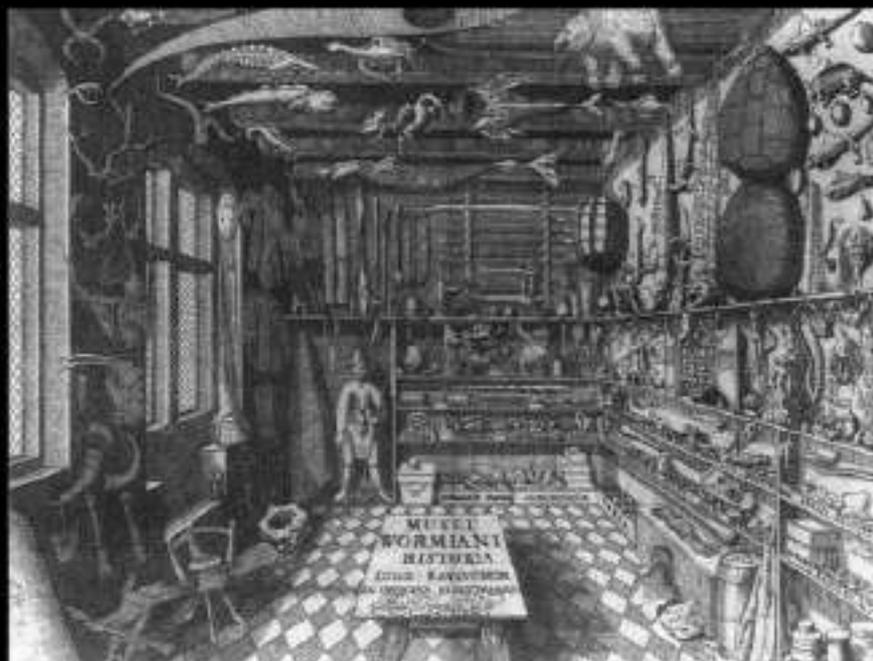
RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

SCHEINER, T. C. *Imagens do não-lugar: Comunicação e os novos patrimônios*. 2004. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ECO, Rio de Janeiro, 2004.

_____. *Apolo e Dionísio no templo das musas: Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental*. 1998. Dissertação (Mestrado em comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ECO, Rio de Janeiro, 1998.

TYLOR, Edward B. *Primitive culture*. London: John Murray, 1913.

Vista do gabinete de curiosidades do naturalista Olaus Worm, 1655. Gravura a ponta seca, capa do catálogo da coleção reunida pelo naturalista.



Lugar de morada *versus* lugar de memória: a construção museológica de uma Casa Museu

Rosaelena Scarpeline*

RESUMO

Este trabalho propõe-se apresentar o processo que leva a comunicação silenciosa existente no espaço doméstico para dentro das Casas museus. Será examinada a re-construção do espaço doméstico e a transformação de objetos cotidianos em objetos testemunhos, que são eleitos para homenagear e ressignificar a vivência de um personagem histórico, transformando a casa residência em monumento histórico. Para tanto, se compreenderá a casa como lugar de morada unindo espaço, materialidade e imaginário, procurando retratar a forma de morar no Brasil a partir de meados do século XIX e início do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: *Museus casa; monumentos; Cultura material; Espaço doméstico; Objetos.*

ABSTRACT

This paper intends to present the process that leads to silent communication exists in the domestic sphere into the Historic house museums. It will examine the reconstruction of domestic space and the transformation of everyday objects into objects witnesses, that are elected to honor and to reframe the experience of a historical person, transforming the home residence in a historic monument. For this, one shall mean the house as a dwelling place linking space, materiality and imagination, trying to retrace the way of living in Brazil since the mid-Nineteenth century and early Twentieth century.

KEY-WORDS: *Historic house museums; monuments; Material culture; Domestic space; Objects.*

*Bacharel em Biblioteconomia; Mestrado em História pelo IFCH/Unicamp. Diretora da Divisão Técnica do Centro de Memória da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Pesquisadora do Projeto "Patrimônio Cultural Rural Paulista", da mesma universidade.

Para entendermos a Casa morada

A casa, o domicílio, é a única barreira contra o horror do caos, da noite e da origem obscura, encerra em suas paredes tudo que a humanidade pacientemente recolheu ao longo dos séculos, opõe-se a evasão, à perda, à ausência, pois organiza sua ordem interna, sua civilidade, sua paixão.

IMMANUEL KANT

Procurando fundamentos na historiografia para entender o interesse histórico do estudo de uma casa morada, chegamos ao campo da história da vida privada, do cotidiano, do espaço da memória social e cultural, partindo do princípio que o mundo da casa é o mundo privado.

Segundo Duby há diferenças entre o mundo privado e o mundo cotidiano, "(...) A vida privada é portanto a vida de família, não individual, mas de convívio, é fundada na confiança mútua" (DUBY, 1990, p. 23).

Para ele a vida privada é o espaço doméstico, familiar que não é regido pelas leis e sim pelos costumes. Seus membros fazem parte da vida pública, mas no mundo privado são ligados pelo afeto, amizade e tradição. Então o espaço da casa não refletiria a vida cotidiana como um todo, seria apenas um fragmento da história social de um tempo, uma amostra de cultura material. Opõe-se ao público por ser um espaço próprio, reservado, íntimo.

Entretanto para Ariès a visão da casa é elemento fundamental não só para o estudo da vida privada, mas também da história do cotidiano, pois reflete as mudanças ocorridas na sociedade através dos arranjos externos e internos, materiais e arquitetônicos, em busca de maior conforto, embelezamento e modernidades (ARIÈS, 1991, p. 7).

O espaço da casa traz inserido nele a vida de seu proprietário e de seus familiares, que ali viveram por tempo longo ou curto e construíram um espaço com usos e significados próprios. Abrange também às teias extra familiares composta de amigos, vizinhos, negócios e empregados. Seus hábitos culturais e intelectuais, alimentares e de higiene, religioso e de lazer formando um conjunto de relações que servem de ponte entre o público e o privado. Assim podemos dizer que a casa articula o privado e o público, de acordo com o tempo ou interesse de seu proprietário.

A casa, enquanto espaço sociológico é capaz de despertar emoções, reações, orações, músicas e imagens. Da Matta afirma que usamos a casa tanto para definir um espaço íntimo e privado como o quarto, quanto um espaço máximo e público, quando nos referimos a casa como um país, um estado ou uma cidade, onde ela está localizada (DA MATTA, 1987, p. 15).

Para Kant "...estar em casa é reconhecer a lentidão da vida e o prazer da meditação imóvel (...). A identidade do homem é portanto domiciliar (...)" (Kant *apud* PERROT, 1991, v. 4, p. 308). Portanto nos referimos a casa sempre que necessitamos de localizar um lugar de origem, o lugar de formação da identidade.

Por sua vez, para Gilberto Freyre a casa e suas relações com a pessoa que a possui, e as relações com o ambiente social, no qual está inserida permite vários estudos interdisciplinares: antropológicos, históricos e sociológicos. Partindo dessas noções, podemos estudar o homem em seu universo particular examinando sua casa e os objetos que a compõem, tomando-a como ponto de partida para a compreensão do nosso sistema histórico, social e cultural, pois o brasileiro "(...) gosta da rua, mas a sombra da casa o acompanha (...)" (FREYRE, 2004, p. 36)

Os ritos públicos, de aspectos legais controlados pelo Estado, e morais, controlados pela igreja, vêm da rua para o interior da casa. Dentro da casa, em seu espaço privado, seguimos a orien-

tação que vêm da família e da tradição. Compartilhamos esse espaço privado¹, doméstico, regido pela tradição com o público quando das cerimônias domésticas, como aniversários, casamentos, batismo, funerais, etc. Nesse momento as relações familiares são legitimadas no espaço social.

Perrot acredita que “o privado é uma experiência de nosso tempo” (PERROT, 1991, v. 4, p. 9) e nesse mundo privado criamos cenários através da forma de ocupação dos espaços. As atividades desenvolvidas no interior de uma casa acontecem nesses cenários, que não incluem apenas o edifício, mas todo o espaço ao seu redor, esse cenários são inventados e institucionalizados pelo homem. Eles são compostos de objetos, coisas e pessoas, cada qual carregando sua própria história, ligados pela teia familiar, articulando-se no cotidiano, com linguagens sociais e corporais próprias.

A forma como ele se apropria desses espaços criando os cenários com móveis, equipamentos e objetos, revelam sua visão do mundo externo, seus gostos, suas pequenas/grandes coleções, seu nível intelectual e suas relações políticas e sociais. Um olhar sobre sua vestimenta e seus adornos pessoais pode identificar seu comportamento entre o mundo social e o doméstico. Citando Perrot, “As maneiras de comer, de se lavar, de amar – e portanto, de morar-se modificam de acordo com a autoconsciência que passa pela intimidade do corpo” (Id., v. 4, p. 10).

Assim, a maneira de morar revela o espírito de seu morador e o momento histórico no qual está inserido. Dentro da casa morada, rodeados com seus objetos e equipamentos do cotidiano de seu proprietário, podemos adquirir conhecimento sobre ele e suas práticas culturais e sociais.

Os interiores levemente pomposos do séc XIX também refletiam modos de vestir, cadeiras com saias e cortina drapeadas imitavam os detalhes de como os tecidos eram usados em saias e vestidos, o papel de parede imitava os padrões usados nos tecidos. A riqueza dos móveis espelhavam os trajes luxuosos de seus donos. (RYB-CZYNSKI, 1996, p. 19)

Assim fica claro a relação que existe entre os modos de morar e de vestir, a decoração interna refletindo um “estilo de vida”.

A casa, espaço da vida privada, será o palco, onde estão contidos os cenários, que possibilitarão o estudo da história do cotidiano. Ao se pensar nela não nos prendemos somente nos aspectos materiais que a compõem, mas nas ações que ali acontecerão e acontecem.

Para que essas ações aconteçam é necessário ter em mãos objetos, mobiliário, equipamentos que ajudam a realizar as tarefas cotidianas dentro do universo da família. O objeto, no sentido mais amplo, adquire sentido, interagindo com o morador, com outros objetos, no cenário da história cotidiana. Para Ecléa Bosi...

Quanto mais voltados ao uso do cotidiano, mais expressivos são os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abrandam. (BOSI, 1987, p. 360)

Nesse sentido o objeto do cotidiano, será capaz de atualizar as lembranças, estimulando a vivência, adquirindo sentido, desde que esteja devidamente ambientado no cenário de uma determinada época.

Estudaremos a casa como parte da memória individual de todos os indivíduos,

¹A questão de privacidade que usamos hoje não era colocada, as famílias dividiam os espaços da residência com toda sorte de pessoas, familiares, agregados, escravos da casa, cabreiros viajantes, padre, etc., além dos animais domésticos e de consumo. Era na casa que se realizavam muitos trabalhos manuais, de moagem e os depósitos de alimentos. A busca do isolamento e privacidade acontece apenas no final do século XIX.

inserida na memória de um grupo, bairro, cidade ou nação, presa a tradição, espaço de memória coletiva. A casa como objeto cultural capaz de articular a memória individual, cenário cotidiano, presente na lembrança de todos os indivíduos, segundo Ecléa Bosi:

A casa, como objeto cultural, coloca-se como um dos recursos possíveis no universo individual e coletivo, por estar presente no universo individual e coletivo e por se mostrar como um fragmento dentro do cabedal infinito que é a memória (BOSI, 1987, p. 39).

Como vimos, podemos através da casa morada e dos objetos que a compõem fazer vários estudos, construindo leituras no campo da história, da cultura material e imaterial e da história social. Ver o objeto não como utilitário, de arte ou de adorno, mas compreender seu uso no interior da residência, seu significado para o proprietário, dentro de seu mundo privado. Tomamos por base Ecléa Bosi que afirma que os objetos nos falam, porém é preciso um olhar atento para se dialogar com eles.

Temos com a casa e com a paisagem que a rodeia uma comunicação silenciosa que marca nossas relações mais profundas. As coisas nos falam sim, e porque exigir palavras de uma comunicação

tão perfeita? (BOSI, 1987, p. 361)

O presente estudo pretende entender essa comunicação silenciosa que existe dentro do espaço doméstico e levá-la para dentro das Casas Museus. Estudar a re-construção desse espaço e a transformação de objetos cotidianos em objetos testemunhas, que são eleitos para homenagear e re-significar a vivência de um personagem histórico, transformando a casa residência em monumento histórico. Para tanto começamos por tentar desvendar a materialidade arquitetônica e as transformações ocorridas na casa brasileira, tanto no aspecto construtivo como na organização dos espaços internos e na funcionalidade da casa. Pois, a casa é como uma roupa, que deve servir, abrigar das intempéries e proporcionar conforto, levando em conta hábitos pessoais e familiares, tornando-se assim um lar (RYBCZYNSKI, 1996, p. 198).

A materialidade arquitetônica

(...) uma casa, seja ela qual for, dura e não para de testemunhar a lentidão das civilizações, de culturas obstinadas em conservar, em manter, em repetir.

FERNAND BRAUDEL, CIVILIZAÇÃO MATERIAL, ECONOMIA E CAPITALISMO, SEC. SEC. XV-XVIII.

A arquitetura da casa é um testemunho da formação da memória histórica dos povos, assim sendo a casa e a cidade são símbolos concretos de uma sociedade pois

refletem seus valores, transformando-se em produtos culturais. Trazem intrínsecos os valores de quem a desenhou e a construiu, como também dos que ali viveram e se apropriaram de seus espaços.

Podemos dizer que a arquitetura é uma categoria antropológica, porque demonstra um modelo de comportamento humano, que envolve organização social, aplicação de técnicas, intervenção no ambiente ao redor e significados afetivos e simbólicos (OLIVEIRA, 2001, p. 48). Ao se optar por morar em um determinado local, o cidadão sofre a influência desse lugar, na maneira construtiva e na distribuição dos espaços internos (CERTEAU, 1991, v.1, p. 40).

O homem precisa organizar os espaços internos de sua casa procurando melhor desenvolver suas atividades biológicas, culturais e mecânicas. Sua liberdade e criatividade são exercidas no momento em que ele toma posse dos espaços, é quando ele transforma uma casa em lar, dando a ela "sua cara", instituindo novos modos e usos, recheando os ambientes com seus pertences, suas lembranças e memórias, transformando o local em lugar único.

As mudanças são constantes, pois as atividades que ali se desenvolvem e os equipamentos usados para desenvolvê-las passam por vários processos de mutação, vindos através do desenvolvimento industrial e tecnológico e da modernização. A modernização insere no cotidiano do indivíduo, um conjunto de novas sensações

e expressões no modo de agir, sentir e morar, produzindo novas formas de fazer, criando uma nova ordem e novas maneiras de viver. Na casa está presente a técnica e a nova tecnologia e o "saber fazer" que é próprio de uma comunidade (LEMONS, 1996, p. 8).

Ao se estudar uma casa, construímos uma história que envolve arquitetura, métodos construtivos, modos de produção, classes sociais, desenvolvimentos industriais, econômicos e políticos, não nos esquecendo que o principal ator é o proprietário seguido de seus familiares. Eles são os elementos que dão vida ao patrimônio, que irão traçar o uso social da casa e construir a história cotidiana. O espaço da casa confunde-se com a ordem social, sem entender os valores sociais do período em que a casa foi construída e ocupada fica muito difícil retrair e ressignificar sua ocupação, organizando as experiências e vivências que ali se desenvolveram, pois o ato de morar repousa na história cultural e social.

As formas de morar que encontramos em moveis e acessórios, refletem um passado que traz referências aos lares dos ancestrais, a domesticidade sólida, que quando não existe, é inventada por uma comunidade em busca de referências que lhes desenvolvam o sentimento de pertencimento e empoderamento com o local habitado.

Para Gilberto Freyre a casa brasileira do século XVI ao século XIX dividia-se em casa grande rural ou semi-rural, casa térrea de porta e janela ou ainda pequenos sobrados com área residencial na parte superior. Para a população mais pobre palhoças, ranchos e cabanas (FREYRE, 1985, p. LXVI).

Antes disso, no Brasil havia as residências dos índios: ocas ou malocas, construídas em terras férteis e próximas dos rios. Segundo Catharino (CATHARINO, 1995, p. 80) "os índios tinham residência, e não domicílio"² pois sendo nômades, trocavam periodicamente de local em busca de água ou caça. Essas habitações coletivas, em geral em barro, madeira, cobertas de folhas de diversas palmeiras, sem repartição interna, sem janelas e com duas ou três entradas, serviam como abrigo, dormitório e lugar de refeição. Para Sérgio Buarque de Holanda a vida desenrolava-se em seu interior no sentido mais pleno possível. No centro das malocas ficava o fogo usado para aquecimento e para cozinhar,

²Buscando a diferença entre residência e domicílio, conseguimos levantar que é considerado residência "lugar onde alguém habita por um determinado período", e domicílio "lugar que a pessoa habita com disposição de lá permanecer". Cf. DICIONÁRIO contemporâneo da língua portuguesa Caldas Aulete. Rio de Janeiro: Delta, 1980.

ao redor dele aconteciam às reuniões para compartilhar as experiências cotidianas (cf. HOLANDA; CAMPOS, 1989, v. 1, p. 74).

Aliás o fogo, desde os tempos remotos, é considerado símbolo de vida em família, união do homem com a mulher, lugar de aproximação dos seres, por seu calor e sua luz, lugar onde se prepara o alimento; na Europa a lareira é considerada o centro da vida familiar (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1997, p. 536). Ainda hoje dizemos que a cozinha é o coração da casa, pois é em volta do fogão e da mesa que se reúne a família. Assim o conceito de lar é anterior ao conceito de casa, pois tomando o princípio que lar é o lugar do fogo, podemos afirmar que nossos antepassados, reunidos dentro das cavernas, tendo o fogo posto, conseguiram transformar o espaço de abrigo, em lar.

Os primeiros ranchos construídos pelos portugueses seguiram a técnica construtiva dos índios, casas pequenas construídas em taipa³, revestidas de palha e sapé, tendo como diferencial janelas e repartições internas (GUERRA, 2001, v. 2, p. 11). As casas, existentes no período colonial brasileiro, mantêm os maneirismos portugueses, construídas em taipa de pilão e mais tarde em taipa de mão, sua arquitetura urbana é de linhas retas, volumes quadrangulares, grandes cheios nas fachadas e pequenas janelas com folhas de escuro, não havendo a preocupação com a simetria na distribuição de portas e janelas. Embora a arquitetura pernambucana deste período recebe também a influência dos holandeses, na construção de seus grandes sobrados de dois ou três andares (Ibid.).

Os sobrados deste período eram feitos para uso comercial, no térreo o comércio e os escravos, na parte de cima receber e morar. O espaço destinado para receber possuía janelas que se abriam para a rua, porém os quartos, pequenas alcovas⁴ sem janelas, eram protegidas do olhar dos curiosos e da contaminação que a rua podia trazer. As paredes eram caiadas ou revestidas de terra branqueada, tabatinga⁵, os sobrados de pessoas abastadas recebiam revestimento de azulejos portugueses, muitas vezes só nas paredes de cima do sobrado, onde ficava o lugar de morada. Os balcões eram individuais ou corridos, fechados por treliça de madeira, muxarabis.

As casas de fazendas também receberam a influência portuguesa, pois mesmo sendo ca-

sas maiores que as urbanas, mantinham as linhas retas e a simplicidade característica da época, a arquitetura doméstica era sóbria. A palavra "casa" indicava qualquer aposento da moradia: "casa de banho", "casa de dormir", "casa de moagem", "casa dos negros", como era conhecida a senzala.

As mudanças na forma de morar e no uso da casa começaram a se alterar ao longo do século XVIII, pois a casa passa a ter uma nova subdivisão interna, para que haja uma maior privacidade entre seus membros, nesse período acontece de forma definitiva a transição da casa, enquanto morada pública composta de parentes, empregados e agregados, para dar lugar a uma casa íntima, familiar, privada. "O senso de intimidade doméstica que estava surgindo foi uma invenção humana, assim como todas os implementos tecnológicos" (RYB-CZYNSKI, 1996, p. 61).

No Brasil começamos a alterar mais intensamente as formas de morar a partir da chegada da família imperial em 1808. As mudanças começaram a ocorrer e não pararam mais, acompanhando todos os movimentos políticos e econômicos de nosso país: Independência e República, o maior poder econômico advindo do dinheiro do cultivo da cana de açúcar e do café. Com o enriquecimento dos fazendeiros, seus filhos foram mandados às capitais para estudar, lá eles receberam a influência européia e voltaram para suas regiões de origem com uma educação muito diferente da rude formação de seus

³Taipa – técnica que empregava o barro para a construção, típica de regiões onde havia escassez de material como pedra e cal (GUERRA, 2001, v.2, p. 11).

⁴Segundo Jean-Baptiste Drebet, alcova é uma palavra árabe que significa tenda fechada ou armário onde se dorme, tradição perfeitamente aplicada aqui no Brasil (ACAYABA, 2001, v.2, p. 83).

⁵Tabatinga é um tipo de terra argilosa, de cor clara, conhecida pelos índios como barro branco (cf. FREYRE, 1985, p. 31).

pais. Foram eles os responsáveis pela introdução dos livros e revistas na maioria das casas, trouxeram na mala os novos hábitos que aos poucos foram se misturando aos costumes tradicionais.

Sabemos que vários fatores contribuíram para o processo de modernização, porém, acreditamos que a maior modernização chegou pela influência da Estrada de Ferro, que trazia, de forma mais rápida, os jornais e magazines que continham os anúncios do que havia de mais moderno na Corte, Rio de Janeiro, além dos catálogos de lojas exportadoras de artigos de vários países da Europa, que, a partir de 1850, passam a ter relações comerciais com o Brasil. As propagandas, feitas para vender, mostravam um mundo idealizado, evocavam imagens informais e confortáveis, ambientes feitos para conquistar, transformar em belos cenários os ambientes cotidianos.

Assim, os vagões de trem passaram a ser utilizados também para transportar a modernidade. Eram os mesmos vagões que levavam as sacas de café para o porto e de lá traziam, além dos materiais construtivos os equipamentos (móveis, louças, adornos, vestimentas, etc.) que juntos transformaram a vida cotidiana, criando novos hábitos de viver e de morar. Para Maria Cecília, "O trem de ferro veio assimilar o aumento de consumo, devido à intensificação das importações e da abertura das casas comerciais" (HOMEM, 1996, p. 56). Porém as novidades trazidas da Europa, em materiais cons-

trutivos, adornos e equipamentos arquitetônicos eram, em sua grande maioria desconhecidos, criando a necessidade de se importar também os mestres artesãos para realizar o novo tipo de construção e ensinar a nova forma de morar através das governantas, perceptoras e pajens estrangeiras.

Assim a partir do fim do século XVIII e o século XIX foram marcados por alterações na ordem pública e privada, essas mudanças foram mais sentidas na Corte do Rio de Janeiro e nas cidades próximas. Nas regiões mais distantes, elas demoraram mais para chegar, pois a população com tradições mais enraizadas foram lentamente assimilando as mudanças. Elas começaram a ocorrer no momento da passagem da economia mercantil-escravista para a economia cafeeira, quando há um aumento no consumo de bens e equipamentos. Porém o aburguesamento⁶ das famílias aconteceu primeiramente nas áreas urbanas, através da assimilação e cópia dos hábitos europeus.

Nas residências do século XVIII o espaço considerado o coração da residência era a varanda, espaço intermediário entre a área íntima e a de serviço, voltado para o interior das residências, quintal, pomar ou jardim interno, era destinado para as refeições, repouso rápido nas redes e realização de trabalhos manuais ou dos afazeres femininos, local onde só podiam entrar "os da casa"⁷ ou as visitas próximas, seu mobiliário era mais modesta, possuía grande mesas em madeira com amplos bancos,

⁶Entende-se por "aburguesamento" o modo como as camadas recém enriquecidas pela expansão agrária, principalmente ligada ao café, e por atividades comerciais, que adotaram modos de ver, agir e pensar diferenciado, absorvendo a nova cultura urbana, de cunho europeu, se diferenciando da cultura tradicional mais rústica. (SINSOM, 1984, p. 67)

⁷Eram considerados "os de casa" familiares, agregados ou empregados.

Esse espaço muitas vezes era utilizado também para se cozinhar, aqui se reunia a família, os agregados, os escravos, lugar de nenhuma privacidade, onde se passava a maior parte do dia.

Com as mudanças ocorridas nos espaços internos da casa, os homens ganharam lugar para os negócios e para a política a "sala dos homens", nesta sala eles se reuniam para fumar, beber e conversar. As mulheres ganharam a "sala das mulheres" espaço de convivência onde se reuniam para realizar os trabalhos manuais de agulha ou de tear e as leituras que antes eram feitas na "varanda". Outro espaço novo foi a "sala de visitas", espaço nobre voltado para a rua, onde se recebiam os amigos, conhecidos e partidários. A parte superior da residência, nos sobrados, ou interna nas residências térreas, foi destinada exclusivamente à família, aos dormitórios, sendo portanto considerada área íntima. Os dormitórios de hóspedes ficavam no piso inferior nos sobrados ou logo após a sala de visitas, nas residências térreas (LEMOS, 1999, p. 138).

As casas ganharam duas cozinhas, a interna considerada seca que ficava no fundo da residência podendo ser acessada por vendedores e entregadores por um corredor lateral. A segunda cozinha, que era construída em um espaço anexo a cozinha seca, local aberto ou fechado, era uma espécie de "puxado" onde eram preparadas as carnes, os quitutes em forno de barro, o sabão de cinza, o ralador de mandioca, o moe-

dor do milho, etc. Os quintais eram área de circulação e distribuição para os serviços, às mulheres distribuíam as tarefas, dando as ordens à criadagem para realização dos serviços domésticos, era um eterno ir e vir com água, mantimentos, grãos, animais mortos e vivos, roupas sujas e limpas, etc.

As instalações sanitárias ficavam em uma construção anexa a casa, no quintal, elas não eram usadas para o banho. Os banhos podiam ser realizados no dormitório ou em um quarto próprio, em gamelões⁸, bacias de folhas de flandes ou caixas de madeira. A maioria das construções eram secas e as atividades com água eram feitas em área externa ou em bacias. Houve grandes adaptações com a chegada das tubulações que levavam a água para o interior das residências. A água trouxe a mecanização dos serviços, distribuir a água pura, drenar as águas servidas para longe das residências, trazer conforto, instituir novas práticas, enfim consolidar os bons hábitos, tão em voga no fim do séc. XIX e início do séc. XX (BEGUIN, 1991, 39-54).

No sec. XIX com o barateamento dos vidros as residências, ganharam grandes janelas, guilhotinas envidraçadas⁹ para a entrada de luz natural. Elas substituíram aos poucos as gelosias, as rótulas e os muxarabis¹⁰, que serviam também para proteger o interior das casas do olhar curioso da rua, principalmente as mulheres, que através delas, podiam ver sem ser vistas (Cf. MARINS, 2001). Essa substituição, foi feita primeiro, por vontade

⁸ As gamelas, em madeira, podiam ser de formatos diferentes: redonda, retangular ou ainda um tronco de árvore comprido e vazado.

⁹ Janela composta de dois melo-caixilhos verticais e paralelos próximos um do outro, com venezianas e/ou vidro.

¹⁰ Treliças de madeira que filtravam o calor e a luminosidade, permitindo uma ventilação mais adequada no interior da residência e proporcionavam intimidade. GUERRA, José Wilton, Op. cit. v. 2, p.14.

própria dos proprietários e depois através dos códigos de posturas municipais.

Segundo Braudrillard:

O vidro materializa de forma extrema a ambigüidade fundamental da ambiência: a de ser a um só tempo proximidade e distância, intimidade e recusa de intimidade, comunicação e não comunicação. (BAUDRILLARD, 2004, p. 48)

A presença do vidro também passou a ser sentida nos armários, principalmente nos fixos, que ganharam portas envidraçadas, dando vistas aos objetos que continham. O hábito do colecionismo doméstico se expande, pois porcelanas e cristais passam a ficar exposta ao olhar do visitante.

As portas internas das residências, visando uma melhor iluminação e areação, foram serradas e ganharam bandeiras¹¹ em madeira e vidro ou ferro, adaptando-se aos novos tempos. A iluminação vai aos poucos entrando e modificando a vida cotidiana, das velas de sebo ou cera passamos as caudeias de óleo de mamona ou óleo de peixe e as lamparinas que foram aposentadas quando chegaram os lampiões de combustores, os quais deixaram de existir com a chegada da luz elétrica. A iluminação mudou a convivência cotidiana, a luz trouxe novos horários, segundo Lemos, "Não mais se dormia com as galinhas (LEMOS, 1995, p. 134).

Como resultado do processo civilizatório que ocorre a partir de meados do século XIX, quando foram incentivados pelos médicos e engenheiros sanitaristas novos hábitos na maneira de morar, enfatizando a necessidade de iluminação natural e ventilação nas residências, a tendência foi de se construírem casas amplas, arejadas e iluminadas, com cômodos grandes e de destinação certa.

A partir da primeira década do séc. XX muitos projetos arquitetônicos foram encomendados para arquitetos estrangeiros, que vindos da Europa, traziam na bagagem um álbum com fotos de fachadas de casas de seus países, para servir de modelo e todos os equipamentos decorativos necessários para a construção de residências (LEMOS, 1995, p. 201). Esses novos técnicos, construtores e artesãos imigrantes europeus, trouxeram o saber instituído de seus países de origem, sendo muito disputados no momento de se modernizar a casa. Eles introduziram na casa novas subdivisões internas procurando dar aos seus proprietários privacidade e conforto, também incluíram nas fachadas novos arranjos decorativos, onde houve a substituição dos balcões de madeira pelos de ferro, das gelosias pelas grandes janelas de vidro, foram colocadas as platibandas de cerâmicas do Porto e os revestimentos de azulejos decorados (Id, p. 210).

A casa passou a ser vista como símbolo de poder econômico e social. Maria Cecília acredita que a mu-

¹¹ As portas internas e em alguns casos também externas receberam um caído envidraçado ou de ferro geralmente fixo, que serve para dar claridade e levar ventilação aos aposentos.

dança social acontece antes da mudança espacial:

(...) porém para que se construísse um novo espaço, foi necessário que se alterasse primeiro o modo de vida, o qual, no entanto, ocorreria de forma independente do espaço" (HOMEM, 1996, p. 16).

As funções dessa nova casa eram: o estar e o lazer; o repouso, o sono e o banho; e a área destinada aos serviços. Os novos ambientes ficaram assim distribuídos: o ambiente social, logo na entrada da casa, com amplas janelas envidraçadas voltadas para a rua. No centro da residência ou no andar superior, os espaços íntimos, longe do olhar de estranhos; no fundo da residência os espaços de serviço, ligados a rua pelos corredores laterais e separado do resto da casa por largas portas (OLIVEIRA, 2001, p. 263). Pelos corredores laterais transitavam animais, vendedores, entregadores, empregados, escravos e senhores, ele servia de ligação entre a casa e a rua.

Como vimos a modernização e o progresso trouxeram à nova casa domesticidade¹². Foi assim criada uma nova forma de viver e de morar, modificando também as necessidades de ordem pessoal, social e cultural. Para Lemos "A casa carrega em si símbolos criados pelo homem que variam no tempo e no espaço e que retratam sua forma de usufruí-los" (LEMOS, 1999,

p. 22). Assim estudando seu interior podemos constatar todas essas mudanças, pois o homem partiu em busca de maior conforto doméstico, que envolve conveniência, eficiência, lazer, bem-estar, prazer, domesticidade e privacidade (RYBCZYNSKI, 1996, p. 236).

Porém a partir da terceira década do século XX com o mundo em guerra e a recessão econômica houve a proposta de uma arquitetura mais simples. As novas técnicas construtivas e novos materiais, mais leves, resistentes e baratos, deram a casa uma aparência de limpeza, beleza e saúde, grandes janelas abertas, livres das cortinas pesadas permitindo a entrada da luz e do ar puro, divisões funcionais, fluxos livres e pequenos jardins decorativos. A organização dos espaços internos passou a ser feita de acordo com a necessidade de seus moradores "deixe-se guiar pela conveniência e não pela tradição... leve em consideração as personalidades e os hábitos de sua família, inclusive os seus" (Id., p. 198), aconselhava Lilian Gilbret em sua revista voltada para o público feminino.

Houve redução dos espaços internos, obrigando o morador a adotar um novo mobiliário cuja principal característica era a praticidade e funcionalidade, visando um equilíbrio entre o novo e as tradições, uma casa útil e eficiente. Decorações simples, "as casas devem ser livres de ornamentação, o que havia sido necessário no passado não era mais apropriado a um mundo moderno, industrializado" (RYBCZYNSKI, 1996, p. 206), assim passou-se a adotar moveis de linhas retas. As grandes casas foram dando lugar a pequenas casas ou ainda aos apartamentos, sem perder a característica de lar¹³. Assim consideraremos todos os tipos de casa como patrimônio edificado, lugar de memória, carregado de valores e significados.

Concluimos que a materialidade da casa faz parte do cenário da memória, sendo que a beleza arquitetônica está expressa através do planejamento, edificação, simetria e delicadeza de suas formas, mas principalmente pela posse de seu proprietário, de usos e costumes que ali foram construídos e vividos. Para Novais

Ao percorrer os espaços domésticos, vamos observar a consagração do indivíduo e a exaltação de suas marcas de distinção. Por

¹² Entendemos por domesticidade um conjunto de emoções relacionadas a família, intimidade, arranjos internos, lar, a casa incorporando a personalidade de seus proprietários (Cf. RYBCZYNSKI, 1996, p. 85)

¹³ Consideramos lar o lugar de vivência familiar onde fica o núcleo da família.

meio de um sistema de convenções e ritos precisos vão se estabelecendo oposições entre o formal e o informal, entre a solenidade e a privacidade, que repercutiram nas estratégias de aparências e na conformação e decoração dos ambientes (NOVAIS, 1998, v. 3, p. 459)

Em uma casa museu vemos esse mundo privado através das lentes do presente, repaginado e transformado em informação histórica e cultural. Estudaremos a casa como um lugar de memória procurando juntar todos os fios que a compõem: a arquitetura, a distribuição dos ambientes, os móveis e equipamentos de uso doméstico, a apropriação do espaço por parte de seus moradores, a simbologia do cotidiano e o uso social e cultural, e também em alguns casos os usos políticos e comerciais, que se faziam da residência.

A casa como lugar de representação

A CASA É O CENTRO GEOMÉTRICO DO MUNDO [...] TUDO E TÃO PENETRADO DE AFETOS, MÓVEIS, CANTOS, PORTAS E DESENHOS QUE MUDAR É PERDER UMA PARTE DE SI MESMO, E DEIXAR PARA TRÁS LEMBRANÇAS QUE PRECISAM DESSE AMBIENTE PARA REVIVER.
ECLÉA BOSI. MEMÓRIA E SOCIEDADE – LEMBRANÇAS DE VELHOS

A casa faz parte da memória de todas as pessoas, está presente em todos os lugares e nos mais diversos meios sociais, carrega em si cenários de nossa privacidade. Esses cenários domésticos são compostos de elementos diversos, objetos e pessoas, com temporalidades específicas, inseridas na sua própria história social e cultural de quem a produziu e de quem ali morou, fazendo parte da memória coletiva. A casa como representação, um lugar de memória, uma fronteira entre o mundo público e o privado.

Considerada o centro do mundo, a partir dela traçamos nossos perfis, nossa memória é marcada pelo tempo passado na casa morada, nascimento, casamento, formatura, morte, etc. Mesmo nosso tempo social é formado nela, é lá que foi determinado o tempo de dormir e acordar, de comer e de brincar, de ir a escola ou ao trabalho, criamos raízes com a casa e lá construímos nosso passado sonhando com nosso futuro.

O espaço da casa é formado por preferên-

cias, laços, simpatias, lealdade pessoais, compensações, bondades ou maldades, que fazem parte do cotidiano das pessoas que ali viveram ou compartilharam de um tempo cíclico, onde as transformações acontecem lentamente e são transmitidas de geração a geração. A decoração segue um "discurso poético"¹⁴ onde os objetos se comunicam em uma linguagem íntima, quase secreta com seus moradores.

Assim a transformação de uma casa moradia em uma casa memória é feita através de sua representatividade e dos valores a ela atribuídos por uma comunidade. A re-visitação de seus espaços tem a capacidade de estabilizar o tempo, despertar emoções, relembrar situações escondidas no fundo da memória individual ou coletiva de uma família, organização, sociedade ou nação, pois o imaginário produz conhecimento e multiplica significados através do processo associativo (cf. FERRARA, 2002).

O modo de lembrar é individual tanto quanto social, o grupo transmite, retém e reforça as lembranças, mas o recordador¹⁵, vai trabalhando os objetos que servirão como detonadores dessas lembranças, individualizando a memória comunitária, ressignificando os espaços, selecionando o que lembrar e como lembrar, criando assim os apoios da memória, como diz Ecléa Bosi "faz com que fique o que significa-que. (BOSI, 1987, p. 21) Ao fazer essa seleção e registro dos objetos, fragmentos, que serviram para reconstruir um tempo e/ou prestar homena-

¹⁴Segundo Baudrillard o discurso poético se dá entre o tradicional, móveis e objetos, e o belo, segundo orientações de seu proprietário no momento de compor o ambiente. É ele que dita as regras de decoração e funcionalidade seguindo orientação de seu tempo social. (Cf. BRAUDRILLARD, 2004, p. 31)

¹⁵ Estamos considerando como recordadores as pessoas envolvidas na montagem do cenário de uma casa museu, pois ele(s), jun

tamente com a comunidade embasados na história oficial e não oficial, nos depoimento de familiares e de ex-frequentes da casa morada, irão eleger os objetos testemunhas que serão usados para resignificar os espaços da casa, transformando-a em lugar de memória

¹⁶ Usaremos a noção *habitus* conforme a define Pierre Bourdieu, um conjunto de padrões adquiridos de pensamento, comportamento, gosto, etc., elo entre as estruturas sociais abstratas e a prática social concreta.

¹⁷ Usaremos personagem sempre que nos referimos ao proprietário de uma Casa Museu. Entendendo personagem como pessoa notável, eminente ou de destaque que foi homenageado, tendo sua casa morada transformada em Casa Museu.

gem a um personagem, cria-se a relação com o ausente, no presente, significando as lembranças e assim compartilhando memórias. Pois segundo Ecléa Bosi, "Cada um desses objetos representa uma experiência vivida. Penetrar na casa em que estão é conhecer as aventuras afetivas de seus moradores" (Id., p. 360).

Sabemos que o passado é estático não muda, porém o presente é uma constante mudança, e cada mudança produz um novo olhar ao passado, recriando-o. Em uma "Casa Museu" somos meros observadores e tentamos através de fragmentos e vestígios construir um cotidiano, um mundo presumido, um simulacro. Para Bourdieu, a casa, "... memória silenciosa e determinante, estabelece a metáfora do *habitus*, fornecendo um referencial, uma aparência da realidade (Bourdieu apud CERTEAU, 1996, v. 1, p. 127)¹⁶.

Através das pesquisas documental, imagética e dos objetos que fazem parte do acervo da casa morada iremos construir as narrativas que tecem a teia que irão fazê-la falar com o visitante, desvendando os silêncios e recriando a ambientação, a experiência e a história de vida de seu proprietário, transformando assim uma casa morada em uma casa memória.

O mito de seu personagem (proprietário da casa) só se sustenta quando há uma tradição que o mantenha, quando a preocupação de uma comunidade ou um grupo social de lembrá-lo e repassá-lo para a próxima

geração. A história irá, através do trabalho de pesquisa, analisar e construir um discurso que norteará a memória, porém só será memória quando for capaz de restabelecer os laços entre o passado e o presente, que o ligaram a memória coletiva.

A casa elemento de representação social, quando se transforma em Casa Museu, faz com que seja agregado também o valor de patrimônio e de representação cultural, passa a ser um monumento histórico, marco de uma identidade cultural, parte da memória coletiva de um local, cidade ou região, construindo um sentimento de pertencimento. Para Augé:

O lugar é a construção concreta e simbólica do espaço, sendo ele, simultaneamente, um princípio de sentido para aqueles que o habitam e de inteligibilidade para quem observa. Além de histórico, o lugar antropológico pretende-se identitário e relacional, pois filia-se ao todo social e espacial (AUGÉ, 1994, p. 54).

Assim a casa Museu é um lugar de memória que se mantém como local onde o personagem¹⁷ está representado, através de um cenário montado baseado na história oficial e não oficial, onde o passado é reformulado no presente, re-significado, montado para dar veracidade à biografia do homenageado. Ali o tempo é permanente, o personagem pode ser lembrado e reverenciado todas as vezes que se visitar o local.

Um local onde não há necessidade de se fazer esforço para iniciar o processo de rememoração é necessário apenas o desejo de compartilhar as memórias que se tem do personagem, com as marcas concretas da sua trajetória de vida ali expostas.

Para Ecléa Bosi:

(...) o corpo, interposto entre objetos que agem sobre ele e o influenciam através da percepção, é capaz, através da memória de misturar dados do presente com o passado, criando uma relação presente/passado interferindo no processo atual de representação, despertando nosso conhecimento subjetivo das coisas (BOSI, 1987, p. 361).

Para haver essa interação é necessário que haja o reconhecimento, pois a rememoração só é possível quando estamos familiarizados com os elementos tradicionais e culturais que compõem o ambiente. Portanto, para que possamos lembrar é necessário que o local, os objetos e o personagem sejam de alguma forma conhecidos, façam parte do meio cultural e social no qual estamos inseridos.

Assim, a casa museu, espaço de vida contendo um conjunto de objetos testemunhas exemplares de um passado que não se quer esquecer, servirá de elo de ligação da história social e do patrimônio edificado, sendo um lugar de interação e elaboração de conhecimento.

Seu papel fundamental será criar e preservar os laços de pertencimento com as comunidades locais e regionais, através dos espaços históricos ali representados e que deverão fazer parte da memória coletiva, passando de geração a geração.

Tomando emprestado da casa morada todos os elementos, como sua arquitetura, seus espaços, seus móveis e objetos, sua ambientação, a casa museu se propõe a reconstruir um cenário permanente, montado para dar veracidade à biografia de seu proprietário através da experiência de morar, mostrando aos visitantes o "jeito de vivenciar" um determinado modo de vida, dando assim materialidade à memória.

Desta forma, o objeto testemunha em uma casa museu tem a função de significar um tempo, ele não será visto apenas como utilitário ou decorativo, sua funcionalidade e praticidade não irão contar. Ele estará presente para narrar o tempo passado, fazer parte de um "retrato pessoal ou familiar" que se quer representado, ser indicio cultural de uma comunidade ou de uma época. Para Baudrillard:

Na medida que se integra no sistema cultural atual, o objeto antigo vem, do fundo do passado, significar no presente a dimensão vazia do tempo. (...) O simples fato de que um objeto ter pertencido a alguém celebre, poderoso, confere-lhe valor, autenticidade (BAUDRILLARD, 2004, p. 34).

O espaço social da casa morada, transformada em casa museu, procurará despertar no visitante a memória involuntária, usando como suporte os objetos testemunhas, aliados a cheiros, sons e imagens, re-significando os espaços, hoje encenados. Essas representações darão vida aos espaços marcando assim suas funções e ordenando suas vivências. A história cotidiana do personagem e da sua família despertam o encantamento e reforçam ou criam o mito de seu proprietário.

A casa como lugar de memória será capaz de revelar os mistérios de seu proprietário, tão cuidadosamente arrumados e conservados em seu interior. Visitá-la é penetrar nesse mundo particular, como um intruso pairando sob seu cotidiano íntimo.

²⁷ Usaremos personagem sempre que nos referirmos ao proprietário de uma Casa Museu. Entendendo personagem como pessoa notável, eminente ou de destaque que foi homenageado, tendo sua casa morada transformada em Casa Museu.

Referências bibliográficas

ACAYABA, Marlene Milan, (coord.) Equipamentos, usos e costumes da casa brasileira. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2001. v.2. Construção.

AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BEGUIN, François. As maquinarias inglesas do conforto. Espaço & Debates: Revista de Estudos Regionais e Urbanos, São Paulo, v.11, n.34, 1991.

BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velhos. São Paulo: Edusp, 1987.

BOLLE, Willi. Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 2000.

BOURDIEU, Pierre. A casa ou o mundo aos avessos. Textos Didáticos, n. 46, fev. 2002.

BRAUDEL, Fernand. Civilização material, economia e capitalismo: séc. XV-XVIII Lisboa: Teorema, 1992.

CAMARGO, Adriane et al. A psicologia dos objetos do dia a dia. Disponível em: <www.deps.ufs.br>. Acesso em: 22 de maio de 2006.

CATHARINO, José Martins. Trabalho índio em terras da Vera ou Santa Cruz do Brasil: tentativa de resgate ergonômico. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: Artes de fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 1996. v.1

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: Morar e cozinhar. Rio de Janeiro: Vozes, 1996. v. 2.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997

CONTI, Raquel Felix. Reflexões sobre a memória. In: _____. Olhar Crítico. Disponível em: <www.olhacritico.com.br/olhacritico/ver_artigo.asp>. Acesso: 20 de agosto de 2007.

DA MATA, Roberto. A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987

FERRARA, Lucreciam d'Alessio. Cidade, imagem e imaginário. In: SOUZA, Celia Ferraz; PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002

FREYRE, Gilberto. Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano. São Paulo: Global, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque de; CAMPOS, Pedro Moacyr. História geral da civilização brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1989, v.1

HOMEM, Maria Cecília Naclério . O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira. São Paulo: Martins Fontes, 1996

LEMOS, Carlos. História da casa brasileira: A casa colonial, casas urbanas e rurais, a habitação burguesa. São Paulo: Contexto, 1996.

LEMOS, Carlos. A morada paulista. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NOVAIS, Fernando, coord. História da vida privada no Brasil: República, da belle époque à era do rádio. . São Paulo: Cia das letras, 1998. v.3.

PERROT, Michelle et al. História da vida privada, 2: Da Europa feudal a renascença. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

_____. História da vida privada, 3: Da Renascença ao século das luzes. São Paulo: Cia. das letras, 1991.

_____. História da vida privada, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

OLIVEIRA, Adriana Mara Vaz. Uma ponte para o mundo goiano do século XIX: Um estudo da casa meia pontense. Goiânia: Agência Goiânia de Cultura, 2001.

OLIVEIRA, Andréia Machado, et al. As coleções como duração: o colecionador coleciona o quê?. Episteme, Porto Alegre, n. 20, jan./jun. 2005, p.111-9.

PEARCE, Susan M. Pensando sobre objetos. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos (org.) *Museus instituição de pesquisa*. Rio de Janeiro: MAST, 2005.

PERINELLI NETO, Humberto. No coração de Narciso: objetos históricos, historiadores, lugar social e construção do conhecimento. *Dialogus*, Ribeirão Preto-SP, v. 1, n. 1, 2005. p. 51-75.

POMIAN, K. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi (Vol. 1. Memória/História)*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1984, v. 1.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*, São Paulo, v. 10, dez. 1993.

RYBCZYNSKI, Wiltold. Casa: pequena história de uma idéia. Rio de Janeiro, Record, 1996.

SILVEIRA, Flávio L. A.; LIMA FILHO, Manuel Ferreira L. Por uma antropologia do objeto documental: entre a "alma nas coisas" e a coisificação do objeto. In: *Horizonte Antropológico*, Porto Alegre, v. 11, n. 23, jan./jun. 2005.

SINSOM, Olga Rodrigues de Moraes. A burguesia se diverte no reinado do momo: 60 anos de evolução do carnaval na cidade de São Paulo. (Dissertação) USP-FFLCH, 1984.

Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte, MG - Montagem de exposição, dezembro, 2006



Grafite contemporâneo: da espontaneidade urbana à sua cooptação pelo mundo da arte

Ana Beatriz Soares Cascardo*

RESUMO

Trata do grafite que é uma manifestação urbana contemporânea que há quase 40 anos têm se espalhando pelas grandes metrópoles, tornando-se um elemento visual comum a seus habitantes. Sua quase onipresença nos mais variados suportes do espaço coletivo, tem sido alvo de tensões sociais criando facetas das mais variadas deste fenômeno cultural. Procura discutir os processos que permitiram a pretensa absorção do grafite pelo sistema artístico contemporâneo, evidenciando seus mecanismos de institucionalização. Pretende revelar aqueles a quem possa convir, às indefinições conceituais do mundo do grafite demonstrando quais os interesses envolvidos neste processo.

PALAVRAS-CHAVE: Grafite; insubordinação; institucionalização; mundo da arte; museus de arte

ABSTRACT

This article seeks to address graffiti as urban contemporary manifestation for almost 40 years have spread into large cities, making it a visual element common to the inhabitants. Almost ubiquitous in various places of the collective spaces has created social tensions.

The text also discusses the processes that allowed the alleged absorption of graffiti for contemporary art system, examining its mechanisms of institutionalization.

Thus, intends to disclose those who may agree, as well as the conceptual uncertainties in the world of graffiti, demonstrating that the interests involved in this process.

KEY-WORDS:

institutionalization; Graffiti; insubordination;

*Bacharel em Museologia pela Universidade Federal da Cidade do Rio de Janeiro (UNIRIO); Mestre em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Conservadora, Museu Nacional de Belas Artes (MNBA/IBRAM).

O grafite seria uma manifestação visual, cultural, conhecida pelo seu caráter urbano que encontrou seu lugar nos grandes espaços de concreto das cidades. Desenhos multicoloridos, assinaturas, frases em muros públicos e particulares já parecem fazer parte do cotidiano urbano atual. Os grafites já não são novidade na paisagem metropolitana, mas as discussões a seu respeito permanecem intensas e freqüentes até os dias atuais.

A complexidade terminológica do tema obrigou-nos a tomarmos um direcionamento para melhor compreensão deste trabalho. Desta forma, quando utilizo o termo grafite refiro-me a todo elemento escrito ou desenhado aplicado a espaços urbanizados externos, com ou sem permissão para ter sido ali colocado, mas que é considerado belo, artístico e aceito pela sociedade. O que chamamos de grafite pressupõe, desse modo, uma espécie de dinâmica de cumplicidade cotidiana que inclui não só os produtores, mas também os espectadores do grafite.

Esta terminologia será utilizada neste trabalho apenas para que o leitor saiba do que estamos tratando exatamente quando utilizamos este termo já que um consenso sobre o que seria o grafite ainda é complexamente indefinido.

O termo utilizado internacionalmente para definir esta forma de expressão visual é graffiti, plural da palavra italiana *grafito* que significa inscrição. De acordo com Gitahy, "graffito vem do italiano, inscrição ou desenhos de épocas antigas, toscamente riscados a ponta ou a carvão, em rochas, paredes etc." (GITAHY, 1999, p. 13).

O termo graffiti detém significações diferentes das atribuídas pelos brasileiros, englobando o que também chamamos de "pichação", por isso adotaremos esta terminologia apenas quando estivermos nos referindo a um autor ou acontecimento internacional. Utilizarei o termo "grafite", em português, para as inscrições e desenhos feitos nas ruas e muros, aceitas pela sociedade, e o termo "pichação" para o que é tido como vandalismo ou sujeira. Em alguns momentos utilizarei os termos conjugados, assim ficando grafite-pichação, para momentos em que a discussão for pertinente aos dois termos.

Não é surpresa, que uma pichação, seja ela

qual for, constitua um incômodo e um perigo - não por seu conteúdo (muitas vezes situacionista ou inofensivo), mas por sua forma anárquica de expressão - para a tranquilidade do poder instituído. (LEIRNER, 1991, p.130)

É importante para a busca da compreensão do fenômeno cultural contemporâneo que é o grafite-pichação, a noção da complexidade de forças e interesses que os regem, pois é a partir daí que conseguiremos criar alguns caminhos para análise do produto final que tanto incomoda alguns e fascina outros.

Inicialmente é difícil imaginar que alguém vá se esforçar para reunir meios de escrever, desenhar ou pintar paredes públicas, monumentos, fachadas de prédios particulares sem ter noção completa de que será um ato, no mínimo, desaprovado pela sociedade, pois se não houvesse tal consciência não procuraria os horários de menor movimentação para a realização de seu ato.

As motivações que impelem os indivíduos a picharem e grafitarem são variadas. Pode ser o desafio pela adrenalina que se sente ao temer ser pego em flagrante, podem ser palavras de protesto contra um governo ou autoridade, pode ser que alguém queira provar que seu amor não tem limite, tornando público seu sentimento e demonstrando o risco pelo qual passou para realizar tal declaração, ou até mesmo provar aos amigos a

*Trata-se do termo usado, desde os anos 1970 do século passado, pelas autoridades e pela imprensa, para designar aplicações feitas com tinta spray em prédios, muros e monumentos, por grupos de adolescentes. Essa atividade é geralmente caracterizada como vandalismo. Em cidades como o Rio de Janeiro e Belo Horizonte, a diferença é bem marcante, visto que os grupos de "pichadores" recusam a qualificação de "artistas", preferindo caracterizar-se como contestadores. (N.E.)

sua grande coragem.

Entretanto, seja qual for a motivação, as pessoas que chegam a de fato grafitar e/ou pichar possuem em menor ou maior grau um certo desafio à autoridade vigente, uma necessidade de testá-la a seu modo e de colocar à prova os valores que lhe são passados pela família, pela mídia e pela comunidade em que vivem. Também seria uma maneira de perceber até onde essas pessoas consideram a opinião de seu círculo de amizades e familiares nos seus atos individuais, assim experimentando uma faceta na qual acreditem ser indomável.

O impacto que o grafiteiro e o pichador poderiam causar em suas cidades, seria pequeno e reversível caso não houvesse nota alguma no jornal, e caso ninguém se importasse com alguma inscrição em sua parede. Entretanto, as reações inflamadas sobre o combate às pichações acabam por transformar este ato em algo destacável, colocando o indivíduo que pichou e o resultado da sua ação no centro das discussões, criando estímulo para o surgimento de muitos outros grafiteiros e pichadores.

Tal proliferação de atores do grafite-pichação ao redor do mundo significaria de alguma forma que as autoridades não estariam conseguindo uma maneira eficaz de erradicar algo que consideram nocivo à sociedade que administram. Esta seria uma maneira direta de provar a fragilidade de seu sistema e possíveis pontos delicados que podem levar a questionamentos maiores sobre seus modelos governamentais.

Esta ótica poderia nos levar a crença de que não conseguindo eliminar completamente a incômoda pichação esta continuaria a existir devido a subterfúgios consistentes que a permitem permanecer frente à desaprovação de uma grande parcela da sociedade e das autoridades competentes. Entretanto, percebemos que isto não tem ocorrido ao longo do tempo.

Uma das tentativas de alguns governos foi estipular locais específicos em que seria permitido grafitar e pichar, com isso, imaginavam que os atores deste fenômeno contemporâneo desistiriam de intervir em outros espaços. Entretanto, o resultado deste aparato não foi satisfatório, pois os grafiteiros e pichadores acabaram por utilizar o espaço cedido, e não abriram mão de agir nos

que ainda eram proibidos.

Outra batalha que se desenvolve de maneira extremamente complexa diz respeito a questões que permearam as discussões sobre o popular e o acadêmico. Afinal, em algum momento um destes elementos visuais que eram encarados como sujeira repulsiva ganhou o status de arte. Dizer que determinada coisa é arte implica necessariamente em uma ressignificação extrema que irá causar mudanças intensas no âmbito social, ou seja, irá ditar novas maneiras no trato com o objeto e seus atores, ampliando e diversificando pontos de vista e de conduta.

Explicitar a quem beneficia esta nova postura com relação ao grafite não é uma tarefa simples, é necessário permitir diversas perspectivas e admitir que na realidade elas nunca se esgotarão e sim ajudarão cada vez mais no exercício da compreensão desta manifestação cultural.

Por exemplo, poderíamos dizer que o beneficiado com o apelo artístico da grafite seria o próprio ator do processo pois, com isso, ele poderia entrar em um mercado lucrativo que faria com que ele pudesse viver de sua paixão. Contudo poderíamos também afirmar que os grandes perdedores desta rede de relacionamentos seriam os próprios grafiteiros, pois a sua inserção neste novo sistema acabaria por limitá-los em alguns aspectos como a maneira em que eles devem desenvolver sua expressão e em que locais elas deveriam aparecer, delegando o seu caráter subversivo aos confins de um passado do qual possa

ser conveniente lembrá-lo ou esquecê-lo.

Outra leitura poderia nos fazer perceber que o grande ganhador deste processo seria a sociedade e suas autoridades, que obteriam para seu próprio deleite obras de arte, e que desta maneira conseguiriam estipular os locais em que o grafite poderia aparecer, se livrando do engodo de ter seu próprio muro como alvo de intervenções não desejadas. Indo mais além, poderíamos vislumbrar como perdedores desta relação à sociedade e suas autoridades que, designando algumas intervenções como arte, estariam admitindo a sua total incapacidade de exterminar o grafite-pichação.

Daí percebemos, que a dialética perdedores e ganhadores não sustentaria a análise desta questão. Os interesses e percepções envolvidos oferecem vantagens e desvantagens para todas as partes e o quadro que se evidencia é o de negociações permanentes que engendrariam ganhos e concessões em toda sua área.

Dos aparatos da Arte

Designar algo como "arte" e seu ator como artista implica não somente em uma resignificação como também em uma reavaliação. O objeto artístico é convencionalmente digno de contemplação, estudo e análise, diferentemente daquilo sobre o qual, de tão repulsivo ainda não se parou para pensar. Por mais que a arte contemporânea abarque uma variedade de expressões que podem muitas vezes passar pelo repulsivo, este caráter fica diferenciado, transfor-

mando-se em um tipo de "repulsivo artístico", algo que foi pensado para ser repulsivo e que faz com que sejamos obrigados a pensar a respeito.

Desta maneira, o sistema artístico desenvolve bases teóricas estruturais para justificar também a presença do inusitado grafite-pichação em seu meio indiscutivelmente seletivo como, por exemplo, atribuindo-lhe caráter democrático de vanguarda:

A pichação como arte tem seu lugar bastante definido dentro das chamadas artes plásticas, sempre em direção a um objetivo democrático e, simultaneamente, à desmaterialização do objeto. E não é anacrônica. A participação do espectador, os *happenings*, eventos, ações de arte na rua, jornais murais, pinturas murais comunitárias, os próprios graffiti – com raízes profundas na Bauhaus, construtivismo, arte cinética, arte social, ambiental, cívica, pública etc. – continuam a representar o mesmo pluralismo e a interdisciplinaridade que caracterizam todas as formas ainda contemporâneas de arte. Hoje a pichação faz parte da mixagem de estilos, pensamentos, atitudes e ideias artísticas e, da mesma forma que as outras atividades (desenho, pintura, música, teatro etc.), junta-se e extravasa-se rompendo com os limites da arte monolítica tradicional. (LERNER, 1991, p. 132)

O sistema de artes possui seus aparatos característicos e elementos constitutivos. A combinação destes itens aliados aos processos histórico culturais mais amplos irá determinar o que é ou não arte como afirma Grossman (2005, p. XIV): "A arte necessita sempre aferir e calibrar seus valores com o mundo que a abriga e a inspira". Coli também irá evidenciar a relação que a arte tem com o mundo que a rodeia ao reconhecer que ela possui instrumentos próprios e destacar um elemento atualmente bastante central deste complexo, que seria a chamada galeria de artes.

A arte instala-se em nosso mundo por meio do aparato cultural que

envolve os objetos: o discurso, o local, as atitudes de admiração, etc. (...) esses instrumentos permitem a manifestação do objeto artístico ou, mais ainda, dão ao objeto o estatuto de arte: a galeria permite que o pintor, exponha seus quadros (isto é, que "manifeste" sua arte) e, além disso, determina escolhendo um tipo de objeto dentre os inúmeros que nos rodeiam, que ele seja "artístico". (COLI, 1995, p. 12)

As galerias exercem papéis predominantes no mundo da arte principalmente por representarem o caráter mercadológico do complexo artístico. Vivemos em um mundo em que o mercado e a economia são praticamente centrais, afinal é por esta ótica que o planeta se intitula "globalizado", ou seja, é mais pelo sentido de compra e venda, demanda e procura do que propriamente pelo caráter de união dos povos e livre trânsito humano pelas diversas localidades.

Podemos dimensionar desta maneira a relevância do papel da galeria dentro do universo da arte contemporânea, ou melhor, isso significa que o mundo da arte está completamente inserido no mundo mais amplo, estabelecendo trocas diretas, e pontos de interseção.

De maneira geral as galerias são a porta de entrada para um artista no seletivo mercado de artes. No

momento em que este artista encontra alguma galeria que tenha alguma credibilidade e que possa investir em seu trabalho, sua obra passará por um processo de valorização monetária e, dependendo da administração do relacionamento entre galeria, artistas, compradores e o sistema cultural mais amplo, este valor poderá crescer ou decrescer ao longo do tempo.

Entretanto pode-se perceber que o valor atribuído à obra e ao artista acaba por não se restringir apenas à questão monetária de compra e venda. Este valor poderá influenciar opiniões, pensamentos e análises acerca dos trabalhos, evidenciando sua representatividade cultural e sua conseqüente posição hierárquica no mundo dos objetos gerais e até mesmo artísticos. É importante destacarmos que o percurso neste sistema não é uma via de mão única. Por muitas vezes o valor conceitual atribuído por meio de opiniões e análises influenciará o valor de mercado da obra. Segundo Thornton (2008, p. XII) devemos ter em mente que:

(...) o mundo da arte é muito mais amplo que o mercado de arte. O mercado diz respeito a pessoas que compram e vendem trabalhos (que são os negociantes, os colecionadores e os leiloeiros) mas muito participantes do mundo da arte (os críticos, curadores e os próprios artistas) não são diretamente envolvidos na base desta atividade

comercial. O mundo da arte é uma esfera onde muitas pessoas não apenas trabalham, como residem em tempo integral. É uma 'economia simbólica' onde as pessoas trocam pensamentos, onde o valor cultural é debatido e não determinado pela prosperidade irracional.

Ainda explicitando os mecanismos de funcionamento do sistema artístico, Coli afirma que os instrumentos utilizados no sistema de artes:

(...) não se limitam a traçar uma linha divisória separando os objetos artísticos e os não artísticos; não se contentam em criar uma "reserva" de arte. Eles intervêm, por assim dizer, na disposição relativa dos objetos artísticos pretendem ensinar-nos que tal obra tem mais interesse do que outra, que tal livro ou filme é melhor que outro, que tal sinfonia é mais admirável que outra: isto é cria uma hierarquia dos objetos artísticos. (COLI, 1995, p. 13)

O que tentamos evidenciar é que realmente a arte detém um valor monetário em que interesses deste gênero são altamente presentes. Por outro lado percebemos algo que vai além do valor de mercado, que é o valor atribuído culturalmente por este sistema, que existe numa disputa conceitual que, não necessariamente, estará ligada a um valor mercadológico.

Voltando ao papel da galeria, não podemos deixar de destacar que o processo que levará um trabalho até ela, ou melhor, o que despertará no galerista o vislumbre do sucesso de seu lançamento mercadológico, não é tão simples quanto parece. Não seria o fato singelo de expor qualquer coisa dentro de uma galeria que faria dela um objeto artístico. É preciso que ela seja "credenciada" e isso significa que o artista e seu trabalho já deve ter passado por alguns locais específicos, isto é, alguns circuitos artísticos onde circulam as vozes do sistema. Se não houver passado por todos os pontos artísticos deve no mínimo ser apresentado ao galerista por alguém com discurso já reconhecido no meio.

Os espaços legitimadores e as vozes do

sistema possuem notável importância. Expor em determinada galeria, museu ou centro cultural já possui por si só um grande apelo. Sabemos que nos anos 1960 a questão do suporte e do espaço como elementos determinantes do objeto artístico fora fortemente questionada e experimentada por aquela geração. Um dos grandes feitos na contestação do espaço legitimador naquela época foi idealizado pelo belga Broodthaers; e seu "Departamento das Águias".

Broodthaers não conseguia mais desempenhar a tarefa do materialista histórico vestido de contratipo de colecionador. Em vez disso, comemorou o abandono dessa figura ultrapassada assumindo outra aparência - a de "contratipo" do diretor de museu. Começando com a Section XI-Xème siècle, Broodthaers fundou o seu Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, "sob pressão da perspicácia política de seu tempo" - "esta invenção, que era uma mistura de nada, partilhava o caráter ligado aos acontecimentos de 1968, ou seja, um tipo de acontecimento político por que todos os países passaram". O "museu" foi inaugurado poucos meses depois de maio de 1968, ocasião em que, juntamente com artistas, estudantes e ativistas políticos colegas seus, Broodthaers participara da ocupação

do Palais des Beaux Arts de Bruxelas. Agindo em solidariedade com as manifestações que tinham lugar em toda Europa e Estados Unidos, os ocupantes declararam que a tomada do museu era um protesto contra o controle que a cultura belga sofria da parte das instituições oficiais, bem como a condenação a um sistema que só conseguia conceber a cultura como mais uma forma de consumo capitalista. (CRIMP, 2005, p.182)

O que se buscava naquele tempo era uma libertação dos valores e regras culturais impostas à arte ao longo do século XIX que se materializava sobre a estrutura arquitetônica e institucional dos grandes museus e dos cercamentos políticos. Como afirma Crimp (2005, p. 168): "O dilema da arte contemporânea no final da década de 1960 – enquanto tentava escapar da asfixia imposta pelo museu e pelo mercado e se envolver nas lutas políticas do seu tempo – tinha raízes no século XIX".

Tal busca pela liberdade criativa, política e institucional alimentou nos artistas e pensadores, a busca pelas experimentações plásticas das mais variadas, que procuravam fugir não apenas dos espaços museológicos como também do suporte clássico das telas. Segundo Crimp (2005, p.85) embora a "morte da pintura" já houvesse sido experimentada desde meados do século

XIX, com a frase "A partir de hoje a pintura está morta", atribuída a Paul Delaroche, foi na década de 60 que esta sentença pareceu ter sido alcançada. Crimp comenta a partir da afirmativa de Delaroche que:

Durante a década de 1960, entretanto, parecia que, por fim, era impossível ignorar o estado terminal da pintura. Os sintomas estavam por toda parte: na obra dos próprios pintores, todos dando a impressão de reiterar a declaração de Ad Reinhardt de que ele estava 'simplesmente fazendo as últimas pinturas que alguém seria capaz de fazer', ou permitindo que suas pinturas fossem contaminadas por elementos tão estranhos como as imagens fotográficas; na escultura minimalista, que apresentou uma ruptura definitiva dos laços incontornáveis da pintura com um idealismo que vinha de séculos; em todos os outros meios para os quais os artistas se voltavam à medida que, um após o outro, abandonavam a pintura. (CRIMP, 2005, p. 85)

Já em 1917, a obra "A Fonte" de Marcel Duchamp, estabelece um símbolo irrevogável da postura que existia dali por diante, como afirma Tassinari:

Os objetos que Du-

champ apresentou como seus *ready mades* puderam engendrar uma tensão entre a arte e a não arte porque o fez numa data em que o conceito de arte e não arte começava a dilacerar-se no antagonismo em que se embrenhou: a especialização progressiva de sua esfera lado a lado com um conceito que perdia os seus limites. (TASSI-NARI, 2001, p. 36)

Desta maneira, os desafios conceituais e formais que a arte se propunha a enfrentar na década de 60, absorveram fazeres que anteriormente não seriam reconhecidos como arte e o grafite, com seu caráter anárquico experimentando outros suportes, definindo seu lugar com o "fora", que seria as ruas, em oposição ao "dentro", considerado enclausurante, das galerias e museus, acaba por ser absorvido pelo sistema artístico, como afirma Goldstein (2009, p. 2)

O graffiti se integrou em uma ofensiva mais vasta, visando deslocar as fronteiras da cultura oficial. Ele se infiltrou no mercado da arte em um momento em que os códigos da "verdadeira" pintura eram amplamente questionados. Os artistas queriam mostrar que a arte formatada para as galerias era o reflexo dos interesses comerciais e servia aos interesses de classe.**

Entretanto esta fase de negação ao espaço instituído da arte trouxe a tona outras perspectivas, no final do século XX e início do XXI. O estímulo das pluralidades em coexistência. A substituição do radicalismo, necessário em um momento de ruptura, por um tempo em que as diversas realidades possam coexistir, faz com que os museus e as galerias retomassem seu caráter relevante em uma época que se sabe não serem eles os únicos lugares da arte.

Os espaços museológicos possuem um papel tão preponderante quanto o da galeria de arte, mas em outra ordem, por assim dizer. Enquanto a galeria é uma espécie de vitrine da ordem da regulação comercial, o museu se configura como uma espécie de espaço sacralizado e sacralizador, devido ao valor a ele agregado ao longo do tempo.

Mesmo considerando que com a revolução francesa o museu ganha um caráter de fruição popular e gratuita, por mais que os esforços teóricos e práticos da museologia atual procurem dar conta da democratização do museu, ele continua carregando uma espécie de "aura"¹ que remontam ao renascimento ou até mesmo os grandes imperadores romanos.

A questão dos museus de arte não é a de vender obras, ou colocá-las um preço, ele se configura como um espaço de fruição do mundo artístico, sem o interesse mercadológico, remontando a "essência" da arte, um espaço de troca de idéias sobre ela, de deleite por meio delas, mas ainda sim, um espaço que atribui valor cultural, artístico e não, pecuniário.

Logicamente que as tensões e interseções existem e que as informações circulam de maneira fluida não esquemática. Por muitas vezes uma obra ao receber o status conferido por um museu de arte que a expõe, influenciará no valor monetário que lhe será atribuído posteriormente por algum galerista que esteja atentado para tal. Como pode ocorrer o caminho inverso, em que algum artista que possui uma grande valorização monetária por ter passado numa galeria, consegue adentrar o espaço museu. É também possível que obras de artistas que circulem em museus nunca tenham suas obras em galerias ou vice versa.

Qualquer peça sendo ela artística ou não ao constituir um acervo museológico é ressi-

** *Le graffiti s'intégrait dans une offensive plus vaste visant à déplacer les frontières de la culture officielle. Il a infiltré le marché de l'art à un moment où les codes de la "vraie" peinture étaient largement remis en question. Les artistes souhaitaient montrer que l'art formaté à destination des galeries était le reflet d'intérêts commerciaux et servait des intérêts de classe.*
Tradução do original em francês fornecida pela autora (N.E.)

¹ Refiro-me a museus clássicos nos quais se incluem a grande maioria dos museus de arte

gnificada, sua função é alterada e as interpretações que incidem sobre ela diferenciados. Num museu de arte além dos processos museológicos que o objeto artístico passará, como documentação e conservação, por exemplo, inerente a qualquer museu, ele ainda lidará com as dinâmicas próprias do mundo da arte e com seus mecanismos de valorização dos objetos. Uma peça parece chegar a um museu de artes filtrada e validada por aparatos do contexto artístico.

Podemos dizer que o sistema de artes possui seus próprios mecanismos de legitimação, os quais não são e não podem ser congelados no tempo e no espaço, se resignificando ao longo de sua trajetória histórico-cultural onde as vozes e os espaços atuantes podem ser sobrepostos e reinterpretados.

Sobre as vozes que participam deste sistema Thornton (2008) identifica seis papéis fundamentais: o artista, o negociante, o curador, o crítico, o colecionador e o leiloeiro. Percebemos, entretanto a falta de algo que seria o sétimo papel, o do espectador ou público. Nos pareceu bastante curiosa a não citação deste papel dentro do sistema artístico. É provável que não tenha sido um simples esquecimento da autora, historiadora da arte, que desenvolveu uma pesquisa dentro deste campo. Parece-nos que esta seja a constatação da relevância do público no sistema artístico, ou melhor, demonstra que o papel do espectador de arte não influencia diretamente no funcionamento do seu sistema.

Observemos por exemplo, o funcionamento de obras televisivas que visam justamente atingir grandes públicos. Neste sistema o público detém poder ativo no funcionamento de sua lógica. Caso alguma novela seja pouco assistida, muda-se o destino de alguns personagens e logo a obra foi alterada para satisfazer seu público. Se o telejornal não agrada e percebem que o telespectador anseia por uma função mais social deste tipo de atração, a estrutura do programa é alterada para fazer denúncias da ordem dos problemas sociais.

No sistema artístico, as vozes que impulsionarão mudanças em sua estrutura serão as dos seis primeiros papéis destacados por Thornton (2008).

Ainda assim, podemos ressaltar que o sistema artístico detém um ciclo retroalimentativo que possui fluxos complexos, afinal a arte não é exterior a cultura. Coli argumenta, a luz dos pensamentos de André Malraux, que o objeto artístico não possui uma imanência, ou seja, ele não tem um poder em si, somos nós que conferimos a ele suas qualidades transformando-o numa projeção de nossas interpretações estabelecendo, portanto, uma projeção cultural. Nas palavras do autor:

A noção de arte que hoje possuímos - leiga, enciclopédica - não teria sentido para o artesão-artista que esculpia os portais românicos ou fabricava os vitrais góticos. Nem para o escultor

que realizava Apolo no mármore ou Poseidon no bronze. Nem para o pintor de que decorava as grutas de Altamira e Lascaux. O "em si" da obra de arte, (...) não é uma imanência, é uma projeção. Somos nós que enunciamos o "em si" da arte, aquilo que nos objetos é, para nós arte. André Malraux, pensador francês contemporâneo que muito se preocupou com os problemas artísticos, construiu suas reflexões nas fronteiras desse "em si" e desse "para nós". Ele concebeu a idéia de um "museu imaginário", que seria a reunião de obras cujas afinidades não procedem da história, mas de uma subjetividade: um museu da subjetividade analógica. Nesse sentido, Malraux ilustra o ponto extremo a que chegou a idéia de arte "para nós": trata-se de uma seleção intuitiva, de obras que não possuem relações evidentes entre si, que se encontram separadas no tempo e no espaço. (COLI, 1995, p. 64)

Não seria o caso dizer que a arte seria um processo unicamente subjetivo. O museu imaginário que se localiza no interior de cada um irá mediar seu relacionamento com os objetos exteriores e o que esta pessoa considerará arte será um processo individual, porém isto não é o bastante para designar um objeto como sendo artístico ou não, no chamado mun-

do da arte. Para tal, será preciso o consenso entre certas vozes.

Mesmo sabendo que as vozes consideradas pelo sistema para legitimar-lhe sejam compostas por "museus imaginários individuais", estes deverão unir-se. Digamos que não é um "museu imaginário qualquer" ou que apenas um "museu imaginário" é o responsável por decidir o que é ou não arte. De acordo com Tassinari:

Mesmo solitária uma subjetividade poderá reconhecer na sua inspeção do mundo os traços de outros sujeitos. Nada de seu é tão seu que um dia não tenha sido individuado por sua convivência com os outros. O espaço não é espaço só de alguém, ou o espaço só de sua visão, se mesmo sozinho, for tomado como um espaço inter-subjetivo aberto à participação dos outros. (TASSINARI, 2001, p. 44)

A concepção de que tal obra possui uma essência artística é algo cultural, como reforça Coli (1995, p. 66): "A idéia de transcendência cultural e histórica da arte é nossa; sem nós, ela não existe. Criamos a perenidade, a eternidade, o 'em si' da arte, que são apenas instrumentos com os quais dispomos, para nós mesmos, uma configuração do objeto." Ou seja, para o autor, "O absoluto da arte é relativo à nossa cultura." (Id.)

É curioso percebermos como o sistema artístico que está inserido no tempo e no espaço cultural seja atualmente composto por um grupo relativamente pequeno e que crie ferramentas que o torna ininteligível à grande maioria da população. Tassinari destaca que os questionamentos conceituais da esfera artística fizeram com que ela criasse um mundo próprio que justificasse sua existência:

Acantonada em sua esfera autônoma, mas socialmente desvalorizando-se, a arte não podia mais atingir a sociedade numericamente, mas, de maneira heterônoma, apenas alargar seu conceito para além de suas fronteiras. A recompensa pela manobra conceitual existiu. O público sentiu-se tocado, quando não chocado -

mas sobretudo o público que passou a fazer parte de que se convencionou chamar de "o mundo da arte". (TASSINARI, 2001, p. 36)

Neste sentido, Becker cria o conceito de "mundo da arte", que se constitui de todos os aparatos humanos e físicos que se articulam para justificar a existência da arte e definir seus limites, ou seja, dizer o que pertence ou não a esfera artística. Tal processo ocorreria informalmente, ou seja, não existe um encontro específico delimitado no tempo e no espaço em que pessoas se reúnam para decidir quais elementos serão arte e quais não serão. Becker argumenta que o título "arte" é um recurso ao mesmo tempo indispensável e desnecessário aos produtores dos trabalhos em questão:

É indispensável porque se você acredita que a arte é melhor, mais bonita e mais expressiva que a não arte, se você então decide fazer arte e quer que aquilo que você fez seja reconhecido como arte, de modo que você possa ganhar os recursos e vantagens destinados à arte, então você não poderá cumprir seu plano se o sistema estético corrente e aqueles que o aplicam e explicam negarem-lhe o título. É desnecessário porque mesmo que estas pessoas digam que o que você está fazendo

não é arte, você pode continuar fazendo o mesmo trabalho com um nome diferente e com apoio de um outro mundo cooperativo. (BECKER, 1984, p. 133) ***

Ou seja, o mundo da arte acaba por definir o que nele pode entrar e aquilo que dele está excluído. O mundo daquilo que não é arte, o universo da plasticidade que não foi aceita cujos atores e produtos não possuem o aval do sistema artístico.

Utilizando o conceito de mundo da arte, Mascelani amplia a noção criada por Howard Becker e afirma:

Aceitar que a definição de arte não se apoia na existência de fronteiras fixas e, pelo contrário, varia de um caso ao outro, seria aparentemente mais simples para aqueles que estão inseridos diretamente no que acreditam ser um processo artístico do que para os demais. Entretanto, como diz Becker, são justamente estes últimos que se importam em decidir se uma certa produção é realmente arte ou se é artesanato, ou trabalho comercial, ou, talvez, expressão folclórica, ou, apenas, os sintomas de um lunático. (MASCELANI, 2002, p. 22)

Entretanto, um outro processo foi responsável por criar um mundo que não é o da arte e nem da nãoarte, que seria o "mundo da arte popular". Este último surgiu do movimento empregado em introduzir alguns fazeres do cotidiano das camadas populares no mundo da arte. Muitos dos produtos elaborados por pessoas e grupos que anteriormente eram considerados como artesanato e arte utilitária, possuem atualmente, segundo Mascelani, o status de arte. Ela conta o princípio deste processo:

Inicialmente, são intelectuais e artistas dos grandes centros urbanos que reconhecem valores artísticos nas pequenas esculturas de barro que esbodem o cotidiano rural, eventualmente comercializadas nas feiras do interior do Brasil como um produto secundário em relação ao artesanato utilitá-

*** *It is indispensable because, if you believe art is better, more beautiful, and more expressive than nonart, if you therefore intend to make art and want what you make recognized as art so that you can demand the resources and advantages available to art- than you cannot fulfill your plan if the current aesthetic system and those who explicate and apply it deny you the title. It is unnecessary because even if these people do tell you that what you are*

*doing is not art,
you can usually
do the same
work under a
different name
and with the
support of a
different coope-
rative world.
Tradução do
original forne-
cida pela autora
(N.E.)*

É curioso notarmos que embora os dois mundos possuam suas ferramentas e atores próprios, há algumas interseções, certo espaço-tempo em que circulam objetos e artistas incluídos no mundo da arte popular e no mundo da arte, como por exemplo o caso de Mestre Vitalino, que transita nos dois ambientes.

rio. Num segundo momento, seus atores se apropriam da noção de arte, reestruturam suas identidades, valorizando a expressão individual e, gradualmente, alteram a quantidade de tempo dedicado à agricultura, à criação de animais e ao artesanato utilitário, passando a dar prioridade ao artesanato artístico e a 'arte do barro'. (...) Ao contrário do que estabelece o senso comum - fascinado pelo desejo de identificar (e personalizar) quem 'descobre' quem ou o quê - muitas pessoas, animadas por diferentes perspectivas teóricas, tomaram parte ativa nesse processo. Foi preciso que uma verdadeira rede se formasse que um número expressivo de pessoas e grupos agissem - cada qual movido por interesses próprios - no sentido de legitimar esse tipo de produção como arte. (Id., 2002, p. 23)

É possível percebermos que embora tenha havido o esforço de várias pessoas e meios para a legitimação dos produtos populares como arte, o que parece ter ocorrido, na verdade, foi a criação de um outro mundo, o da arte popular, resultado de um desenvolvimento dinâmico e fluido por meio de interesses específicos de variados atores ao longo do tempo.

Fois bem, designar um objeto como arte popular e chamar seu elaborador de artista popular, redimensiona o fazer deste artista e a sua relação com o mundo. O objeto, que anteriormente freqüentava apenas feiras de artesanato, pode ser exposto em alguma galeria, ser estudado por acadêmicos e ter o seu fazer influenciado pelo que dizem dele, ou não. Entretanto, o seu sistema é o da arte popular. Se faz necessária a utilização deste termo "popular" como elemento característico e que irá direcionar os olhares dirigidos àquele objeto artístico popular.

A sua galeria será "de arte popular", seu mercado o "de arte popular", seus apreciadores, os "de arte popular". Este mundo da arte popular acaba por não penetrar no mundo artístico, ao menos não de maneira total.²

Ao tentar atribuir o status de arte a certos objetos produzidos pelas classes populares, ocorreu a criação de um outro mundo, talvez isso seja efeito de tensões existentes num campo além do artístico, a tensão entre a classe dominante e a classe dominada, evi-

denciada por Taylor:

Da forma como é vivenciada na sociedade contemporânea, a arte é uma forma de vida, um sistema conceitual, vivido dentro da estrutura burguesa. É dessa estrutura que emana o processo de arte, e sua característica de algo que eleva a vida não vai muito além dos interesses dessa classe social. Existem tentativas institucionais de envolver outros segmentos da sociedade nessa forma de vida, mas há uma resistência a elas, que pode ser interpretada como resistência proletária. (TAYLOR, 2005, p. 65)

Taylor utiliza os termos "burguesia" e "proletariado" para seu argumento, mas para este trabalho consideraremos "classe dominante" ou "dominada", ou até mesmo os termos "elite" e "popular", que encaramos como sendo mais abrangentes. Afinal, alguém da classe dominada não é necessariamente um proletário. Entretanto em termos de análise o conceito desenvolvido por Taylor pode servir de ferramenta para o que propomos como hipótese para o fato de que a tentativa da incursão de certos fazeres das classes populares no "mundo da arte", acabou por resultar no "mundo da arte popular" brasileira.

Ainda argumentando sobre os dizeres de Taylor, há um ponto do qual discordamos quando o autor afirma

que "sua característica como algo que eleva a vida não vai muito além dos interesses dessa classe social", pois acreditamos que embora o interesse da elite seja o de impor uma estrutura cultural, as classes populares não são tão passivas com relação a isso. Seus interesses serão negociados com a elite em contrapartida e desta negociação nasceu o "mundo da arte popular brasileira". Podemos dizer que Vitalino não precisou trocar o barro pelo acrílico translúcido, elementos do cotidiano por questões filosóficas, para penetrar no "mundo da arte".

Teremos como norte também o conceito de "hibridismo" de Nestor Canclini, em que o contato direto entre culturas diferentes acaba por desencadear processos em que idéias, conceitos e modos de convivência sejam compartilhados e ressignificados. Como afirma Canclini (1997, p. 221): "É possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações."

O mundo da arte popular e o mundo da arte contemporânea retratam um processo bastante complexo no que diz respeito às negociações inerentes ao processo hegemônico da cultura. A partir do momento em que um grupo se predispõe a criar mecanismos que proporcionem sua hegemonia ideológica e cultural sobre um grupo maior, tais negociações representam a não aceitação passiva da estrutura proposta pela cultura hegemônica,

pois neste contexto ambas as partes acabam cedendo em certos aspectos. Bennett (1998, p.220), a luz do conceito de hegemonia de Gramsci explica que:

O conceito gramsciano de hegemonia se refere ao processo através do qual a classe dominante procura negociar contrapondo as culturas de classes dentro de um terreno cultural e ideológico ganhando com isso uma posição de liderança. É também verdade que o que é consentido é a versão negociada da cultura e ideologia da classe dominante.****

Agora podemos expor a seguinte questão: O grafite e a pichação, onde se localizam? Gostaríamos de trazer à tona o caráter popular do grafite-pichação, que surgiu no fazer cotidiano de alguns jovens no âmbito urbano. Agora como explicar o fato do grafite-pichação não estar no "mundo da arte popular" e estar no "mundo da arte". Aprofundando ainda mais, como podemos entender que o grafite-pichação esteja em alguns casos no "mundo da arte" e em outros no mundo não-arte.

Inicialmente podemos perceber que o grafite-pichação não está no "mundo da arte popular", muito provavelmente, porque este mundo possui um sistema próprio como já mencionamos anteriormente.

Percebe-se que algumas características são recorrentes no mundo que estamos tratando. Quando alguma exposição é designada como arte popular brasileira imagina-se que a pessoa vai encontrar objetos feitos por populações mais pobres, rurais e com materiais rústicos como, barro e madeira (figura 7). Presume-se também que nesta exposição hipotética, as técnicas desenvolvidas tenham sido passadas de pai para filho em um tipo de fazer que não é aprendido em instituições oficiais de ensino.

**** Gramscian concept of hegemony refers to the processes through which the ruling class seeks to negotiate opposing class cultures as to a cultural and ideological terrain which wins for it a position of leadership, it is also true that what is thereby consented to is negotiated version of ruling-class culture and ideology. Tradução do original fornecida pela autora. (N.E.)



Fig. 1: Caçador. (Noemisa Batista dos Santos)

³Existem algumas mulheres que atuam no grafite-pichação.

Desta maneira, o aspecto grafite-pichação não se enquadra na idéia construída de arte popular brasileira, afinal, é um tipo de manifestação com a essência do urbano, que trabalha com os materiais sintéticos, utilizando a estrutura da urbe como suporte, num tipo de técnica que é passada de geração para geração de jovens e não de pai para filho, ou seja, não existe uma rede familiar definidora.

Na arte popular brasileira presume-se um saber local, algo característico deste ou daquele espaço. O grafite-pichação reside na proporção do urbano, o que significa dizer, tomando-se como referência o final do século XX e início do XXI, que ocupa um lugar onde está a grande maioria da população mundial.

A grafite-pichação surgiu e cresceu na metrópole assim como o carnaval carioca, por exemplo, entretanto, o carnaval carioca penetrou no mundo da arte popular. Talvez por reunir aspectos característicos de populações de outras regiões do país, como Minas Gerais, Ceará e Bahia, por exemplo, devido a grande concentração de migrantes, ou ainda por ter se tornado uma festa abrangente no aspecto regional e social, salvo as tensões existentes, como afirma Ferreira.

O importante a destacar, desse modo, é que o Carnaval resultante das tensões ocorridas nos trinta primeiros anos do século XX não pode ser creditado com uma "vitória" deste ou daquele grupo

social, sendo na verdade o resultado da mistura de diferentes pontos de vista, desejos e ações- em termos locais, nacionais e globais- articulados de uma forma particular e única no e pelo espaço urbano carioca. Essa festa, nascida na cidade do Rio de Janeiro, não representa, desse modo, os interesses exclusivos dos habitantes da cidade, mas expressa questões de âmbito nacional e, por essa razão, acabará por se apresentar como legítima representante da brasilidade buscada pela nação naquele momento. (FERREIRA, 2004, p. 248)

Já o grafite-pichação se caracteriza principalmente por existir em meio a jovens do sexo masculino³, que pode ser de qualquer cidade ou região do globo. Seria uma restrição em termos de idade e sexo e uma abrangência absurda em termos de territorialidade. Podemos perceber a dimensão da tensão existente, uma parcela muito específica da população mundial, que ainda está sob tutela ou dependência financeira dos pais, em grande maioria, desafia em escala mundial o espaço compartilhado com todo o resto de categorias, mulheres, crianças, adultos e idosos, além dos jovens do sexo masculino que também não se interessam em grafitar e pichar.

Com relação à capacidade e a necessidade de expansão do grafite-pichação de não se manter em um território es-

pecífico Macdonald comenta a respeito dos *writers* americanos e britânicos:

Os *writers* americanos e britânicos também estão pintando trens de carga ou de passageiros, mandando seus trabalhos para diferentes regiões e áreas de seus respectivos países. Eu cheguei a ver *writers* colocando seu tag em notas de dinheiro – uma garantia que seus nomes estarão circulando! (MACDONALD, 2005, p. 83) *****

O grafiteiro e o pichador não se atêm necessariamente a um local específico, eles podem atuar em espaços sem limites, ou melhor, seu desejo é ver seus desenhos e escrituras no máximo de lugares possível, sua identidade enquanto grafiteiro e/ou pichador, não é com a família, e sim com seus pares do grafite-pichação e o desafio que estes rapazes propõem seria não apenas às autoridades governamentais e civis, mas à autoridade parental e ao mesmo tempo a reafirmação destes laços, pois como afirma Storey (2003, p. 134), as subculturas jovens representam:

(...) uma solução compromissada com duas necessidades contraditórias: a necessidade de criar e expressar autonomia e diferença dos pais (...), e a necessidade de manter (...) as identificações parentais.*****

***** *American and British writers are also painting over-ground freight or passenger trains, sending their work to different regions and areas of their respective countries. I have even seen writers tagging on money bills – a sure guarantee their names are going to get around!* Tradução do original fornecida pela autora. [N.E.]

***** (...) *a compromise solution to two contradictory needs: the need to create and express autonomy and difference from parents (...) and the need to*

Desta maneira, o grafite-pichação ocupa em larga escala o espaço e o cotidiano urbano, que proporcionam a dinâmica desta manifestação cultural e ao mesmo tempo procuram defini-la de alguma maneira. Neste espaço-tempo em processo, o grafite-pichação possui alguns de seus atores e obras absorvidos pelo mundo da arte e outros flutuando em tudo que não é arte onde podemos destacar o crime e o vandalismo.

A impressão que temos é que o senso comum tem muito claro em sua mente o que é ou não é grafite, afinal o contato direto com esta manifestação se dá normalmente através de sua visualização em muros das cidades e dos artigos de jornais e revistas que trazem matérias com conceitos que parecem bem definidos como: grafite é arte e pichação é vandalismo.

Mas ao adentrarmos o mundo da arte percebemos que definir o que é ou não é arte, não dependerá de regras definidas em estatuto e sim de mecanismos próprios que se transformam ao longo do tempo e que estipular o que é ou não vandalismo também dependerá dos trâmites sociais também mutantes, que nos revelam a complexidade do objeto e a sua dinâmica.

Considerações finais

No senso comum afirmação de que grafite é arte e pichação é vandalismo nos colocava em uma posição confortável, em que os enfrentamentos e tensões pertinentes a este meio acabavam passando despercebidos.

maintain (...) parental identifications.
Tradução do original fornecida pela autora.
(N.E.)

para deixar no silêncio certos aspectos da vida em sociedade das metrópoles contemporâneas.

A confusão conceitual favorece a quem exatamente? Tais indefinições impedem um apanhamento mais efetivo deste fenômeno cultural, colocando-o no campo da verdade de quem discursa sobre ele.

O grafite aparece de maneira anárquica desafiando a moralidade vigente, colocando à prova as autoridades reguladoras e com isso trazendo à tona diversas questões, como a noção de propriedade e patrimônio em que as pessoas sentem seu direito violado quando alguém intervém em seu imóvel, ou na praça de seu bairro. O incômodo instaurado por estas atitudes anti-sociais geram conflitos e discussões inflamadas que cobram alguma atitude coercitiva dos governos com relação ao grafite, que apareceu sem ser convidado.

Medidas foram tomadas para a extinção do grafite, por força policial e também no âmbito legislativo, mas o anonimato favorecido pelas grandes aglomerações humanas, somado ao gosto da adrenalina do proibido, se espalhou por jovens de todo o mundo e o grafite teimou em existir e cismou de ficar. A convivência da população com o grafite acaba perdurando e tal persistência faz

com que surjam processos que tentam cooptar o grafite para torná-lo palatável.

Nesta rede complexa, o mundo seletivo da arte contemporânea e sua expansão conceitual adquirida com o tempo, pretende absorver o grafite, mas evita suas tensões, que parecem não ser convenientes a este meio. Este mundo em especial se aproveita da desenvoltura e do enfrentamento gerado pelo grafite para preencher seus vazios conceituais, mas não pretende lidar com suas conseqüências, pois ele não o captura por inteiro, ele define algumas condições moldando o grafite em algo que já não é mais grafite.

Se a pessoa intervier em um espaço autorizado será grafiteira, artista poderá vender sua obra e ter seu material discutido dentro dos parâmetros aceitos por este mundo. Se a pessoa preferir o outro lado e continuar intervindo sem convite, caso seja considerado bonito em seu sentido mais simples, poderá talvez, também ser considerada artista, mas se o que tiver realizado for encarado como esteticamente pobre, formalmente medíocre ou simplesmente feio, será pichação e seu elaborador um pichador, vândalo, marginal, que não respeita a arte dos outros, um criminoso que deve pagar por este ato repellido socialmente.

A falta de conceituação existente no grafite brasileiro permite espaço para manobras, para uma absorção moldada e parcial, conforme as conveniências. Retrata os pontos em aberto da sociedade contemporânea e ganha aspectos imprevisíveis. Se o grafite deixará de existir sendo completamente cooptado por espaços que o limitam, se o grafite voltará a ser completamente subversivo tornando obsoleta a designação pichação, não é possível prever.

Mas admitir seus paradoxos e pontos obtusos, já seria trazer uma nova consciência pro fenômeno do grafite na contemporaneidade e um comportamento mais crítico e menos displicente para com este fenômeno cultural urbano.

Referências bibliográficas

BECKER, Howard S. *Art worlds*. London: University of California Press, Ltd, 1984.

BENNETT, Tony. Popular culture and the turn to Gramsci. IN: STOREY, John (ed.). *Cultural theory and popular culture: A reader*. Essex, England: Pearson Educational, 1998: 217-24.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GOLDSTEIN, Richard. *Street and self: les origines du Graffiti*. In: Fundação Cartier pour l'art contemporain (org). *Né dans la rue*. [catálogo]. Paris: Fundação Cartier pour l'art contemporain, 2009.

GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

GROSSMAN, Martin. *Isso não é uma galeria de arte*. In: O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LEIRNER, Sheila. *Pichação. E o respeito ao homem?*. In: _____. *Arte e seu tempo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

MACDONALD, Nancy. *The Graffiti subculture*. New York: Palgrave, 2001.

MASCELANI, Ângela. *O mundo da arte popular brasileira*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal/ Mauad Ed. Ltda, 2002.

STOREY, John. *Inventing popular culture*. Oxford: Blackwell Publishing 2003.

TAYLOR, Roger L. *Arte, inimiga do povo*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

THORTON, Sarah. *Seven days in the art world*. London: W. W. Norton & Company, 2008.

Fontes das imagens

Fig. 1. Disponível em: <<http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.iande.art.br/>>

Resenha de exposições

Esta seção de *Musear* tem por objetivo oferecer ao público interessado no campo museal uma abordagem diferente em torno dos museus existentes em nosso país. "Resenha de exposições" irá, a cada número, visitar uma exposição, de longa ou média duração, oferecendo uma análise técnica sobre diversos aspectos dessas construções museais – e também uma oportunidade para divulgar nossos museus.

exposição

Exposição de longa duração do museu da inconfidência: entre o discurso e a produção de sentido patrimonial

Wanalyse Emery*

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a exposição de longa duração do Museu da Inconfidência através de sua museografia, que remete a construção de um discurso tradicional, evidenciando, assim, os problemas que tal exposição traz na construção interativa, que transforma os objetos musealizados em produtores de sentidos patrimoniais. Para tal, esta análise incidirá sobre a relação da historicidade do museu na criação de seu atual circuito, questionando até que ponto sua proposta atinge o verdadeiro objetivo da comunicação museológica.

PALAVRAS-CHAVE: *Museu, museografia, comunicação, discurso e historicidade.*

*Bacharel em História, Universidade Federal de Ouro Preto; Bacharelanda em Museologia, UFOP; Professora da Rede Pública de Ensino do Estado de Minas Gerais.

1. Museu da Inconfidência: construção discursiva e sua primeira exposição de longa duração

Participando de um período de busca daquilo que era tido como genuinamente brasileiro, a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, ocorreu sobre a égide do Estado Novo, que escolheu os intelectuais modernistas para integrar o projeto pedagógico de construção da Nação. Apoiados pelo poder, tal grupo defendia o patrimônio nacional, criando, ao mesmo tempo, símbolos e discursos condizentes com as necessidades políticas vigentes. Com a missão de remodelar o país através da produção de uma imagem singular, o SPHAN representou um novo olhar sobre o legado histórico-cultural brasileiro, valorizando as cidades históricas e a arte colonial. Gerenciando o patrimônio nacional, tal órgão identificava aquilo que deveria ser preservado e lembrado, tomando alguns fatos históricos em emblemas à construção dos valores nacionais.

Por sua vez, o surgimento do Museu da Inconfidência, em 1938, também ocorreu neste contexto, sendo fruto de tal processo, constituindo mais um dos museus criados por tal órgão no período em questão.¹ De acordo com os ideais do SPHAN, tais museus simbolizavam o enaltecimento aos aspectos morais e patrióticos do passado, à tradição e à verdadeira identidade nacional. Inaugurado em 1944, o Museu da Inconfidência refletia a busca por uma possível gênese dos ideais nacionalistas, que estavam em voga naquele momento histórico. Sob o conceito de autovalorização do país, que resgatava o passado enquanto ferramenta apta à criação de símbolos ideológicos, tal monumento² tomou-se um lugar de memória³, que reafirmava uma narrativa histórica através da ilustração tridimensional.

Sob tal ótica, o imaginário em torno da Inconfidência Mineira, já sacralizado no final do século XIX⁴, assume uma nova cara, sendo novamente utilizado pelo Estado a partir de meados da década de 30, devido à união deste com elite intelectual modernista, que repensava as questões identitárias na cultura nacional. Assim, o Museu da Inconfidência formou-se enquanto monumento cívico capaz de estabelecer um projeto político-pedagógico apto a operar a memória

coletiva, sendo um guardião do patrimônio histórico nacional, que "ensinava a população a conhecer fatos e personagens do passado, de modo a incentivar o culto à tradição e a formação cívica, vistos como fatores de coesão e progresso da nação" (JULIÃO, 2006, p. 22).

Auxiliando o projeto de rememoração da conjuração de 1789, a exposição montada no referido museu se fez com objetos doados e recolhidos em várias cidades mineiras, devido à necessidade imperante de salvaguardar o patrimônio artístico colonial, principalmente, aquele que tangia a chamada "arte barroca". Por sua vez, a exposição desenvolvida ocorreu através da proposta produzida pelo historiador Luís Camilo de Oliveira Neto, que promoveu uma narrativa, enfocando a ideia de desenvolvimento civilizatório de Minas Gerais, através das mudanças em torno dos meios de transporte, técnicas construtivas, recursos de iluminação pública e doméstica, elementos do meio rural e urbano, estrutura arquitetônica dos templos, mobiliário e arte colonial (ROCHA, 2007).

Orientada apenas por fatores estéticos, a exposição em questão se fez ao gosto do decorador suíço Georges Simoni, que propôs uma apresentação meramente ornamental do acervo. Baseado na coerência museológica da época, o circuito foi estabelecido inicialmente no primeiro pavimento do prédio, através da constituição de ambientes com objetos descontextualizados, mas sacralizados enquanto relíquias

¹Segundo Leticia Julião (2006), além do Museu da Inconfidência, houve a criação de outros museus pelo SPHAN, sendo estes o Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro (1937); o Museu das Missões, no Rio Grande do Sul (1940); o Museu Imperial em Petrópolis (1940); e, o Museu da República no Rio de Janeiro (1960). Em Minas Gerais, além do Museu da Inconfidência, houve a criação de mais três importantes museus: o Museu do Ouro em Sabará (1945), o Museu Regional de São João Del Rei (1946) e o Museu do Diamante (1954).

de um tempo remoto, cujas ossadas, pertencentes aos personagens ilustres da história, finalizavam de maneira categórica o roteiro estabelecido (Fig. 01). Apesar de totalmente ineficaz, sob a ótica atual, enquanto aparato de apreensão patrimonial, a exposição do museu atendia as expectativas da época, sejam estas em torno da concepção museográfica existente, quanto às estruturas ideológicas da instituição.

Permanecendo por algumas décadas, a exposição de longa duração, concebida nos anos 40, permaneceu praticamente inalterada ao longo de décadas, resistindo inclusive às críticas feitas a partir dos anos 1970 aos museus em geral, devido as novas abordagens produzidas em decorrência da Mesa Redonda de Santiago do Chile e do surgimento da Nova Museologia. A partir de então, tornou-se forte, inclusive no Brasil, a tendência que considera as instituições museais como instrumentos sociais produtores de sentidos patrimoniais. Segundo o professor Rui Mourão², diretor do Museu da Inconfidência, a exposição de longa duração ficou em segundo plano nas últimas décadas do século XX, devido aos inúmeros problemas estruturais, metodológicos e financeiros enfrentados pela instituição. Fato que impossibilitou uma reestruturação do roteiro expositivo neste período. Assim, apenas em 2006 houve uma reformulação completa da exposição, através do museógrafo francês Pierre Catel, que (re)apresentou os objetos expostos através de uma nova maneira.

2. O papel da exposição museológica

Disposto enquanto discurso, o processo de comunicação é constituído enquanto uma construção de signos e símbolos dentro de uma mensagem possuidora de sentido e coerência estabelecida através de escolhas. Sua função é transmitir uma mensagem entre polos comunicativos. Para tal, são necessárias algumas condições básicas, tais como, a realidade sobre a qual ocorre o processo, os interlocutores que participam da troca de informações, a mensagem que é compartilhada, os signos utilizados na representação do conteúdo da mensagem e, os meios empregados à transmissão da mensagem. Por sua vez, a comunicação museológica é extroversão do conhecimento através da interação entre sujeito e objeto musealizado, através das ações institucionalizadas dentro do espaço museal. Neste sentido, a comunicação museológica pressupõe:

(...) a mediação do objeto museal, que ao abandonar sua funcionalidade original, converte-se em signo comunicacional e informacional. Esta mudança insere o objeto nas leis e bases da Teoria da Comunicação, ou seja, comunicação que implica emissão de mensagem por parte de um emissor e, por sua vez, a recepção desta mensagem por parte de um receptor, estruturados ambos à fonte museu" (CASTRO, 2009, p. 129).



Fig. 01 – Sala anterior a entrada do Panteão, antes da reformulação de 2006.

²Para Le Goff (1984), monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação voluntária ou não, reenviar testemunhos ao coletivo de algo que foi vivenciado por apenas uma parcela de uma coletividade, sendo também documento "por ser produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que detinham o poder" (p. 102).

³Os lugares de memória são, segundo Pierre Nora (1993), todas as contextualizações espaciais e/ou temporais, que remetam a um contexto simbólico por rememorarem "um acontecimento ou uma experiência vivida por pequeno número a uma maioria

que deles não participou' (NORA, 1993, p. 21). Sendo, portanto, um elemento híbrido entre história e memória, por cristalizar na coletividade a possibilidade de acesso a uma memória reconstituída

¹Cf. CARVALHO, José Murilo de. Tiradentes: um herói para a República. In: A formação das almas. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 55-73; e FURTADO, João Pinto. Monumentos. In: O manto de Penélope. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 31-75.

²Cf. Museu da Inconfidência - Nova Filosofia de Resgate Urbano. Entrevista de Rui Mourão à Revista Eletrônica Museu. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/emfoco/emfoco.asp?id=3350>>. Acesso em 24 de abril de 2012.

³LE GOFF. Op. cit.

A relação entre processo de musealização e comunicação museológica é, no fundo, a função social do museu, que constrói sentidos patrimoniais sobre seu acervo, levando em consideração a pluralidade de vozes existentes no cenário museal, com intuito de formular, assim, a tríade homem/objeto/sociedade. Por sua vez, para funcionamento desta relação, os museus devem promover a musealização pragmática do objeto, ou seja, as ações museológicas em torno da aquisição, pesquisa, conservação e documentação de seu acervo, para então chegar à última fase do processo que é a comunicação. O processo de musealização inicia-se na aquisição, passa pelas outras fases de maneira não linear e termina no ato de comunicar. Neste sentido, a comunicação museológica usa as ferramentas contemporâneas inerentes ao processo geral de comunicação cultural, para estabelecer por diversos meios a relação entre homem e materialidade. Esta relação nos museus é constituída por meio de atividades educativas, palestras, mediações, publicações e, principalmente, através das exposições.

Concomitante a todo processo de musealização e comunicação museológica está a coerência associativa entre informação e memória dentro do espaço museal. Sabendo que os museus são locais de (re)significação da cultura material, deve-se considerar o diálogo e a negociação entre os sujeitos plurais ao processo de comunicação intrínseco aos espaços museais. Para além da comunicação museoló-

gica, apesar de diretamente entrelaçado a ela, há a reflexão sobre documento, informação e memória⁶. A memória social é a representação da memória individual e coletiva (HALBWACHS, 2006; NORA, 1993, p. 25), em meio à reprodução ou isolamento de um testemunho cultural. Os museus quando selecionam um objeto trabalham diretamente a questão do isolamento, ou seja, a preservação do momento social representado pelo objeto através da ótica documental. Esta ação converte, simultaneamente, o isolamento de vestígios do momento social em fonte de informação "à espera de interlocutores, que agregarão a esses a sua tábua cultural, ou seja, sua experiência de vida, unida à sua capacidade de associação" (DODEBELI, 2000, p. 61).

Sabendo que os museus são locais de produção e trocas simbólicas, a análise associativa entre informação e memória deve ser feita paralelamente a apreciação distintiva dos polos comunicativos existentes na comunicação museológica. Construindo um discurso elaborado em cima do seu acervo, os museus trocam com seus visitantes uma mensagem baseada no trabalho de pesquisa do processo museológico, no qual há contínua recuperação da informação inerente aos documentos musealizados. Por sua vez, estes objetos dispostos em discurso são encarados como elementos cheios de significações e simbolismos pela sociedade que possui memórias coletivas e individuais sobre patrimônio

musealizado.

Assim, esta formulação leva a percepção de que o público é simultaneamente agente e vetor da comunicação museológica, pois "ele redefine o discurso, porque a recepção é interpretativa: cada indivíduo dá ênfase a um aspecto que lhe é particular. Nesta perspectiva, os papéis de enunciador (aquele que elabora o discurso) e enunciatário (aquele que recebe) invertem-se" (CURRY, 2004, p. 91). Em suma, o museu percebe e reorganiza os múltiplos discursos sociais em uma única mensagem, para simultaneamente o público recriar ou não a partir desta mensagem, e de seu conhecimento de mundo, um novo discurso. Neste entendimento, o museu trabalha informação e memória como duas faces de uma mesma moeda, sendo ambos os elementos básicos à comunicação museológica, já que a contextualização dos objetos musealizados apenas ganha sentido se for trabalhado para estabelecer vínculos culturais com seu público.

Sabendo que a cultura de uma sociedade é um vasto sistema de códigos de comunicação estabelecidos com a interação entre interlocutores e que a comunicação museológica está englobada dentro desta lógica geral, nada mais natural afirmar que os museus também processam uma experiência museológica interativa. Apesar de inúmeros museus ainda assumirem um postura tradicional, que implica no discurso unilateral em relação ao visitante, cada vez mais os ambientes museais

procuram ir ao encontro das ações museológicas em prol de sua função social. Por sua vez, a função social é o mote da experiência interativa, que visa à tríade homem, objeto e sociedade, situando o público como agente e vetor do processo de comunicação existente nos museus.

Assumindo o papel de mediador entre homem e objeto, as instituições museológicas enfrentam, na contemporaneidade, a problemática de enxergar em seu público mais do que tábulas rasas. Esta conscientização cria a relação interativa no processo comunicacional, que ocorre mediante a participação do sujeito receptor através de seu cotidiano, fato que transforma os museus em locais de interpretações, negociações e conflitos. Apesar de possuir múltiplas formas de interação, a comunicação museológica tenta estabelecer uma relação dialógica entre museu e público, deixando espaço para que este reelabore o próprio discurso dentro de suas significações. Assim, a experiência interativa ocorre das mais variadas maneiras, pois as pessoas confrontam o discurso museológico com seu próprio universo de conhecimentos, significados e valores. A interatividade torna-se um processo mediado pelo cotidiano do público museal, sendo a chegada ao ambiente museológico o ponto de partida para esta interatividade. A comunicação museológica torna-se parte da dinâmica cultural, que ocorre no indivíduo e na sociedade.

3. A atual exposição de longa duração do Museu da Inconfidência

Reformulada em 2006 pelo museógrafo francês Pierre-Yves Catel*, a exposição de longa duração do Museu da Inconfidência exibiu algumas mudanças estruturais no roteiro proposto, com intuito de criar um novo panorama museográfico para tal instituição. Disposto ao longo dos dois pavimentos da antiga Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica, o novo circuito expositivo está baseado em torno da infraestrutura do desenvolvimento econômico, social e político de Minas Gerais, e, na superestrutura religiosa, que fomentou a produção artística desta região. Apresentando como narrativa o processo civilizatório desenvolvido na região das Minas, o roteiro estabelecido propõe uma abordagem cronológica, que vai do início da colonização até o período imperial, exibindo a cidade de

* Pierre-Yves Catel começou sua carreira com Georges-Henri Rivière e foi, durante 10 anos, museógrafo do *Musée National des Arts et Traditions Populaires*. Atualmente é diretor técnico da empresa *Panoptès Muséographie*. Nesta empresa, realizou diversos projetos culturais nas áreas de

museologia e valorização do patrimônio, na França e em outros países. No Brasil foi também responsável pela concepção museográfica do Museu de Artes e Ofícios, em Belo Horizonte, e do Museu do Oratório, em Ouro Preto. (N.E.)

"Museu da Inconfidência. Aba "Concepção Geral - Exposição". Disponível em: <http://www.museudainconfidencia.gov.br/pg=exposicao_concepcao_geral>. Acesso em 24 de abril de 2012.



Fig. 02 - Sala dos Transportes



Fig. 03 - Sala do Mobiliário

Ouro Preto enquanto local de destaque, por ser núcleo sociopolítico de tal região⁷. Em confluência com esta percepção, há um segundo circuito elaborado em torno dos objetos artísticos inerentes à estrutura religiosa existente no território mineiro.

Possuindo oito salas expositivas em cada pavimento, o circuito de longa duração do Museu da Inconfidência exibe objetos variados, que foram selecionados de acordo com as construções temáticas citadas. O primeiro piso da instituição tem como mote central a rememoração da história através de artefatos inerentes à construção civil, aos meios de transporte (fig. 02), à mineração, à sociedade e, obviamente, à tentativa de sedição fiscal promovida em Vila Rica ao final do século XVIII. De acordo com tal construção, o segundo pavimento exibe esculturas, pinturas e peças de mobiliário (fig. 03), enfatizando a produção sacra como fruto do contexto histórico anteriormente descrito, destacando, conjuntamente, a religiosidade enquanto elemento de fomento da arte colonial mineira.

Transformada a fim de aprofundar a ligação da Conjuração Mineira enquanto parte de um processo histórico inerente à vida social, econômica e política em Vila Rica, o circuito de longa duração do Museu da Inconfidência corrobora com uma narrativa histórica valorativa, na qual a cidade de Ouro Preto é assumida enquanto ambiente fundamental à sedição de 1789. Tal construção discursiva tenta evidenciar a região enquanto

núcleo de efervescência política nas Minas Gerais, sendo tal local fundamental ao surgimento de uma massa crítica apta ao questionamento da relação metrópole/colônia em meio à exploração fiscal. Sob tal ótica, a exposição em questão pretende documentar, segundo as palavras do próprio museu, "a evolução de um agrupamento humano que iria pensar a independência brasileira" (MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, 2011), legitimando, assim, uma narrativa histórica baseada em construções historiográficas examinadas no atual debate acadêmico (FURTADO, 2001).

Apropriando de um novo suporte comunicacional, a atual exposição do Museu da Inconfidência mudou sua estrutura física, mas pouco modificou em sua estrutura discursiva de rememoração. Exibindo técnicas expositivas modernas, com vitrines faustosas e recursos de iluminação que trabalham os nuances entre claro e escuro (fig. 04), o circuito foi transformado, apresentando melhorias em torno da concepção museográfica, apesar do tradicional tom monocromático usado nas vitrines e na delimitação do roteiro. Enquanto apreensão de si mesmo como um museu histórico, a instituição deixou de exibir, em sua estrutura expositiva, objetos apenas enquanto vestígios de um passado sacralizado, já que agora apresenta uma narrativa conexa entre o acervo e o projeto de rememoração da Conjuração Mineira, que está simbolizada através de duas salas – uma sobre a conjuração e outra contendo



Fig 04 - Sala da Mineração - vitrines e iluminação



Fig 05 - O Pantão dos Inconfidentes

o panteão - transformando tais ambientes em partes associadas a um todo discursivo (fig 05).

A exposição constitui uma das principais formas de comunicação dentro dos espaços museais por estabelecer a ligação entre o homem e o objeto, transformando documentos em bens culturais, devido ao processo de pesquisa e conservação promovido pelas instituições museológicas. A museografia é o meio pelo qual esta estrutura se faz presente ao público, sendo um discurso operacional na qual os objetos são articulados em meio a um roteiro sugerido, levando o visitante a se identificar, através dos componentes comunicacionais, com alguma parte de sua estrutura. Para tal, a museografia usa elementos de contextualização que permitam ao público a criação de leituras sobre os objetos expostos. Neste sentido, o uso de cores, luz, sons e textos se fazem enquanto proposta de potencialização da narrativa a ser legitimada, permitindo a melhora do processo comunicacional, que deve estimular o público na valorização dos objetos enquanto patrimônio.

Contudo, cabe ressaltar que tais construções comunicacionais não apresentam apenas a estrutura idealizada inerente à base da pesquisa e preservação, já que estas carregam consigo inúmeras problemáticas, refletindo as variáveis resultantes que permeiam os museus, sendo fruto "das mentalidades geradoras dos processos museológicos; das potencialidades de salvaguarda e comunicação dos

acervos; das muitas tensões institucionais; da busca de soluções para os problemas conceituais e técnicos e das interlocuções com o público" (BRUNO, 2002, p.3). Logo, percebe-se que a exposição é um processo de comunicação que transmite informação mediante a teatralização dos objetos dentro de um circuito, operando signos em meio à pluralidade de vozes existentes no espaço museais, sendo excludente e argumentativa, portanto, jamais neutra.

Inerente a todos os museus, a imparcialidade se coloca enquanto base na dificuldade de se fazer uma construção dialógica de ressignificação com o público, já que tal instituição faz escolhas, que permeiam a legitimação e exclusão de sujeitos identitários. Por sua vez, a imparcialidade somada a uma construção discursiva praticamente imutável ao longo do tempo, é um grave problema à ressignificação da cultura material em objetos de identificação, que criam sentidos patrimoniais nos visitantes museais. É sob tal sentido que se dispõem algumas críticas ao Museu da Inconfidência, que apresenta uma estrutura constante ao longo da sua trajetória, na qual a mudança em prol de uma Nova Museologia está resignada diante da construção discursiva de rememoração, que exclui as vozes existentes nas novas demandas sociais.

Partindo de sua construção discursiva, percebe-se que a atual exposição de longa duração da referida instituição permeia a legitimação de uma narrativa historiográfica



Fig 06 – Sala do Império – última sala do circuito

fica tradicional, que vincula a conjuração a uma ideia protonacionalista, questionada atualmente no debate acadêmico. Por sua vez, tal narrativa ainda dispõe o museu enquanto lugar de memória, por continuar de maneira subliminar o mesmo discurso inerente a sua criação, sendo “um espaço de guarda de documentos culturalmente relevantes para aqueles que, desde o centro, constituíam as narrativas da História” (SCHEINER, 2006, p. 2). A modificação da construção expositiva criou, sobre o acervo, um circuito baseado no tempo linear (fig. 06), ligando a narrativa estabelecida à Conjuração Mineira. Porém, esta construção ainda apreende a mesma ideia basilar da década de 40, elaborada pelo historiador Luiz Camillo Oliveira Neto, em torno do desenvolvimento civilizatório de Minas Gerais. Sob a mesma ótica, o museu ainda se faz enquanto instituição de salvaguarda da arte sacra, já que tal acervo compreende praticamente metade da exposição, estando presente em quase todo segundo pavimento da instituição.

Partindo da reformulação museográfica, pode-se dizer que a nova exposição apresentou melhoras substanciais na questão da contextualização, criando um roteiro conexo entre o projeto de rememoração e o acervo que fora inicialmente recolhido de maneira fortuita. Tal construção evidenciou a narrativa histórica, que é necessariamente temporal, evitando uma exposição descontextualizada, meramente ornamental, criando peque-

nos enfoques temáticos nas salas. Contudo, apesar da melhora no aparato museográfico, a estrutura expositiva está longe de ser uma construção ideal, por não apresentar recursos comunicacionais amparados por cores e sons, operando seu arcabouço comunicativo no tom frio e monocromático do aço inoxidável existente nas vitrines, que são ambientadas apenas pelo uso de luz e sombra. Tal estrutura tradicional remete, subliminarmente, a uma posição discursiva de mesmo caráter, sendo fruto das diretrizes institucionais que balizam o processo museológico.

Assim, fica explícito que o roteiro de longa duração do Museu da Inconfidência assume uma postura tradicional tanto no discurso, quanto na museografia, atrapalhando a instituição na promoção de sua função social, que visa à experiência interativa apta a (re) significação dos objetos pela sociedade. Em confluência com tal construção, está à operação da memória coletiva em prol de um discurso, que contextualiza os objetos musealizados em torno exaltação de um acontecimento histórico. Esta construção é feita a partir da inserção de objetos que corroboram com a preservação do momento histórico, mas sem promover uma abordagem pluralista e diversificada.

Neste sentido, é observável que a referida exposição apresenta grande capacidade discursiva naquilo que tange o projeto de rememoração inerente a sua própria composição. Contudo, esta apreende em seu público

uma experiência museológica de pouca capacidade dialógica, atrapalhando, assim, a conexão emotiva que envolve os sentidos do visitante para que este transforme os objetos expostos em patrimônio (re)significado. Operar a História é fazer uso de construções baseadas na escrita, na temporalidade, na identidade e na consciência (CERTEAU, 1982). Porém, tal operação no processo museológico deve perceber no objeto a capacidade de transformar a temporalidade em uma instância relacionada ao presente de seu público, pois, somente assim, tais instituições permitirão o reconhecimento identitário em sua exposição, provocando sentidos patrimoniais.

Referências Bibliográficas

- BRUNO, Cristina. Exposições e narrativas nos museus de história. In: Seminário Internacional História Representada: o dilema dos museus. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://www.mestrado-museologia.net/Textos_cristina/MHN_COMUNICACAO.pdf>. Acesso em 24 de abril de 2012-06-03.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASTRO, Ana Lúcia Siaines. *O museu do sagrado no segredo*. Rio de Janeiro: Revan, 2009. 196 p.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 1982.
- CURY, Marília Xavier. Exposição – concepção, montagem e avaliação. In: *O campo de atualização da Museologia*. São Paulo: Annablume, 2006.
- DAVALLON, J. *A imagem, uma arte de memória*. In: *Papel da Memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.
- _____. Os usos que o público faz dos museus: a (re)significação que da cultura material e dos museus. In: *Musas. Revista Brasileira de Museus e Museologia*. Vol. 1. Nº 1. Rio de Janeiro: IPHAN/Departamento de Museus e Centros Culturais, 2004.
- DODEBEI, Vera Lúcia Doyle. Construindo o conceito de documento.
- LEMOS, Maria Teresa T. B.; MORAES, Nilson A. (org.). *Memória, identidade e representação*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2000.
- FURTADO, João Pinto. *O manto de Penélope: História, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-89*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. Uma república entre dois mundos: Inconfidência Mineira, historiografia e temporalidade. In: *Revista Brasileira de História*. Vol. 21. Nº 42. São Paulo, 2001.
- JULIANO, Leticia. Apontamentos sobre a História do Museu. In: *Caderno de Diretrizes Museológicas I*. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto

do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006. 2ª Edição.

_____. Colecionismo Mineiro In: Colecionismo Mineiro. Catálogo de exposição do Museu Mineiro. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2002. p.19-7

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de S. *Memória e patrimônio: Ensaios contemporâneos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 3ª ed., 2006. 224p.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. REUGGIERO, R. (dir.). Enciclopédia Einaudi (Vol. 1 – Memória-História). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984 (p. 95 – 106).

MOLES, Abrahami. Objeto e comunicação. In: _____. *Semiologia dos objetos*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. Revista Projeto História. São Paulo: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História e do Departamento de História da PUC-SP, v. 10, 1993, p. 7-28.

PESSANHA, José Américo da Motta. O sentido dos museus na cultura. In: MINISTÉRIO DA CULTURA/ FUNARTE. *O museu em perspectiva*. 1996 (p. 29-43).

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA/ IPHAN. *Isto é inconfidência*. Ano V. Número 15. Ouro Preto: 2004.

ROCHA, Ricardo. José de Souza Reis e o SPHAN: da inconfidência à glória. In: Anais do 7º Seminário Docomomo Brasil. Porto Alegre: 2007.

SCHEINER, Tereza Cristina. *Museologia e interpretação da realidade: O discurso da História*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006.

Fontes das imagens

Fig. 01 <http://www.mg.gov.br/governomg/ecp/images.do?evento=imagem&urlPlc=museu_inconfidencia.jpg>

Fig. 02 <http://www.museudainconfidencia.gov.br/interno.php?pg=exposicao_sala_por_sala_default&codigo=11>

Fig. 03 <http://www.museudainconfidencia.gov.br/interno.php?pg=exposicao_sala_por_sala_default&codigo=18>

Fig. 04 <http://www.museudainconfidencia.gov.br/interno.php?pg=exposicao_

sala_por_sala_default&codigo=10>

Fig 05 <<http://museudainconfidencia.files.wordpress.com/2008/08/panteao.jpg>>

Fig 06 <http://www.museudainconfidencia.gov.br/interno.php?pg=exposicao_sala_por_sala_default&codigo=4>



Musealia: Trono do Senado da Câmara. Brasil, século 19. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, RJ

livro

Abracaldabra: Uma aventura afetivo-cognitiva na relação museu-educação

MATTOS, Yára (com Ione Mattos). **Abracaldabra: Uma aventura afetivo-cognitiva na relação museu-educação**. Ouro Preto: Editora UFOP, 2010.

Ana Paula de Paula Loures de Oliveira*

Durante muito tempo a Museologia foi tratada como a ciência dos museus, comprometida quase que exclusivamente com o exame das práticas desenvolvidas no interior dessas instituições. A partir da década de 1970 e mais especificamente, 1980, com a ampliação do conceito de museu e de patrimônio, esse paradigma passou a ser questionado pelos estudiosos da área. Ganhou espaço a concepção de Museologia como a ciência social que estuda os objetos de museu como fonte de conhecimento, ao mesmo tempo em que começaram a ser sinalizadas as potencialidades dos acervos museológicos em oferecer uma leitura crítica mundo.

É no âmbito dessa percepção de museu como espaço dinâmico e transformador que o livro "Abracaldabra – Uma aventura afetivo-cognitiva na relação museu-educação" pode ser situado. Trata-se de trabalho dedicado a apresentar para museólogos, professores e educadores novos direcionamentos no tocante as relações estabelecidas entre museu e educação. A obra é na verdade a adaptação de tese de doutoramento defendida por Yara Mattos, junto ao Programa Internacional da UFOP/Universidade Federal de Ouro Preto, em convênio com o ICCP/Instituto Central de Ciências Pedagógicas/La Habana/Cuba.

O livro que conta, ainda, com a participação de Ione Mattos é o resultado concreto das reflexões conduzidas por Yara ao longo de sua trajetória profissional. Do encontro de Yara, museóloga-educadora, com Ione, socióloga com interesse na neurociência social e pedagógica, emerge a preocupação em abordar os vínculos entre memória, sentido e significado no âmbito dos espaços museais. Nesse contexto, Educação e Museologia são

vistas pelas autoras como espaços efetivos de poder e de construção de identidades pessoais e sociais.

Dividida em quatro partes, a obra transita da esfera teórica para a empírica. Na Parte 1, em uma perspectiva diacrônica, são reveladas as origens do pensamento museológico, evidenciando as suas implicações pedagógicas, desde a Antiguidade Clássica, passando pelo pensamento Iluminista dos séculos XV e XVI até chegar ao século XIX, época considerada a era de ouro dos museus. A partir desse momento, o foco da análise é afinado, de modo que são tecidas considerações acerca do surgimento dos museus no Brasil. Na oportunidade, são destacadas as peculiaridades do sistema de ensino que se constituiu desde a época colonial, salientando a concepção de História que aqui se fundamentou, de caráter factual e feita para celebrar grandes personalidades.

Esse panorama geral permite ao leitor o melhor entendimento da segunda parte do livro, onde são descritos os antecedentes da interface entre escolas e museus. Nes-

*Professora Doutora, Departamento de Museologia, Universidade Federal de Ouro Preto.

se exercício, as transformações verificadas no sistema educacional brasileiro e no incipiente pensamento museológico são, a todo o momento, relacionadas a contextos políticos e sociais mais amplos, o que possibilita visualizar os processos históricos responsáveis por formatar os conceitos de museus, história e ensino de História.

Na Parte 3, a ideia de museu como espaço dinâmico com potencialidades no que tange o ensino de História ganha corpo a partir da exposição da pesquisa de Yara em Ouro Preto, mais especificamente no Museu da Inconfidência. A empreitada teve como objetivo geral avaliar as estratégias empregadas na utilização do potencial pedagógico das coleções expostas, principalmente para adolescentes entre 13 e 19 anos. O trabalho, realizado juntamente com docentes, funcionários do museu e estudantes, provenientes de contextos socioculturais diferentes, além de demonstrar a eficácia das ações adotadas, revelou a viabilidade de uma conexão mais efetiva entre o Museu e a sala de aula.

Por fim, a Parte 4 se dedi-

ca a discutir o redimensionamento da noção de Museu a partir das proposições da Nova Museologia. É nesse contexto que emerge o conceito de ecomuseu, que no âmbito das preocupações acerca das funções políticas e sociais dos espaços museais, pressupõe musealização de territórios, concebidos como espaços vividos imbuídos de significados históricos e locus de memórias e identidades.

Sob essa perspectiva, é apresentada a proposta de Ecomuseu da Serra de Ouro Preto, que tem buscado estabelecer vínculos entre território e "acontecer histórico local". O projeto, implantando nos morros da Queimada, São João, Santana, Piedade e São Sebastião, paisagem que conta com os testemunhos materiais da exploração aurífera nas Minas Gerais na época colonial, visa a valorização e preservação de um patrimônio que vem sendo solapado ao longo dos anos, tanto pelo poder público quanto por parte da população.

Ao final do livro, é impossível não remeter ao significado do vocábulo que batiza a obra, "Abracaldabra", oriundo da poesia-valise do autor e artista plástico mineiro Guilherme Mansur. Trata-se da junção de "Abracadabra", usada para proferir encantamentos, com os termos "Aldraba" ou "Aldrava", utilizado para se referir a tranca de metal, que permite abrir e fechar uma porta. No texto, "Abracaldabra" emerge como o termo mágico - representado pelo reconhecimento da função social dos museus e do seu papel em oferecer aos sujeitos diversas interpretações de mundo - capaz de destrancar as portas que compartimentam educação, ensino de história e museus em lugares estanques.

Musealia: Canhão. Portugal, século 17. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, RJ



Resenha de clássicos museais

Esta é uma seção fixa de nossa revista. A cada edição de Musear, apresentaremos um texto considerado pelo editor como "clássico". Sugestões não apenas serão examinadas, como muito bemvindas, visto que a variedade indica diversidade de opiniões. Mas o que é um "texto clássico"? Trata-se de um texto inspirador, algo que gera novas ideias, quando posto diante de um produtor, de um processo ou até mesmo de outro texto. Em qualquer campo científico, os "textos clássicos" são muitos, e têm seu lugar independente da época que se considere. Assim, esperamos que esta seção contribua não apenas para difundir boas ideias, mas, por extensão, para gerar novas ideias.

seminário

O museu tem futuro?

Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O museu tem futuro? (Palestra proferida no Museu de Arte do Rio Grande do Sul no dia 18 de maio de 2002, durante as comemorações da Semana de Museus)

José Neves Bittencourt*

O professor Ulpiano Meneses dispensa apresentações. Basta que se diga que é professor emérito da USP e, possivelmente, o maior dentre os maiores pensadores brasileiros sobre questões relativas ao Patrimônio Cultural e os museus. Não são poucas as intervenções do professor Ulpiano que marcaram o campo intelectual brasileiro. O texto aqui apontado como clássico é apenas uma dessas intervenções, e nem mesmo a mais conhecida. No entanto, foi escolhida para abrir esta seção em função do fato de, em poucas linhas, apresentar uma série de questões que marcam o campo dos museus. A começar por uma interessante declaração sobre a temática abordada por essas instituições. Segundo Meneses, o museu se defronta com uma "crise da representação", que se manifesta no campo visual (a imagem, por vezes, apresenta-se como tão ou mais verdadeira do que aquilo que ela representa), mas também no campo das relações políticas, visto que o museu se torna palco de disputas pela autenticidade e pela memória. Outra questão colocada por Meneses, que não para de se agravar, é a dependência crescente do museu com relação a produtores e difusores da informação, que, transformada em mercadoria, é imposta às instituições, que se veem obrigadas à aceitá-la, nem sempre dispostas de controles mínimos sobre a qualidade do conteúdo que essas informações transportam. Ainda com relação à questão política, o professor coloca a ampla problemática da globalização, que tem gerado "macro-inclusões e exclusões, que mobilizam a cultura como discurso apro-

priado para as legitimações e afirmações de identidade, valores e interesses."

Dez anos depois da palestra que gerou o texto, essas questões continuam atuais, visto que fomos todos colocados, ao longo dos últimos anos, diante de um modelo de instituição museal que, eleita por empresas e curadores como "a mais adequada", coloca a informação, suportada por métodos muito avançados de tratamento e difusão, como o produto final a ser apresentado ao público. Temos sido postos diante de instituições que se propõem a funcionar como mídias de uma cultura fluida e descartável, e não como instituições de produção e difusão de conhecimento.

Ainda assim, Meneses apresenta-se animado com relação aos museus. Segundo ele, as instituições museais "continuarão a ter sentido". São plataformas para a reflexão sobre aquilo que, segundo ele, é "atributo fundamental e irremovível da condição humana: a corporalidade". Para o professor, "corporalidade" é a condição

*Bacharel em História pela Universidade Federal Fluminense, Mestrado em História Social e Doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense. Pesquisador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, lotado atualmente na 13ª Superintendência Regional. Professor Credenciado pelo Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto.

de sermos todos parte de um mundo físico, através do qual se manifesta inclusive nossa espiritualidade. A começar por nossos corpos, estamos imersos em um mundo construído em bases materiais. Assim, o museu é como um espelho de nossa condição, um lugar "estável, de acesso social, que [permite] exercer ou aprofundar a consciência dessa realidade

material". Essa consciência permite que se encaminhe a compreensão de que, por outro lado, a materialidade não faz sentido fora da história, e é na história, a dimensão espaço-temporal em que vivemos, que se constroem os sentidos que a materialidade transporta.

Trata-se, enfim, de um texto que, em sua forma quase telegráfica, permite ao leitor uma série de desdobramentos, que, independente de quais forem, certamente enriquecerão o leitor, aumentando suas possibilidades de entender o presente, as possibilidades e os futuros possíveis do campo museal.

Íntegra do texto original em http://www.mnrgs.rs.gov.br/mdpa_sele_omuseuem.php



Expografia: Arranjo de diversos objetos. Brasil, século 21. Museu Histórico Aurélio Dolabela, Sant Luzia, MG.

