

revista eletrônica

ventilando acervos

v. 9, n. 2, dez. 2021



Presidente da República

Jair Messias Bolsonaro

Ministro de Estado do Turismo

Gilson Machado Guimarães Neto

Secretário Especial de Cultura

Mario Frias

Presidente do

Instituto Brasileiro de Museus

Pedro Machado Mastrobuono

Diretor do Museu Victor Meirelles

Rafael Muniz de Moura

Revista Eletrônica Ventilando Acervos

Editor responsável

Rafael Muniz de Moura

Comissão Editorial

Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

Rafael Muniz de Moura

Rita Matos Coitinho

Simone Rolim de Moura

Ticiane Bombassaro Marassi

Projeto gráfico e Diagramação

Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

Rafael Muniz de Moura

Revista Eletrônica Ventilando Acervos / Museu Victor Meirelles/IBRAM/MinC
– v. 9, n. 2 (dez. 2021) – Florianópolis: MVM, 2021 –

Anual

Resumo em português, espanhol e inglês

A partir de agosto de 2015, disponível em: <http://ventilandoacervos.museus.gov.br>
ISSN 2318-6062

1. Museologia – Periódicos. 2. Museus. 3. Política de Acervos. I. Museu Victor Meirelles. II. Instituto Brasileiro de Museus.

CDD 069

Conselho Consultivo

Aline Carmes Krüger

Ana Carolina Gelmini de Faria

André Amud Botelho

Bibiana Werle

Cecília de Oliveira Ewbank

Diego Lemos Ribeiro

Elisa de Noronha Nascimento

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Fátima Regina Nascimento

Kelly Castelo Branco da Silva Melo

Leticia Brandt Bauer

Luzia Gomes Ferreira

Manuelina Maria Duarte Cândido

Marcele Regina Nogueira Pereira

Renata Cardozo Padilha

Rosana Andrade Dias do Nascimento

Saulo Moreno Rocha

Thainá Castro Costa Figueiredo Lopes

Editorial

Caras leitoras e caros leitores,

A equipe do Museu Victor Meirelles/Ibram e os participantes do Grupo de Estudos Política de Acervos têm o prazer de trazer a todo o público interessado mais um número regular da Revista Eletrônica Ventilando Acervos (v. 9, n. 2, dez. 2021).

Este número reúne ao todo 09 trabalhos, sendo 05 artigos, 01 Relato de Experiência, 02 Entrevistas e 01 Resenha, totalizando 17 autoras e autores que contribuíram com suas experiências de trabalho em museus ou com suas pesquisas acadêmicas sobre coleções.

Os textos se relacionam com diferentes áreas do conhecimento e da ação técnica em museus, como a gestão de riscos ao patrimônio musealizado, museus e exposições virtuais, educação, a difusão digital de museus, diálogos entre exposição e cinema, moda e vestuário, pesquisa e colecionismo.

Este volume homenageia o profissional Franco Reinaudo, que dedicou 9 anos de sua carreira à direção do Museu da Diversidade Sexual de São Paulo, primeiro museu do gênero na América Latina e que se tornou referência nacional e internacional na preservação da memória e na visibilização da cultura e da arte LGBT.

A Comissão Editorial da Ventilando Acervos agora conta com a participação de Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos e de Ticiane Bombassaro Marassi, servidoras requisitadas pelo Museu Victor Meirelles que passam a contribuir com os rumos e os conteúdos da Revista.

Desejamos a todos uma boa leitura e que possamos seguir produzindo e compartilhando ciência, cultura e conhecimento crítico e democrático sobre museus e seus patrimônios!

Corpo Editorial

Sumário

Artigos

GESTÃO DE RISCOS E PLANO DE EMERGÊNCIA
PARA ACERVOS MUSEOLÓGICOS, *06 – 31*

Maria Karla Belo da S. Tavares

MUSEUS E VISITAS VIRTUAIS NO ENSINO DE
ARTE: POSSIBILIDADES A PARTIR DA BNCC, *32 – 43*

Ana Paula Meura e Renata Cardozo Padilha

RISCOS E OPORTUNIDADES NA DIFUSÃO DIGITAL
DE MUSEUS: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA, *44 – 62*

**Célio Costa Filho, Éder Porto Ferreira Alves, Érica
Azzellini, Giovanna Fontenelle e João Alexandre
Peschanski**

EXPOSIÇÃO ARTE DEGENERADA EM
ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO: O DIÁLOGO
ENTRE EXPOSIÇÃO MUSEOLÓGICA E CINEMA
DOCUMENTÁRIO, *63 – 82*

Lara Colossi Vaz

A PRESENÇA DO VESTUÁRIO NOS ESTUDOS DA
CULTURA MATERIAL, *83 – 93*

Laiana Pereira da Silveira

Relatos de Experiência

AÇÕES PREPARATÓRIAS PARA A VISITA DE PESQUISADORES KAMAYURÁ AO MAE/UFBA: (RE) CONHECENDO A COLEÇÃO PEDRO AGOSTINHO, *94 – 106*

Celina Rosa Santana e Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

Entrevistas

MUSEU, MUSEOLOGIA E VIRTUALIDADE: O MUSEU DAS COISAS BANAIS ENTREVISTA PROFESSORA MARIA CRISTINA BRUNO, *107 – 113*

Rafael Teixeira Chaves

POR UMA MUSEOLOGIA DIVERSA: A CONSTRUÇÃO DO MUSEU DA DIVERSIDADE SEXUAL, *114 – 126*

Renata Cardozo Padilha, Thainá Castro Costa e Mayara Lactal Cunha Ladeia

Resenhas

CRISTO REDENTOR: UMA BIOGRAFIA, *127 – 130*

Vera Lúcia de Azevedo Siqueira

GESTÃO DE RISCOS E PLANO DE EMERGÊNCIA PARA ACERVOS MUSEOLÓGICOS

Maria Karla Belo da S. Tavares¹

RESUMO: Este artigo² apresentará a metodologia de gestão de riscos para o patrimônio cultural e a realização de plano de emergência para acervos museológicos, visando promover ferramentas para a mitigação de perdas e promoção de estratégias destinadas a aumentar a capacidade institucional de prevenção em situações de desastre. A pesquisa é baseada em revisão de literatura a partir de conceitos-chave e estudo de caso de aplicação em instituições brasileiras e internacionais, busca demonstrar a viabilidade da implementação da metodologia em instituições de pequeno e médio porte, com vistas a melhoria da gestão de bens culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Gestão de Riscos. Planos de Emergência. Acervos Museológicos. Bens Culturais.

RISK MANAGEMENT AND EMERGENCY PLAN FOR MUSEUM COLLECTIONS

ABSTRACT: *This article will present the risk management methodology for cultural heritage and the implementation of emergency plans for museum collections, aiming to promote tools for the mitigation of losses and promotion of strategies aimed at increasing institutional capacity for prevention in disaster situations. The research is based on a literature review using key concepts and case studies of application in Brazilian and international institutions, seeks to demonstrate the feasibility of implementing the methodology in small and medium-sized institutions, with a view to improving the management of their cultural assets.*

KEYWORDS: *Risk management. Emergency Plans. Museum collections. Cultural Goods.*

¹ Museu da Patologia do Instituto Oswaldo Cruz – IOC|FIOCRUZ. Museóloga (UNIRIO) e Mestre em Gestão e Preservação do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde (COC|FIOCRUZ). Rio de Janeiro. (21) 97538-2105. mariakarlabelo@gmail.com

² O presente artigo é uma versão modificada de uma parte da dissertação intitulada “Valoração de Coleções Museológicas: Estudo de caso da coleção de Febre Amarela do Instituto Oswaldo Cruz/Fiocruz”, defendida pela autora em novembro de 2019, junto ao Mestrado Profissional em Gestão e Preservação do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz.

GESTÃO DE RISCOS E PLANO DE EMERGÊNCIA PARA ACERVOS MUSEOLÓGICOS

I. Introdução

A preservação de acervos envolve importantes atividades a serem realizadas numa instituição museológica. As coleções museológicas sofrem ao mesmo tempo a influência exercida por fatores de degradação extrínsecos e intrínsecos. Tais fatores e a demanda de trabalho acarretam muitas vezes o uso de recursos e capacidades físicas em situações específicas sem se ter uma visão do todo, isto é, de toda extensão das dificuldades que a instituição enfrenta e pode enfrentar no futuro.

Este bem, tomado individualmente ou em conjunto, é removido de seu local e contexto por um processo intencional de seleção podendo vir a integrar uma coleção, no caso de móveis, de bens insubstituíveis e detentor de uma variedade de valores percebidos por certos indivíduos ou grupos. De acordo com o Decreto 8.124 de 2013 que regulamenta o Estatuto de Museus, o museu é definido como

[...] instituição sem fins lucrativos que conserva, investiga, comunica, interpreta e expõe, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de outra natureza cultural, abertos ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (BRASIL, 2013, p.1).

As ações descritas nessa definição favorecem o ingresso desses bens em um local gerador de processos que agregam novos valores, papéis e funções voltados ao público e seu desenvolvimento. Os museus configuram-se como as instituições culturais que mais recebem esses bens e neles aplicam procedimentos de preservação que tem como objetivo proteger o bem e resguardá-lo de possíveis malefícios, buscando criar uma mentalidade de proteção.

Desvallées e Mairesse (2010, p. 48-50) a musealização pode ser compreendida como “a operação destinada a extrair, física e conceitualmente, uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem e a lhe dar um estatuto museal, transformá-lo em musealium ou museália, [...] fazê-la entrar no campo do museal”. Ao analisarem a definição apresentada anteriormente, ressaltam que a musealização não visa somente a transferência do objeto para o museu, mas uma mudança de contexto profunda de estatuto do objeto.

Esse testemunho material pode ficar exposto a riscos relacionados a eventos raros ou catastróficos como incêndios e desastres naturais, ou a processos graduais e acumulativos

causados por agentes de degradação como umidade relativa incorreta e suas oscilações, pragas e poluição. O impacto desses riscos pode comprometer o valor dos bens culturais como percebido pelos diferentes atores.

Na Convenção de Haia realizada pela UNESCO em 1954 definiu-se o que seria caracterizado como bem cultural e sua proteção em caso de conflito armado e busca evitar a destruição ocorrida em eventos anteriores como o ocorrido durante a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945).

Artigo 1.º Definição de bens culturais. Para fins da presente Convenção são considerados como **bens culturais**, qualquer que seja a sua origem ou o seu proprietário: a) **Os bens, móveis ou imóveis, que apresentem uma grande importância para o patrimônio cultural dos povos**, tais como os monumentos de arquitetura, de arte ou de história, religiosos ou laicos, ou sítios arqueológicos, os conjuntos de construções que apresentem um interesse histórico ou artístico, as obras de arte, os manuscritos, livros e outros objetos de interesse artístico, histórico ou arqueológico, assim como as coleções científicas e as importantes coleções de livros, de arquivos ou de reprodução dos bens acima definidos [...]. (UNESCO, 1954, grifo nosso).

A metodologia de Gestão de Riscos estabelece uma série de passos que permite analisar e comparar os riscos para os bens culturais e o impacto que os danos acarretariam ao seu valor, permitindo assim, priorizar o tratamento dos riscos que poderiam significar uma maior perda para o bem cultural. Como consequência, vem trazendo mudanças no campo da conservação de acervos musealizados, entre elas a maneira de se pensar o impacto causado pelos agentes de deterioração e estabelecer qual o impacto dessas inúmeras ameaças frente à vulnerabilidade dos bens culturais e seu entorno.

A metodologia visa minimizar perdas e estabelecer prioridades para as ações preventivas, de maneira clara e embasada, visando a salvaguarda destes bens para futuras gerações. Isso exige uma abordagem proativa pois, como ressalta Guichen (1999, p.1)

[...] os acervos dos museus raramente são transmitidos às gerações futuras por um milagre da natureza. E, se somos capazes de admirá-los e estudá-los hoje [...] é porque, na maioria dos casos, os seus sucessivos donos - estavam convencidos do seu valor.

Considerando que no ambiente museológico lidamos com coleções que possuem centenas, milhares ou milhões de exemplares, onde muitas vezes estão abrigados em edifícios

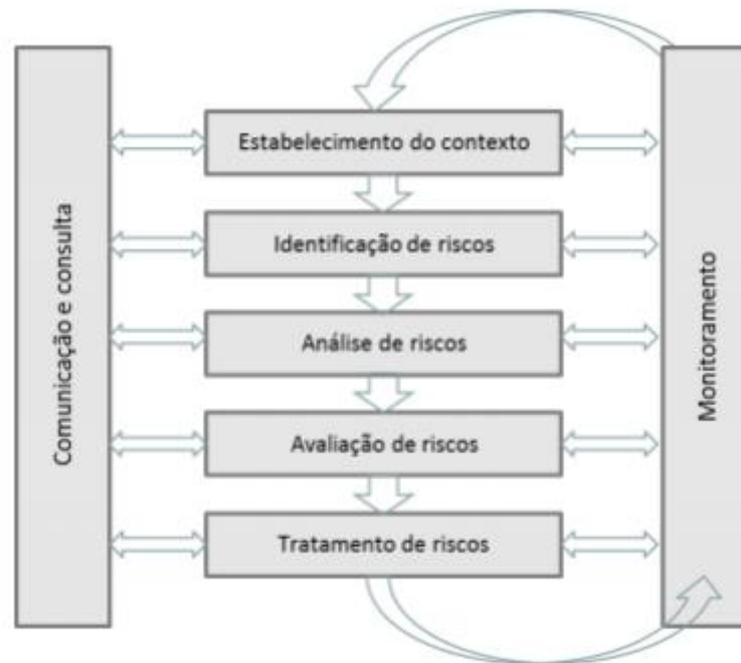
também reconhecidos por seu valor cultural – e que, portanto, podem ser entendidos como acervo – as equipes devem efetuar uma gestão ampla que não pode e nem deve estar centralizada em uma única linha de atuação – reservas técnicas e salas expositivas.

II. Metodologia de Gestão de Riscos para o Patrimônio Cultural

A gênese do processo cíclico da gestão de riscos se desenvolveu a partir da a norma australiana AS/NZ 4360:2004 – Risk Management, adaptada no início dos anos 2000 para aplicação específica no campo do patrimônio cultural. O método adotado para guiar o desenvolvimento da dissertação foi elaborado por um grupo de instituições que visavam seu desenvolvimento e disseminação: ICCROM (Centro Internacional para o Estudo da Preservação e Restauração de Bens Culturais) e o Instituto Canadense de Conservação, instituições criadoras do Método ABC que ganhou uma versão adaptada em português, denominada de ‘Guia de Gestão de Riscos para o Patrimônio Museológico’ coordenado por Mônica Barcelos com tradução de José Luiz Pedersoli Jr.

No Brasil, a gestão de riscos foi sistematizada pela Norma Técnica ABNT ISO 3100:2009 trazendo maior divulgação da metodologia. A partir de 2010 passam a ser realizadas pesquisas, aplicações e manuais publicados por instituições nacionais, tais como: Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), Casa de Oswaldo Cruz (COC), Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Na América Latina destaca-se o trabalho do Ministério da Cultural da Colômbia e do Ibermuseum que é o principal programa de cooperação para os museus da Ibero-América, que tem o objetivo de promover o fortalecimento das mais de nove mil instituições existentes na região. O processo completo da Gestão de Riscos contempla cinco passos sequenciais (os campos horizontais no centro do esquema abaixo) e dois passos contínuos (as colunas de suporte em ambos os lados) conforme representado na figura 1.

Fig. 1 – Processo cíclico da metodologia de gestão de riscos.



Fonte: COELHO, 2018.

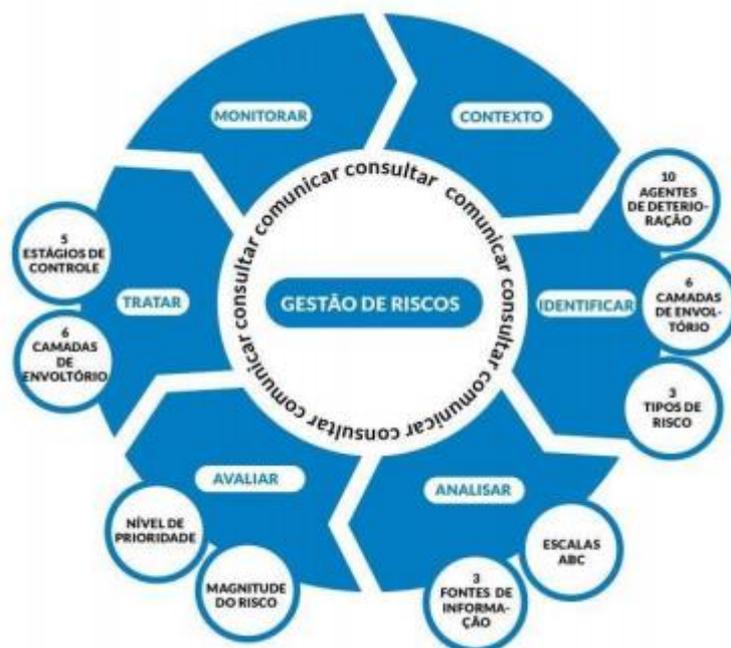
É um processo cíclico e dinâmico que ao longo de cada novo ciclo de aplicação permite mudanças e atualizações, na qual a equipe envolvida pode ir se moldando e reagindo a essas modificações. Para sua maior eficácia deve seguir os passos sequenciais, pois as informações levantadas fornecem material para a etapa seguinte. Assim, a metodologia de riscos consiste em um processo enriquecedor, de fonte infinita de aprendizado já que, mesmo consultando trabalhos finalizados de outras instituições, como um aporte, cada projeto torna-se único dado a singularidade de cada museu e as demandas próprias que propiciam um vislumbre de algo novo e original.

O estabelecimento de contexto inclui a compreensão interna e externa da instituição, suas características e aspectos socioculturais. As fontes de informação requeridas que darão apoio nessa jornada são documentos históricos, experiências de funcionários, informações de partes interessadas, previsões, relatórios, entre outros que ajudarão a conhecer mais profundamente a instituição. Na figura 2, podemos visualizar as diferentes etapas deste processo (no círculo principal) e as ferramentas conceituais desenvolvidas para a aplicação no setor cultural (círculos periféricos menores). Destacam-se os “10 Agentes de Deterioração”, “Camadas de Invólucros” e “Tipos de Riscos” são ferramentas a serem utilizadas na fase de

identificação dos riscos para definição de um panorama abrangente dos riscos que podem afetar o acervo da instituição.

Vale destacar que em se tratando de acervos museológicos, frequentemente pensamos nos riscos em uma escala pequena (do objeto a área da reserva técnica/exposição), mas quando começamos a pôr em prática este método percebemos a ampliação da área de atuação.

Fig. 2 – Etapas, Conceitos e Ferramentas da Gestão de Riscos.



Fonte: PEDERSOLI; ANATOMARCHI; MICHALSKI, 2017, p.17.

As ferramentas vão avançando a cada fase da metodologia e agem quase que didaticamente guiando na aplicação do método. Em seu cerne, esta é uma atividade trabalhosa que não pode ser destinada a 'um homem só' pois requer uma equipe interna focada e disposta a levar em consideração atores externos que tenham alguma influência na gestão e preservação dos bens.

A aplicação da metodologia numa instituição pressupõe a implantação de um processo cíclico e contínuo de grande complexidade iniciado por um levantamento geral do contexto, passando pelas etapas identificação, análise, avaliação dos riscos e culminando com a fase de tratamento, ou seja, com a proposição de soluções para a eliminação ou diminuição dos riscos diagnosticados. As etapas de análise e avaliação de riscos corroboram para esta complexidade e seu entendimento pode auxiliar para a diminuição da resistência de profissionais a sua adoção.

A análise de riscos envolve a busca por compreensão completa e detalhada de cada risco identificado, estimando sua chance de ocorrência e o impacto esperado – analisado em relação à perda de valor para o acervo. Este processo tem uma relação vital com as etapas seguintes, especificamente na avaliação de riscos e engloba as decisões sobre a necessidade de tratamento gerando estratégias e métodos mais adequados. Procura-se analisar todo o cenário em que o risco está inserido, para que ao final possamos determinar seu nível de magnitude, levando em consideração informações disponíveis, acontecimentos anteriores e apreciação das causas.

Nessa fase, temos como ferramenta as 'escalas ABC' (MICHASKI, 2009) desenvolvidas com a finalidade de calcular, comparar e comunicar a magnitude dos riscos que afetam os bens culturais. São escalas numéricas utilizadas para mensurar a frequência ou rapidez de ocorrência de um evento e a perda de valor esperada de valor no acervo.

As 'escalas ABC' possuem três componentes: o A quantifica a probabilidade ou frequência de ocorrência do evento adverso bem como estima o tempo em que determinado dano poderá ser acumulado. Os componentes B e C, em conjunto, quantificam a perda de valor esperada no acervo. As pontuações combinadas de A, B e C nos dão o valor da magnitude de risco.

Essa análise pode ser realizada com diversos graus de detalhe sendo compatível com os critérios de riscos levantados nas etapas anteriores, considerando as visões de todos os atores por trás do processo, tais como especialistas, funcionários da instituição, comunidade e outras partes interessadas que podem contribuir de maneira significativa para a compreensão da magnitude dos riscos.

Um exemplo prático deste processo é a análise de riscos realizada pela Fiocruz para alguns acervos da instituição, conforme pode ser visto no Quadro 1. O cenário elaborado para cada risco analisado "descreve o que se espera que aconteça em um determinado contexto, localização ou situação, do início (o perigo ou fonte) ao fim (a perda de valor)" (BROKERHOF et al., 2007). A avaliação dos riscos se utiliza dos resultados levantados anteriormente, aplica a escala para o risco identificado e seu resultado proporciona material para a discussão sobre a necessidade ou não de tratamento considerando sua prioridade. Leva em consideração o contexto anteriormente levantado tendo como eixo norteador os documentos reguladores da instituição.

Quadro 1 – Ficha de Análise de risco de colisão de veículos nos elementos externos do Pavilhão Mourisco da Fiocruz (versão simplificada).

Risco: Colisão de veículos	Agente: Forças físicas		
			
<p>Vista aérea do Pavilhão Mourisco e elementos externos – jardins e balaustrada. Fonte: Google Earth, 2016.</p>			
			
<p>Elementos da balaustrada danificados por impacto de veículo. Fonte: Acervo DPH, 1994.</p>		<p>Elementos da balaustrada danificados por impacto de veículo (carinhão). Fonte: Acervo DPH, 2010.</p>	
	Limite inferior (incerteza)	Valor mais provável	Limite superior (incerteza)
A = Frequência	4	4	4,5
<p>Elementos externos do Pavilhão Mourisco (balaustradas, escadas, calçadas, rampas, etc.) são vulneráveis a danos causados por colisão de veículos de médio e grande porte. Foram identificados três eventos no período analisado de 22 anos (1994 - 2016), o que corresponde a uma frequência média de 1 evento de colisão a cada 7,3 anos (A = 4).</p>			
B = Perda de valor em cada elemento impactado	2,5	3,5	3,5
<p>Para modelagem do risco, consideramos como "itens" que podem ser afetados os elementos originais externos mais expostos ao risco: balaustradas e elementos em argamassa armada em avançado estado de deterioração, escadas, calçadas e rampas. Levando em consideração as evidências disponíveis de colisões passadas, o grau de resistência ou fragilidade dos diferentes "itens" expostos ao risco e o impacto que pode ser causado caso um veículo os atinja (em particular os de grande porte), estimamos que a perda de valor esperada em cada item afetado em colisões futuras será, em média, entre pequena e significativa, da ordem de 3-5% (B=3,5).</p>			
C = Perda de valor para o conjunto	2,5	3,5	3,5
<p>Considerando como "total do acervo" o edifício inteiro (Pavilhão Mourisco e jardins), a "fração do valor total do acervo" afetada por evento de colisão, correspondente a 1 balaustrada, 1 escada, 1 calçada ou 1 rampa, será, em média, da ordem de 0,3-0,5% (C=2,5).</p>			
Magnitude do risco = A + B + C	9	10	10,5

Fonte: COELHO, 2018, p. 188.

A avaliação visa ainda otimizar as informações anteriormente coletadas para a tomada de decisões. Comparados entre si, são avaliados os respectivos níveis de prioridade e em âmbito institucional, é decidido quais riscos serão considerados aceitáveis e quais requerem tratamento. A escala Magnitude de Risco (MR) classifica os valores obtidos através da aplicação da escala ABC em níveis de prioridade, seguindo por: catastrófica (vermelho); extrema (laranja); alta (amarelo); média (verde) e baixa prioridade (azul).

A maior pontuação obtida (MR=15) significa que se espera uma perda total do acervo em 1 ano. Aplica-se em geral, a uma coleção localizada em uma área de alto risco, um espaço mal projetado ou exposta a desastres iminentes, tais como choque ativos, furacões ou zonas de guerra. Em contraponto, o nível mais baixo (azul) refere-se a danos que ocorrem em pequena proporção ao longo de séculos.

Fig. 3 – Escala de graus de prioridade dos riscos considerando sua magnitude (MR).

Grau de prioridade do risco	MR	Perda de valor esperada no acervo
13% - 15 Prioridade catastrófica Todo ou quase todo o acervo sofrerá perda total em alguns poucos anos.	15	100% em 1 ano
	14%	30% ao ano
	14	10% ao ano = 100% em 10 anos
	13%	3% ao ano = 30% a cada 10 anos
11% - 13 Prioridade extrema Danos significativos em todo o acervo ou perda total de uma fração significativa de seu valor em aproximadamente uma década. Perda total do acervo ou de uma grande parte de seu valor em aproximadamente um século.	13	10% a cada 10 anos = 100% em 100 anos
	12 %	3% a cada 10 anos = 30% a cada 100 anos
	12	1% a cada 10 anos = 10% a cada 100 anos
	11%	0,3% a cada 10 anos = 3% a cada 100 anos
9% - 11 Prioridade alta Perda de valor significativa numa pequena fração do acervo ou uma pequena perda de valor em parte significativa do acervo em aproximadamente um século.	11	1% a cada 100 anos
	10%	0,3% a cada 100 anos
	10	0,1% a cada 100 anos
	9%	0,03% a cada 100 anos
7% - 9 Prioridade média Danos pequenos e similar perda de valor no acervo em muitos séculos. Perda significativa na maior parte do acervo no transcurso de vários milênios.	9	0,1% a cada 1.000 anos = 1% a cada 10.000 anos
	8%	
	8	0,01% a cada 1.000 anos = 0,1% a cada 10.000 anos
	7%	
7 e inferior Prioridade baixa Danos e perda de valor mínimos ou insignificantes para o acervo no transcurso de vários milênios.	7	0,001% a cada 1.000 anos = 0,01% a cada 10.000 anos
	6%	
	6	0,0001% a cada 1.000 anos = 0,001% a cada 10.000 anos
	5%	
	5	0,00001% a cada 1.000 anos = 0,0001% a cada 10.000 anos

Fonte: PEDERSOLI; ANATOMARCHI; MICHALSKI, 2017, p.97.

Por exemplo, alguns museus podem considerar aceitável uma perda de valor no acervo da ordem de até 1% a cada 1.000 anos (o que equivale a 0,1% a cada 100 anos). Isto significa que os riscos com $MR \leq 10$ são aceitáveis, enquanto aqueles com $MR > 10$ são inaceitáveis. Outros museus podem pensar de forma diferente quanto aos níveis de risco aceitáveis para seus acervos. (PEDERSOLI et al, 2017, p.96)

Na última etapa – tratamento dos riscos – são realizadas discussões sobre as ações para a mitigação dos mesmos. Segundo Michalski e Pedersoli (2009, p.54), essa etapa inclui:

- A. Desenvolver opções de tratamento de riscos.
- B. Usar as ferramentas fornecidas para ajudar na sua imaginação.
- C. Encontrar sinergias e opções dirigidas a riscos múltiplos.
- D. Recordar a meta: minimizar a perda de valor das coleções no futuro.
- E. Escolher um conjunto de opções.
- F. Estabelecer os custos e viabilidades

Nesta etapa, os gestores devem elaborar um plano de implementação de ações para mitigação dos riscos selecionados como prioritários, incluindo um cronograma realista, a identificação de resultados mensuráveis, a definição clara de papéis e responsabilidades para cada um dos setores e profissionais da instituição que estarão envolvidos com o tratamento dos riscos além de todos os recursos necessários à implementação das medidas selecionadas.

Um dos desdobramentos naturais do processo de gestão de riscos e que pode ser realizado é o plano de emergência, com o objetivo de orientar e “estar preparado e capacitado para decidir sobre a melhor forma de agir, para interagir corretamente, respeitando competências e lideranças predeterminadas, a fim de minimizar os danos possíveis às pessoas ao acervo e à edificação” (IBRAM, 2013, p.17).

Ao identificar, analisar e priorizar os riscos que ameaçam nossos acervos museológicos estaremos mais bem preparados e instruídos para tomar decisões eficazes voltadas à salvaguarda e uso sustentável. Isto se torna particularmente relevante naquelas situações em que os recursos disponíveis são limitados e temos que fazer escolha e estabelecer prioridades para sua utilização (PEDERSOLI et al, 2017, p.121).

III. Plano de Emergência para Acervos Museológicos

Um Plano de Emergência (PE) para acervos culturais, tem como principal objetivo minimizar riscos e perdas quando um sinistro acontecer. Essa relação com os riscos e sua

mitigação tem uma relação profunda com a metodologia de gestão de riscos e sua abrangência na preservação do patrimônio cultural. Podemos conceitua-lo como:

[...] uma sistematização de conjuntos e regras de procedimentos, com o intuito de evitar ou minimizar os efeitos das catástrofes que possam vir a ocorrer em diversas áreas, organizando de forma otimizada os recursos disponíveis, tanto na prevenção quanto nas respostas para emergência. É uma ferramenta de gestão que, se bem desenvolvida atuará simultaneamente na área de prevenção e de gestão operacional. Após se identificar os riscos, são estabelecidos os meios para a vigilância em relação aos possíveis acidentes, as respostas em caso de sinistros e as rotinas para as equipes de conservação intervir, na busca de minimizar os danos sofridos. (MACHADO, 2014, p.50)

Dorge e Jones (1999, p.15) propõem uma estrutura geral para plano de emergência que deverá contemplar as seguintes partes:

1. Prevenção: eliminar os riscos e reduzir os seus efeitos potenciais às pessoas (funcionários e visitantes), à coleção e a outros bens;
2. prontidão: preparar o pessoal e fornecer infraestrutura para lidar com a emergência;
3. resposta: prevenir a ocorrência de danos e limitar as perdas após uma emergência;
4. recuperação: preparar e treinar pessoal para desempenhar funções no processo de recuperação para que a instituição volte o quanto antes ao seu funcionamento normal.

Na maioria das situações de sinistros, temos uma sucessão de inter-relações entre as ameaças. Por exemplo, no caso de um incêndio, logo após o combate podemos ter inundações causadas pela água utilizada pelos bombeiros, proliferação de pragas e mofo devido ao ambiente extremamente úmido (em até um dia depois do sinistro) e a dissociação do acervo, causando a perda de informações relacionadas aos objetos.

Além disso, obras de arte podem ser saqueadas se os prédios destruídos não estiverem protegidos a fim de evitar invasões ilícitas e, em consequência, serem encontrados no mercado ilegal, frequentemente bem longe do país onde estavam conservadas e exibidas. O terremoto de 2011 em Fukushima, no Japão, mostrou-nos as tristes consequências causadas pelo tsunami, inundação e radiação nuclear correlacionados. A este tipo de processo de inter-relação denomina-se “fenômeno de riscos em cascata” ou “arborescência de riscos”. (MENEGAZZI, 2013, p.10)

A instituição científica e museal mais antiga do país, Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, que completou 200 anos em 2018 anos foi palco de um dos maiores e mais emblemáticos desastres culturais ocorridos no Brasil. Segundo reportagem (G1, 2018) as chamas começaram às 19h30 do dia 02 de setembro de 2018, depois de encerrado o horário de visitação e os bombeiros chegaram ao local logo depois de iniciado o incêndio, mas, segundo eles, os dois hidrantes próximos ao Museu Nacional não tinham pressão suficiente.

O comandante-geral, coronel Roberto Robadey Costa Junior, afirma ainda na reportagem, que a falta de água atrasou os trabalhos em meia hora e tendo sido necessário pedir caminhões - pipa. Tendo o diretor do museu, Alexander Kellner, afirmado que o uso de água para apagar as chamas poderia ter prejudicado o acervo (G1, 2018). Como a instituição não possuía um plano de emergência, algumas peças foram salvas durante o incêndio graças à iniciativa de funcionários que tinham conhecimento sobre os itens de maior valor e sua localização.

Fig. 4 – Vista aérea do Museu Nacional, após incêndio.

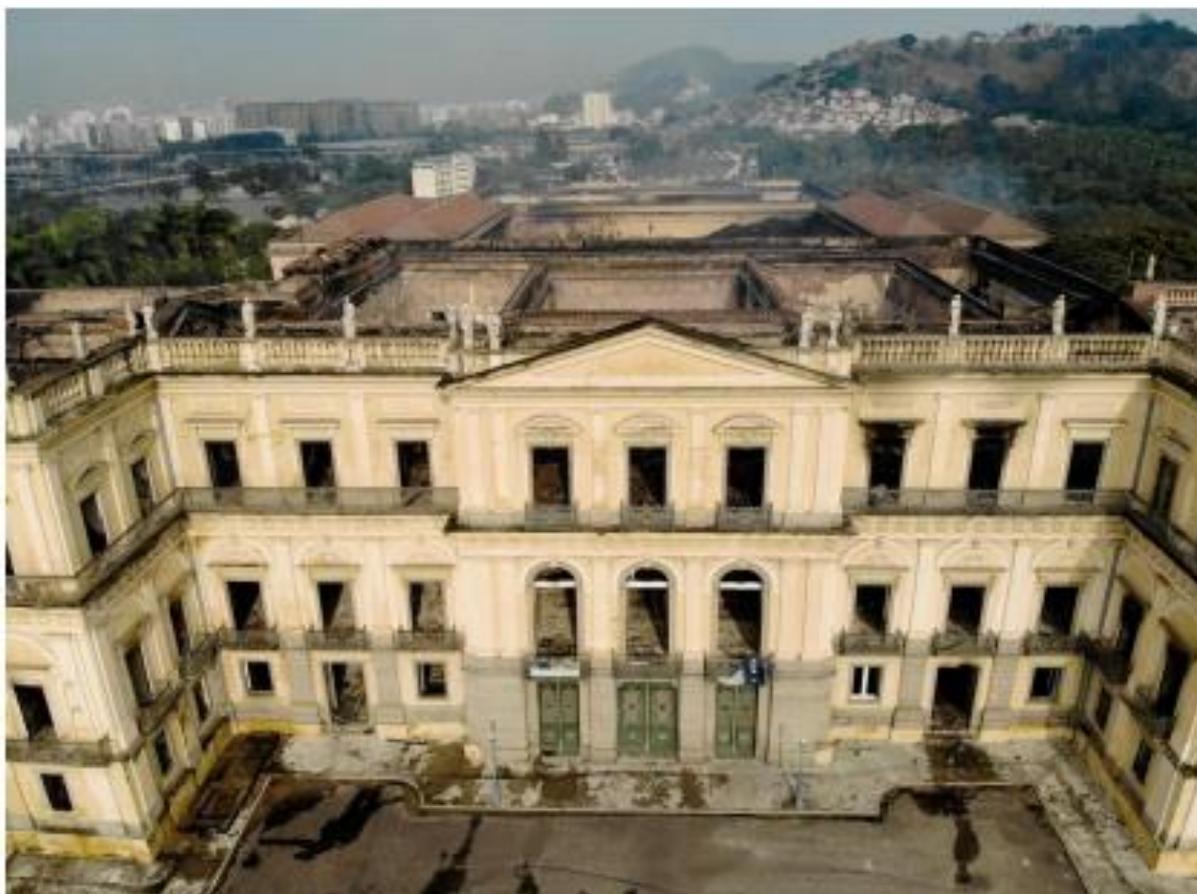


Foto: Thiago Ribeiro/AGIF/Estadão.

Dorge e Jones (1999) organizaram casos de instituições que sofreram incêndios em edifício histórico ou que abrigam acervos culturais nos EUA. Nele podemos ter um panorama das principais causas e perdas resultantes (patrimonial e financeira).

Quadro 2 – Incêndio instituições culturais nos EUA.

Nome do Edifício	Data do incêndio	Causa	Perdas
Museu Aeroespacial de San Diego (EUA)	22/02/1978	Criminosa	US\$ 15 milhões (edifício); US\$ 1 milhão (biblioteca); 40 aeronaves, muitas raridades e documentos insubstituíveis, memórias e retratos do "Hall da Fama"
Museu Estadual de Louisiana (EUA)	11/05/1988	Trabalhos de solda durante restauração do edifício histórico	US\$ 5 milhões
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Brasil)	08/07/1978	Falha elétrica ou cigarro	US\$ 5 milhões (cerca de 1000 obras de arte)
Biblioteca Central de Norwich (Inglaterra)	01/08/1994	Falha elétrica	350.000 livros, incluindo manuscritos do Século XI foram perdidos.
Biblioteca da Academia de Ciências da União Soviética	14/02/1988	Falha elétrica	400.000 volumes raros foram destruídos pelo fogo e mais 3,6 milhões ficaram ensopados pela água do combate.
Biblioteca Central de Los Angeles (EUA)	11/10/1988	Trabalho de solda	US\$1.000
	03/09/1986	Criminosa	US\$ 2 milhões em coleções musicais
	29/04/1986	Criminosa	400.000 volumes foram destruídos pelo fogo e 700.000 ficaram ensopados pela água do combate.

Fonte: DORGE & JONES, 1999, p. 10-11.

Nos últimos dez anos temos presenciado muitos casos de desastres em instituições culturais. No Brasil, tivemos recentemente três museus atingidos por incêndios de grandes proporções: Instituto Butantan em 2010, Museu da Língua Portuguesa em 2012, Museu Nacional em 2018 e o Museu de História Natural e Jardim Botânico (MHNJB) da UFMG em 2020. O que podemos repensar e trazer a luz a partir desses exemplos? Como medir a significância da perda de bens irreparáveis?

Para Dorge e Jones (1999, p.11) alguns desastres não se tem como extinguir, mas podemos "reduzir drasticamente seus efeitos sobre as pessoas e os bens culturais". Assim, devemos, no que tange a área de atuação, assumir uma postura preventiva frente as ameaças: estudo, preparação e atuação. As autoras alertam aos gestores e curadores de coleções sobre a importância da prevenção e do plano de emergência em instituições de pequeno e grande porte:

[...] poderia argumentar que você não tem tempo para priorizar a preparação e resposta para emergências. Pense nas implicações dessa atitude. O que você vai dizer para a comunidade se um incêndio destruísse a coleção? Você mencionaria os cabos? Deveriam ter mudado o telhado ou que não sabiam se era resistente ao fogo? Você provavelmente acha que não pode se dar ao luxo de pensar sobre a preparação para emergências, já que o museu é pequeno e está sendo exigido pessoal e esticar o orçamento ao máximo. Na verdade, **se você levar em conta o valor da coleção e do edifício, o que não pode ser feito é não prestar atenção à necessidade de um programa de preparação e resposta para emergências.** O pessoal vai entender o que está em jogo e vai apreciar o seu interesse neste esforço e vai apreciar sua preocupação com sua segurança pessoal e com a dos visitantes e da coleção. (DORGE; JONES, 1999, p. 13. Tradução nossa, grifo nosso).

Nestes exemplos podemos perceber a dimensão de perda causada pelo agente de deterioração Fogo, que por sua natureza tem potencial para causar grandes perdas em uma instituição cultural. Mesmo em museus considerados de 'primeiro mundo' observamos a ocorrência de incêndios devido às causas parecidas, demonstrando que todos estão à mercê desses efeitos devastadores - independente das condições econômicas, políticas e geográficas. (ONO, 2004, p.1)

A integração entre essas duas ferramentas, Gestão de Riscos e Plano de Emergência, considera desde o cenário e o meio ambiente local aos responsáveis pelas coleções, lidando com os riscos resultantes de emergências que afetam os valores dos bens culturais. Cristina Menegazzi, especialista em Programas da Unidade de Projetos Especiais da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), faz uma reflexão sobre como instituições museais devem lidar em uma situação de emergência:

Em primeiro lugar, deve ser definida a identificação das potenciais ameaças maiores ou prioritárias. É preciso fazer uma averiguação dos riscos e desastres no museu. É necessário descrever um possível cenário daquilo que poderia acontecer no museu (em cada andar, em cada recinto, etc.) em caso de ocorrência de um incêndio, inundações. Isto permite antecipar e identificar as vulnerabilidades da coleção e os consequentes danos em caso de um desastre. (MENEGAZZI, 2013, p. 7)

Bullock (2014) nos direciona para a criação de uma lista de prioridade de salvamento onde são identificados os itens mais importantes da coleção cujo objetivo é a prioridade de proteção em caso de desastres ou uma ameaça em potencial aos objetos e que pode ser integrada a etapa de tratamento de riscos. Grande parte dessas tarefas são executadas durante o processo de gestão de riscos, o que reforça a ideia de integração entre as duas ferramentas.

A elaboração de um plano de emergência inclui a definição e preparação de equipes de evacuação e resgate com funcionários, voluntários e órgãos externos, como o Corpo de Bombeiros com funções específicas que vão desde responsável pela triagem de bens às relações públicas. Orienta, igualmente, a realização de treinamentos periódicos, e demanda atualização constante através da realização de simulações, considerando o caráter inesperado dessas situações e a necessidade de respondê-las.

Em uma evacuação, a identificação de quais objetos ou coleções devem ser removidos primeiro sendo este um fator decisivo no êxito desta ação, por exemplo, em um sinistro causado pelo agente de degradação água. Caso ocorra uma inundação, o tempo para selecionar quais itens devem ser retirados de uma sala de exposição é curto e a ação pode ser ineficiente, pois, no impulso, tentaremos salvar todos os objetos ou perderemos todos tentando. O acervo deve estar documentado e inventariado, o uso de tabelas com cores que correspondem à priorização é uma opção a ser usada por ser de fácil dedução para as equipes externas em caso de resgate.

Em 2016, devido ao aumento do Rio Sena (AFP, 2016) em Paris, de forma preventiva, o Museu do Louvre e o Museu d'Orsay cancelaram sua programação para colocar em prática o plano de proteção e deslocaram parte do acervo localizada em zonas inundáveis para andares superiores. Toda a operação foi acompanhada de perto por canais de comunicação nacionais e internacionais que ficaram impressionados com o nível de preparação e resposta para um evento que poderia danificar os acervos.

Fig. 5: Parte das obras que foram deslocadas devido ao risco de inundação.



Fonte: MARKUS SCHREIBER / AP, 2016.

O programa de 'Prevenção contra Inundações' do Louvre (2002) inclui a observação diária do nível do rio Sena, a criação de um registro sobre as obras que devem ser transferidas para pisos superiores, a instalação de dispositivos de escape de água e transferência de peças da reserva para a cidade de Liévin, no norte do País (DEUSTSCHE WELLE, 2016).

Essa cultura de prevenção é algo bem característico em muitas instituições internacionais, mas ainda pouco disseminada no contexto brasileiro. O exemplo do Louvre demonstra ser vital para nós (gestores, servidores e instituições museais) diante do sucateamento da área cultural, do cenário político de grande incerteza e da constante falta de recursos. A valoração é uma das ferramentas que podem ser utilizadas para realizar a priorização e perceber a significância dos bens culturais diante de uma situação/desastre. Daza e Reguera enfatizam que no "caso dos museus e sob a perspectiva do gerenciamento de riscos, os planos de emergência se fundamentam necessariamente no conhecimento que se tem tanto da coleção e seus valores, como dos riscos a que está exposta" (2012, p, 245).

O guia 'Endangered Heritage: Emergency Evacuation of Heritage Collections' do ICCROM (2018) apresenta uma síntese dos primeiros passos a serem executados em uma situação de emergência. No primeiro momento, institui uma lista de prioridade, determinar a rota segura, a permissão oficial, a equipe de operação, a atribuição de um código para cada item removido e a numeração única.

Com a lista em mãos, deve-se consultar o oficial encarregado e verificar a documentação anterior para a identificação dos objetos mais valiosos que devem ser evacuados em ordem de prioridade. Para uma rápida detecção, é recomendável sinalizar esses objetos com pequenos pedaços de papel. Caso as informações sobre o significado individual dos objetos não estejam disponíveis, vale ordenar a lista de itens prioritários identificando objetos que estão mais expostos a uma ameaça específica.

A seguir, exemplificações de duas metodologias utilizadas para definição de lista de prioridade em situação de desastre.

IV. **UNESCO**

Cristina Menegazzi é assessora da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e especialista internacional em gestão de riscos para o patrimônio cultural. Sua metodologia exemplificada está sendo adotada pela instituição em situações de emergência e desastres em cooperação com as instituições e governos afetados. Participa de

missões, como após o incêndio do Museu Nacional que liderou a equipe responsável por avaliar as ações emergenciais necessárias para resgatar peças que estão nos escombros e para resguardar o acervo resgatado.

Na aplicação deste processo, leva-se em conta certos pressupostos a fim de decidir qual objeto deve ser evacuado prioritariamente. Em linhas gerais, na tabela 1 são identificadas as tipologias de valor que são relevantes para o ‘museu x’, tais como simbólico, econômico e histórico. É válido considerar para a definição dessas tipologias de valor, a missão institucional do museu – responsável por delimitar as características essenciais, compromisso social, campo de atuação e visão de futuro.

Tab. 1 – Valores para singularizar os objetos.

Tabla 1 Valores para singularizar la lista de objetos prioritarios para evacuación						
Tipo de objeto	Valor económico (seguro)	Valor simbólico	Valor histórico	Valor dentro de la colección	Valores inmateriales	TOTAL
Objeto 1 Fragmento de una corona de oro	4	2	4	3	1	14
Objeto 2 Objeto de arte contemporáneo: móvil (ej: Calder)	3	2	3	3	1	12
Objeto 3 Tocado de plumas	3	4	2	5	5	19

Escala: de 1 a 5, siendo 5 el valor más alto

Fonte: MENEGAZZI, 2013.

Na tab. 2 são selecionados os critérios físicos e logísticos para uma evacuação, servem como referência para individualizar os bens e chegar numa lista de prioridades bem definida. Podem-se acrescentar mais critérios que a equipe julgue necessário, de acordo com o espaço de guarda / exposição e as peculiaridades de cada museu.

Tab. 2: Critérios para singularizar os objetos.

Tabla 2 Criterios para singularizar la lista de objetos prioritarios para evacuación						
Tipo de objeto	Accesibilidad / desmontaje	Peso	Volumen / obstáculos	Fragilidad	Movimientos internos y transporte	TOTAL
Objeto 1 Fragmento de una corona de oro	1 (Expuesto en una vitrina cerrada)	5	5	3	5	19
Objeto 2 Objeto de arte contemporáneo: móvil (ej: Calder)	2	4	1	1	1	9
Objeto 3 Tocado de plumas	2 (expuesto en una vitrina)	5	2	1	3	13

Escala: de 1 a 5, siendo 5 la mayor facilidad de evacuación

Fonte: MENEGAZZI, 2013.

Na tab. 3 serão cruzados os resultados dos valores e critérios levantados nas tabelas anteriores, finalizando a lista de prioridade para a evacuação. Menegazzi (2013, p.8) aponta que a definição dos “valores e critérios” e da “lista de prioridades” deve ser feita por toda a equipe do museu, permitindo que “diferentes perfis profissionais (Gerente de Segurança, Conservador/Restaurador, Curador, Bombeiro, Diretor do Museu etc.) possam participar com as suas próprias contribuições”.

Tab. 3 – Soma do valor mais alto e com maior facilidade de evacuação.

Tabla 3 Suma del valor más alto y la mayor facilidad de evacuación				
Tipo de objeto	Total valores	Total criterios	Total	Prioridades
Objeto 1 Fragmento de una corona de oro	14	19	33	1º
Objeto 2 Objeto de arte contemporáneo: móvil (ej: Calder)	12	9	21	3º
Objeto 3 Tocado de plumas	19	13	32	2º

Fonte: MENEGAZZI, 2013.

A participação coletiva é importante, pois confere confiança e solidez ao processo, considerando a avaliação de valores e requisitos de segurança para a evacuação dos bens culturais. Portanto, podemos afirmar que, ao passar pelos diversos setores do museu, o plano de emergência gera segurança ao ser colocado em prática.

V. Ministério da Cultura da Espanha

O “Guía para un Plan de Protección de Colecciones ante Emergencias” (2009) publicado pelo Ministério da Cultura da Espanha tem como base auxiliar os gestores na preparação antecipada e executar um conjunto de medidas que, aplicadas de forma ordenada e antecipada, dada a uma situação de crise, possibilitar evitar, ou pelo menos reduzir ao máximo, os danos no acervo do museu. Neste método, recomenda-se trabalhar em conjuntos de dez objetos, com vias de expansão conforme a demanda da instituição.

A lista de prioridade de evacuação resulta da soma da probabilidade e do impacto, variando o resultado final entre 2 e 8. A probabilidade é quantificada de 1 a 4, sendo 1 = baixo; 2 = média; 3 = elevado e 4 = muito elevado. Os níveis de impacto também serão avaliados de 1 a 4, sendo 1 = leve, 2 = médio; 3 = grave; e 4 = muito grave, tendo em conta as características do material das coleções e/ou acervos e seu valor considerado de maneira indireta.

Tab. 4 – Matriz de risco.

		IMPACTO			
PROBABILIDAD		1 <i>Leve</i>	2 <i>Medio</i>	3 <i>Grave</i>	4 <i>Muy grave</i>
1 Baja		1 + 1 = 2 Categoría 4	1 + 2 = 3 Categoría 4	1 + 3 = 4 Categoría 3	1 + 4 = 5 Categoría 3
2 Media		2 + 1 = 3 Categoría 4	2 + 2 = 4 Categoría 3	2 + 3 = 5 Categoría 3	2 + 4 = 6 Categoría 3
3 Alta		3 + 1 = 4 Categoría 3	3 + 2 = 5 Categoría 3	3 + 3 = 6 Categoría 2	3 + 4 = 7 Categoría 2
4 Muy alta		4 + 1 = 5 Categoría 3	4 + 2 = 6 Categoría 2	4 + 3 = 7 Categoría 2	4 + 4 = 8 Categoría 1

Fonte: MCU, 2009.

A resultante de probabilidade x impacto dará a importância de cada objeto: máxima prioridade de evacuação (cor vermelha), intermediária de prioridade alta (cor laranja), média prioridade e com dificuldades significativas para evacuação (cor azul). Após a implantação da 'lista de prioridade' é requerida uma análise das condições internas e externas responsáveis por uma evacuação rápida e organizada.

Machado (2014, p.70) explica que se deve “conhecer algumas características principais destes acervos, que irão auxiliar em uma rápida identificação em caso de uma emergência, além de identificar a forma mais correta e segura de manipular o objeto”.

Ambas as ferramentas têm em comum o uso da lista dentro do plano de emergência. O primeiro método (Menegazzi, 2013) adapta-se perfeitamente à gestão de riscos e a valoração de coleções propostas pelo Método ABC e gera uma junção entre tipologia de valor e critérios para individualizar os objetos. Esses são bem flexíveis e podem ajustar-se às necessidades da instituição. Por exemplo, o critério acessibilidade/desmontagem leva em conta se o bem e o local possuem condições mínimas de mobilidade.

O segundo método (MCU, 2009) utiliza a metodologia de gestão de riscos, com ênfase nas etapas de análise e avaliação de riscos em adequação a um plano de emergência. A avaliação de riscos é a primeira etapa a ser realizada, e não lava em consideração o esquema metódico da gestão de risco. É mais simplificado e a questão dos valores é levantada indiretamente neste manual. Com os riscos que podem afetar as coleções e a matriz probabilidade x impacto.

Tab. 5 – Lista de objetos para evacuação.

Ficha 3.3. Listado de piezas/colecciones propuestas para su evacuación				
Listado	Posibilidad de evacuación	Medidas de protección in situ		Fecha de implantación de las medidas previas
		Previas	En emergencia	
1-				
2-				
3-				
4-				
5-				
...				

- Objetos de máxima prioridad de evacuación
- Objetos de prioridad alta
- Objetos de prioridad media
- Objetos con dificultad significativa de evacuación

Fonte: MCU, 2009.

Como exemplificado a seguir, a lista de prioridade baseada na metodologia adotada pelo MCU (2009) e aplicado no Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo por Machado (2014). Não é uma questão aqui que o museu produz uma lista exaustiva de cada um dos riscos a que pode estar sujeito, mas considerar quais têm no passado e que pode ser apresentado no futuro, a fim de estabelecer uma classificação de seu grau de perigo para nossas coleções. Por exemplo, os possíveis riscos internos e externos variam de desastres naturais (incêndios, ventos, furacões, tufões, relâmpagos, inundações, terremotos, etc.) a acidentes devido a causa humana ou mesmo crimes.

Podemos notar a importância da comunicação visual na priorização dos bens em uma situação de emergência, o que é positivo, tendo em vista a colaboração de diversos atores no resgate e muitos não são especialistas na área cultural.

Fig. 6 – Exemplo de Lista de Prioridade de Evacuação.

Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo - MJF	P. 128
Plano de Prevenção e Emergência Interno	Data: Junho 2014
Plano de Prevenção	Revisão: 0

Lista de Prioridade de Evacuação	Possibilidade de Evacuação
1 - Caixa com fragmentos do sítio Ilha Francisco Manuel.	SIM
2 - Placa de fundação do Mercado Público.	SIM
3 - Caixa com fragmentos do sítio Lami Bernades.	SIM
4 - Bonequinha de Pano.	SIM
5 - Caixa com negativos de Leo Guerreiro e Pedro Flores.	SIM
6 - Cachimbo cerâmico séc. XIX.	SIM
7 - Máquina de Lambe-Lambe.	SIM
8 - Caixa com fotos dos Irmãos Ferrari.	SIM
9 - Álbum da Exposição de 1901.	SIM
10 - Taças de sorvete da Confeitaria Rocco.	SIM
11 - Ponta de Flecha.	NÃO

Fonte: MACHADO, 2014.

VI. Considerações Finais

A preparação para emergências é essencial numa instituição, especialmente no momento em que acontece um incidente, a sequência de intervenções necessárias como em uma evacuação de bens culturais, bem como as diretrizes serão divisores numa ação imediata para a sua recuperação.

A metodologia de gestão de riscos para e a realização de planos de emergências corroboram para se construir uma análise completa do bem. Utilizando os recursos de ambas ferramentas, é possível delimitar uma lista abrangente dos possíveis riscos que podem afetar as coleções, o local de armazenamento interno e externo, construir cenários de controle por meio de políticas e declarações que padronizem e orientem as decisões de salvaguarda.

A preparação para emergências não é algo que está em primeiro lugar na lista de prioridades, até que seja tarde demais. Se pode reduzir drasticamente a ameaça a uma instituição

se ela for iniciada e mantém um programa eficaz de preparação e resposta. É um processo que engloba diferentes atores e setores da instituição, pois contempla perguntas sobre o grau de risco é aceitável; e como a instituição lidará com cada magnitude de riscos a fim de mitigá-los.

Dentro de uma coleção, normalmente segue a premissa que todos os objetos possuem valor e importância igualitária, isto se dá por múltiplos motivos como a classificação da sua relevância em níveis nacional, estadual, municipal ou local, contudo quando aplicamos um exercício de prioridade percebemos as diferenças, tal como em situações delicadas como em um incêndio quais objetos devem ser salvos primeiro e o porquê.

[...] o processo de planejamento para lidar com desastres produz frutos surpreendentes. Os grupos que atuam na elaboração do planejamento podem aprender muito sobre o que fazem os demais. Este processo gera um alto grau de solidariedade. E uma mensagem subliminar importante para equipe: o museu se esforça para cuidar conscientemente de seus visitantes, das coleções e de si mesmo. (DORGE; JONES, 1999, Tradução nossa, p. 6)

REFERÊNCIAS

ABNT NBR ISO 31000: 2009. Gestão de Riscos – Princípios e Diretrizes.

ABNT ISO GUIA 73: 2009. Gestão de Riscos – Vocabulário.

AFP. Museu do Louvre vai fechar para retirar obras por risco de inundação. G1, 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/06/museu-do-louvre-vai-fechar-pararetirar-obras-por-risco-de-inundacao.html> Acesso em 29 mar.2019.

BRASIL. Lei no 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm

BRASIL. Lei no 11.906, de 20 de janeiro de 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/Lei/L11906.htm

BRASIL. Decreto no 8.124, de 17 de outubro de 2013. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Decreto/D8124.htm

BRASIL. Resolução Normativa Ibram no 02, de 19 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2020/10/Resolucao-Normativa-N2-de-19-de-outurbo-de-2020-hp.pdf>

BRASIL. Portaria no 110, de 08 de outubro de 2014. Aprova o Regimento Interno do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram. Disponível em: <https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=7&data=09/10/2014>

BULLOCK, Verônica M. Valoração como forma de priorizar o salvamento. In: ENSAIOS do seminário-oficina em gestão de riscos ao patrimônio museológico. IBERMUSEUS. Brasília. 2014: 20 - 28.

COELHO, Carla M. Teixeira; PINHEIRO, Marcos José de Araújo. Gestión de riesgos para el patrimonio de la Casa de Oswaldo Cruz / Fundação Oswaldo Cruz. In: Santiago de Chile. V Congreso Chileno de Conservación y Restauración, 2015: 99 - 103.

COELHO, Carla Maria Teixeira. Gestão de Riscos para sítios históricos: uma discussão sobre valor. Tese (doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018. 328p

CARVALHO, Claudia S. Rodrigues de. O gerenciamento de riscos para o patrimônio cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/conservacaopreventiva/arquivos/file/Downloads/Gerenciamento%20de%20Riscos%20para%20o%20patrimonio%20cultural%20FCRB.pdf>.

COHEN, David. La valoración de las colecciones para la gestión de riesgos: reflexiones en torno al problema del manejo y conservación del patrimonio cultural. In: V CONGRESO CHILENO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN. AGCR-Chile, 2015:103-107.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (dir.). Concepts clés de la muséologie. Paris: Armand Colin et ICOM, 2010.

DORGE, Valerie; JONES, Sharon L. Creación de un plan de emergencia: Guía para museos y otras instituciones culturales. The Getty Conservation Institute. Los Angeles, 1999.

FIOCRUZ - GRUPO DE TRABALHO DE GESTÃO DE RISCOS E CONSERVAÇÃO PREVENTIVA. Relatório de conclusão da primeira fase de aplicação da metodologia de Gestão de Riscos. Rio de Janeiro: Fiocruz - Casa de Oswaldo Cruz, 2018.

GUICHEN, Gael. Conservação Preventiva: uma mera moda passageira ou uma mudança profunda? Museum Internacional (UNESCO), Paris, v.52, n.1, 1999.

IBRAM, Gestão de Riscos ao Patrimônio Musealizado Brasileiro. CARTILHA. Rio de Janeiro, 2013.

IBRAM. Programa para a Gestão de Riscos ao Patrimônio Musealizado Brasileiro. PGRPMB. Rio de Janeiro: IBRAM, 2013a.

IBRAM. Gestão de Riscos ao Patrimônio Musealizado Brasileiro. (Cartilha). Rio de Janeiro: IBRAM, 2013b.

LACERDA, Norma. Valores dos Bens Patrimoniais. In.: Plano de Gestão da Conservação Urbana: Conceitos e Métodos/Norma Lacerda e Silvio Mendes Zancheti. Olinda: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada, 2012.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum. Belém, v. 7, n. 1, p. 31-50, jan.-abr. 2012

MASON, Randall. Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices. In: Assessing the Values of Cultural Heritage: Research Report. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002.

MACHADO, Elias Palminor. Projeto de Segurança para museus: um estudo de caso sobre o museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Maria. RS, 2014. 217 p.

MCU. Guía para un Plan de Protección de Colecciones ante Emergencias. 1a ed., Espanha: Fareso S.A., 2009. [Subdirección General de Museos Estatales].

MENEGAZZI, Cristina. Gestión de riesgos en museos ante desastres naturales. In: Jornadas de Patrimonio en Riesgo: museos y sismos. Ministerio de Cultura y Programa Ibermuseos. Lorca, 2013.

MICHALSKI, Stefan. Los niveles ABC para la evaluación de riesgos en las colecciones museísticas e información para interpretar los riesgos derivados de una incorrecta Humedad Relativa y Temperatura. Instituto Canadiense de Conservación, Madrid, 2009. MICHALSKI, S.; Pedersoli, J. L. 2011.

Manual de Referência para el Método de Gestión de Riesgos del ICC-ICCROM-RCE

MICHALSKI, S.; Pedersoli, J. L. 2011. Manual de Referência para el Método de Gestión de Riesgos del ICC-ICCROM-RCE.

O QUE SE SABE SOBRE O INCÊNDIO NO MUSEU NACIONAL, NO RIO. G1, 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2018/09/04/o-que-se-sabe-sobre-o-incendio-no-museu-nacional-no-rio.html> Acesso em 20 dez. 2018.

ONO, Rosaria; MOREIRA, Kátia Beatriz Rovaron. Segurança em Museus. Ministério da Cultura/Instituto Brasileiro de Museus. Brasília, DF, 2011.

ONO, Rosaria. Proteção do patrimônio – cultural contra incêndio em edificações de interesse de preservação. Ciclo de Palestras: Memória & Informação. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. RJ, 2004.

PEDERSOLI, José Luiz. Entrevista com José Luiz Pedersoli. Acervo, Rio de Janeiro, v.23, no 2, p.7-12, jul. /dez 2010. PEDERSOLI, José Luiz Jr.; AN TOMARCHI, Catherine; MICHALSKI, Stefan. Guia de Gestão de Riscos para o Patrimônio Museológico. IBERMUSEUS, ICCROM, 2017.

PEDERSOLI, José Luiz Jr.; AN TOMARCHI, Catherine; MICHALSKI, Stefan. Guia de Gestão de Riscos para o Patrimônio Museológico. IBERMUSEUS, ICCROM, 2017.

SPINELLI, Jayme; PEDERSOLI JUNIOR, José Luiz. Plano de gerenciamento de riscos/salvaguada & emergência. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2011.

TAVARES, Maria Karla Belo da Silva. Valoração de coleções Museológicas: Estudo de caso da Coleção de Febre Amarela do Instituto Oswaldo Cruz / Fiocruz. Dissertação (Mestrado em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, Rio de Janeiro, 2019. 125 f.

TAVARES, Maria Karla Belo da S. Gerenciamento de Riscos em espaços museais: estudo de caso da Casa de Oswaldo Cruz - Fiocruz. Monografia (Graduação em Museologia) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. 50f.

UNESCO. Convenção para a proteção dos bens culturais em caso de conflito armado. Haia, 1954.

MUSEUS E VISITAS VIRTUAIS NO ENSINO DE ARTE: POSSIBILIDADES A PARTIR DA BNCC

Ana Paula Meura¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Renata Cardozo Padilha²

Universidade Federal de Santa Catarina

RESUMO: Nesta breve reflexão busca-se abordar e levantar ideias para desenvolvimento e melhoria do ensino formal de arte através da apropriação e uso de novas estratégias de mediação e fruição da arte presente em museus. Acredita-se ser significativo para a formação em Museologia, pois refletirá sobre a aproximação entre o ensino formal e o ensino não formal através de vivências em espaços em que a visitação presencial seria difícil ou inviável, proporcionando o contato com a arte além de imagens estáticas, considerando a interação do público em uma visita virtual a museus e exposições. Diante disso, percebe-se que a visitação em museus e exposições virtuais é uma alternativa que possibilita uma experiência estética e um momento de fruição a diferentes espaços sem sair de fato da escola. Em suma, buscamos compreender de que forma essa aproximação pode ocorrer positivamente.

PALAVRAS-CHAVE: Museus virtuais. Visitas virtuais. Ensino formal. Ensino não formal. Ensino de arte.

MUSEUMS AND VIRTUAL TOURS IN ART TEACHING: POSSIBILITIES FROM BNCC

ABSTRACT: *This brief reflection seeks to address and raise ideas for the development and improvement of formal art education through the use of new art's mediation and fruition strategies at museums. It is believed to be significant to Museology training, as it will reflect on the approximation between formal and non-formal education through experiences in spaces where in-person visitation would be difficult or impractical, providing contact with art in addition to static images, considering the interaction of the public in a virtual visit to museums and exhibitions. Therefore, it is clear that visiting museums and virtual exhibitions is an alternative that enables an aesthetic experience and an enjoyable moment in different spaces without actually leaving school. In short, it is seeking to understand how this approximation can occur positively.*

KEYWORDS: *Virtual museums. Virtual tours. Formal education. Non-formal education. Teaching of Art.*

¹ Professora de Arte da Rede Municipal de Ensino de Palhoça/SC e graduanda em Museologia pela Universidade Federal de Santa Catarina. Possui especialização em Pedagogia da Arte e graduação em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

² Professora do curso de graduação de Museologia da Coordenadoria Especial de Museologia (CEM) e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCIN), ambos da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora e mestre em Ciência da Informação (UFSC) e Bacharel em Museologia pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

1. Introdução

A Arte sempre esteve presente na história da humanidade. É uma prática humana relacionada às experiências e interações do homem com o meio e com o outro. Antes de ser institucionalizada como conhecemos hoje, os saberes e as práticas eram passadas de geração em geração. É através da Arte que mobilizamos nossas práticas culturais através de múltiplas visualidades, sonoridades, falas, movimentos, cenas. E é desde criança que buscamos tomar consciência de como as produzimos e a interpretamos.

Diante desse aspecto, destaca-se a importância do ensino da Arte tanto formal, aquele que ocorre dentro das instituições de ensino em diferentes níveis visando um aprendizado e futura certificação para avanço em etapas seguintes; quanto o não formal, que é institucionalizado assim como o formal mas que acontece em espaços diferentes de escolas e universidades, ocorre no museu, por exemplo (PINTO, 2012). É através do ensino que visa-se (re)conhecer a Arte no cotidiano através da reflexão, do questionamento, da curiosidade, da fruição e da produção. Ações essas que são oportunizadas nas escolas e nas diferentes instituições culturais.

Esse artigo tem como objetivo principal explorar as possibilidades de união entre o ensino formal e o ensino não formal considerando diferentes questões, entre elas a pandemia de COVID-19, aliadas à construção de um novo currículo para o ensino de arte e as possibilidades com as tecnologias da informação e da comunicação.

Percebe-se como uma reflexão importante para o ensino formal de arte por buscar compreender as mudanças no currículo que vem oportunizando a apropriação e o uso de novas estratégias de mediação e fruição da arte presente em museus, ampliando as discussões sobre o ensino de arte. Ainda assim, considera-se também importante para a museologia pois reflete sobre a aproximação entre o ensino formal e o ensino não formal através de vivências em espaços em que a visita presencial seria difícil ou inviável, proporcionando o contato com a arte além de imagens estáticas, considerando a interação do público em uma visita virtual a museus e exposições.

Ao longo do texto apontam-se questões importantes, ressaltando positivamente que a conexão entre o ensino formal e o não formal pode ocorrer através de novas estratégias que podem ser muito significativas e oportunizar novas experiências nos espaços formais de ensino.

Isso, pensando a partir de uma nova proposta de currículo proposto pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Enquanto busca-se também refletir com alguns autores como Castells (2011) e Muchacho (2005), os desafios, as tentativas e novas possibilidades que os museus já implementam e que contribuem com novas metodologias de ensino.

2. Primeiras reflexões com o novo currículo de Arte com base na BNCC

É a partir de experiências profissionais relacionadas ao ensino de Arte que desdobram-se as reflexões que seguem acerca, de modo geral, do uso das ferramentas digitais para o ensino de Arte nas escolas, mais especificamente visitas virtuais à exposições e/ou museus, com foco nos Anos Iniciais (1º ao 5º ano). As discussões propostas levam em consideração dois aspectos recentes importantes: a implementação da Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2017), a relação com o ensino não formal e a situação da pandemia de COVID-19³.

O ensino de Arte nas escolas básicas (1º ao 9º anos) já é algo consolidado mas ainda luta por espaço. A história do ensino de Arte no Brasil tem uma trajetória longa de lutas e mudanças gradativas ao longo do seu processo de implementação e busca por reconhecimento.

Para Martins e Picosque (2009, p.12), "a arte é importante na escola, principalmente, porque é importante fora dela.". Ou seja, ao longo da história da humanidade tornou-se imprescindível acessar e refletir sobre a produção artística das diferentes culturas. E uma das formas de alinhar essas questões e incentivar o pensamento crítico, reflexivo e criativo diante das situações do mundo e do cotidiano é através do ensino da Arte na escola.

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) é um documento normativo para as redes de ensino e suas instituições públicas e privadas, referência obrigatória para elaboração dos currículos escolares e propostas pedagógicas para o ensino infantil e ensino fundamental. O documento articula a partir do desenvolvimento de competências e habilidades, questões com foco no desenvolvimento e consolidação da autonomia do indivíduo (criança e adolescente).

Com base nas competências e nas habilidades (presentes na BNCC), o indivíduo, em desenvolvimento, buscará resolver situações-problemas, comunicar-se com clareza e compreender o seu papel na sociedade. As competências mobilizam conhecimentos e habilidades, atitudes e valores para resolver demandas da vida cotidiana. E permitem aos/as alunos/as gerenciar e agir

³ Diante de um novo contexto global a partir da pandemia de COVID-19, com altas taxas de transmissão e mortes por um vírus desconhecido, tornou-se um modo de ficar em segurança o isolamento social, ocasionando o uso de recursos digitais para a continuação de tarefas rotineiras como trabalhar e estudar.

diante das diferentes situações através do incentivo à reflexão, pesquisa e desenvolvimento de prática, valorizando o processo, os conhecimentos e os interesses dos indivíduos. As habilidades garantem o desenvolvimento das competências, são da ordem do fazer. Tudo isso mediado pelo/a professor/a em diferentes ações de pesquisa, curadoria educativa e planejamento.

Essa nova organização requer dos/as professores/as estudo e dedicação ao elaborar ações em que o/a aluno/a seja protagonista das ações desenvolvidas. Além de estar atento ao processo de construção do conhecimento e ao diálogo permanente. Nos Anos Iniciais (1º ao 5º anos), as crianças passam a compreender as diferentes linguagens e a se apropriar delas, são expostas de forma mais independente a experiências em diferentes contextos (familiar, social e cultural), buscam reconhecer a sua identidade, trabalham com suas memórias e a noção de pertencimento a um grupo, além de estarem em constante contato com as diferentes tecnologias da informação e da comunicação.

É através da BNCC e da formulação de um novo currículo que temos a possibilidade de uma aproximação ainda maior do ensino formal e do ensino não formal. Neste novo momento do ensino da Arte, os/as professores/as se depararam com questões que pouco apareciam nos currículos até o momento. Arte e Tecnologia, Sistema das Linguagens, Matrizes Culturais e Estéticas e Patrimônio Cultural são alguns temas que aparecem, descritos como Objetos de Conhecimento, e foram desdobrados através das habilidades. Torna-se importante refletir sobre essa mudança como forma de ampliar os olhares sobre o ensino da Arte e suas diferentes relações com o entorno, reconhecendo a Arte no cotidiano e nas manifestações culturais de forma mais crítica e reflexiva.

Para os Anos Iniciais, a BNCC apresenta vinte e seis habilidades que perpassam as Unidades Temáticas que são as quatro linguagens da arte: Artes Visuais, Dança, Música, Teatro, e Artes Integradas. Dentre essas habilidades, destacam-se algumas que permitem a aproximação entre o ensino formal e não formal a partir do diálogo diante de tantas possibilidades proporcionadas pelas tecnologias da informação e da comunicação. Possibilidades abertas ao/a professor/a no planejamento e no gerenciamento de suas ações; e ao/a aluno/a, no desenvolvimento de suas ações na escola, na ampliação dos seus conhecimentos e no compartilhamento de suas experiências.

São elas:

Quadro 01: Relação de Objetos de Conhecimento e Habilidades presentes na BNCC, 2017.

Objeto de conhecimento	Habilidade
Matrizes estéticas e culturais	(EF15AR03) Reconhecer e analisar a influência de distintas matrizes estéticas e culturais das artes visuais nas manifestações artísticas das culturas locais, regionais e nacionais. (EF15AR24) Caracterizar e experimentar brinquedos, brincadeiras, jogos, danças, canções e histórias de diferentes matrizes estéticas e culturais.
Sistemas da linguagem	(EF15AR07) Reconhecer algumas categorias do sistema das artes visuais (museus, galerias, instituições, artistas, artesãos, curadores etc.).
Patrimônio cultural	(EF15AR25) Conhecer e valorizar o patrimônio cultural, material e imaterial, de culturas diversas, em especial a brasileira, incluindo-se suas matrizes indígenas, africanas e europeias, de diferentes épocas, favorecendo a construção de vocabulário e repertório relativos às diferentes linguagens artísticas.
Arte e tecnologia	(EF15AR26) Explorar diferentes tecnologias e recursos digitais (multimeios, animações, jogos eletrônicos, gravações em áudio e vídeo, fotografia, <i>softwares</i> etc.) nos processos de criação artística.

Fonte: BRASIL, 2017.

Para cada uma das habilidades apresentadas, inúmeras são as possibilidades de atuação tanto individuais quanto coletivas. Essas possibilidades perpassam questões como: conhecer e utilizar recursos tecnológicos e digitais no processo criativo, seja na fruição, na exploração ou na criação, tanto sobre manifestações culturais quanto em trabalhos artísticos; em diferentes espaços e locais, da sua e de outras comunidades e culturas. É através dessas habilidades que se busca reconhecer e incentivar experiências e vivências relacionadas aos diversos espaços onde a Arte (podemos ampliar para as demais linguagens, ir além das Artes Visuais, descritas na habilidade) é pensada, produzida, experienciada e apresentada, incluindo ambientes virtuais.

Destaca-se, a partir da apresentação das habilidades, o importante papel da Arte na vida humana. Segundo Castells a Arte,

[...] sempre foi uma ferramenta para a construção de pontes entre pessoas de diferentes países, culturas, gêneros, classes sociais, grupos étnicos ou posições de poder. A arte sempre foi um protocolo de comunicação capaz de restabelecer a unidade da experiência humana para além da opressão, das diferenças e dos conflitos. [...] Nesse mundo, a arte, sem ter nenhum papel institucionalmente designado, sem tentar fazer nada de especial, mas pelo simples fato de ser arte, pode se tornar um protocolo de comunicação e uma ferramenta para a reconstrução social. A arte como expressão híbrida de matérias físicas e virtuais no presente e no futuro, pode tornar-se um elemento essencial para a construção de pontes entre a rede e o eu. (CASTELLS, 2011, p. 13)

Ou seja, é através do olhar sensível, da reflexão a partir do fazer e criar, que se pode estabelecer relações e proporcionar diferentes experiências através do ensino e da aprendizagem da Arte na escola e, a partir de reflexões atuais, com o auxílio e através da exploração de diferentes ferramentas digitais no fruir, apresentar e produzir arte.

3. Habilidades e possibilidades: Visitas Virtuais a museus e exposições

Ao se deparar com um novo currículo e com a mudança significativa na forma de abordar as manifestações artísticas, que antes estavam voltadas, principalmente, para as artes visuais contempladas através da linha do tempo e de práticas voltadas ao desenho e a pintura, a datas comemorativas, os/as professores/as tem um novo universo para desvendar que vai além da sua formação inicial, seja a linguagem que for. Ao destacar uma parte desse documento da BNCC (2017), pode-se refletir sobre a inserção mais efetiva de assuntos e práticas voltadas ao patrimônio cultural, as manifestações culturais e artísticas e ao uso das tecnologias; em âmbito local, regional, nacional e mundial, reconhecendo novos caminhos para o ensino de Arte através das práticas de diferentes sociedades e culturas.

Neste contexto, é importante destacar o papel que os museus podem desempenhar a partir das novas práticas propostas pela BNCC: possibilidades de encontros e experiências. Para Castells (2011, p.9) “museus são instituições culturais, isto é, são sistemas de armazenamento, processamento e transmissão de mensagens culturais potencialmente interativas, dentro de, e para um determinado contexto social.”. A partir do autor, reafirma-se o potencial dos museus ao comunicar através de seus acervos narrativas que contribuem para o pensamento reflexivo sobre o meio em que se vive. Um objeto, um acervo, uma exposição são carregados de significados que contribuem com as diferentes relações estabelecidas com o cotidiano.

Os museus como "lembretes da temporalidade" (CASTELLS, 2011, p.16), são meios de comunicação em que a vida, a cultura, a arte e tantos outros aspectos que permeiam nosso cotidiano se encontram em uma narrativa cheia de gatilhos para novas experiências e processos na escola. Diante das novas ações propostas pela BNCC e das tantas possibilidades que tanto nós, professores/as, quanto os/as profissionais de museus e as próprias instituições sabem que existem nesta relação entre o ensino formal e não formal, como promover esse encontro atualmente?

A atuação da primeira autora como professora de Arte no município de Palhoça, cidade da Grande Florianópolis, Santa Catarina, possibilita essa consciência da realidade das escolas municipais. Atualmente são 24 escolas municipais que atendem crianças e adolescentes do 1º ao 9º

anos. Entre escolas grandes, médias e pequenas, cada uma apresenta uma realidade, atende a um ou mais perfil de estudantes. Palhoça não possui museu, são pontuais alguns espaços voltados para a arte e cultura. Neste cenário, acessar museus e instituições culturais das cidades vizinhas não é impossível, mas é necessário considerar algumas dificuldades:

- **Burocracia:** aspectos que fazem parte do processo como elaboração de projeto e envio para Secretaria Municipal de Educação, solicitação de transporte, articulação de calendário - instituição, validação do projeto, disponibilidade do transporte.
- **Logística:** as escolas atuam, frequentemente, das 8h às 12h e das 13h às 17h. É necessário articular que os/as alunos/as fiquem mais tempo fora de casa atingindo a rotina familiar, devido ao trânsito e ao funcionamento das instituições. É necessária ainda uma reorganização do horário, articulando mais professores/as para acompanhar a saída de campo e não prejudicar as aulas das turmas que permanecem na escola.
- **Segurança:** retirar crianças e adolescentes da escola sempre foi uma grande responsabilidade. Atualmente, os riscos continuam. O transporte pode não ser seguro (falta de cinto de segurança, a não ser que seja um ônibus alugado, o que gera um custo que muitas famílias não podem arcar), o próprio trajeto e demais situações que são comuns em cidades com grande movimentação de veículos e pessoas.
- **Pandemia:** atualmente, apesar de muitos/as alunos/as estarem indo à escola, a situação requer ainda mais atenção e cuidados para não expor aluno/as e professores/as a situações de risco.

Diante das situações expostas, deixa-se claro que nada substitui a experiência física, de sair e explorar novos espaços, ver situações e pessoas diferentes do que se percebe em sua rotina, ter contato com objetos, obras de arte, manifestações artísticas e profissionais de diferentes áreas. Porém, com as inúmeras ferramentas que temos acesso algumas situações e experiências podem ser oportunizadas no ambiente escolar.

Partindo dos pressupostos em que: (1) parte dos/as aluno/as tem e outra parte não tem acesso aos meios digitais fora do ambiente escolar (celular, internet de qualidade, internet em casa, computador, etc.), (2) a maior parte das escolas tem acesso bom a internet e possui computador e data show; Dá-se prosseguimento refletindo potencialidades e oportunidades da relação entre o ensino formal e não formal enfatizando importância do museus para a sociedade e sua

contribuição, nesse caso, com o ensino de Arte; e o uso de ferramentas digitais no ambiente escolar, que superam as dificuldades expostas anteriormente e abrem caminhos de exploração através de visitas virtuais a exposições e/ou à museus.

Apesar do acesso, muitas vezes restrito, aos meios digitais e até mesmo a falta de habilidade em gerenciar tantas informações, as mudanças na sociedade pedem mudanças também das instituições que contam sua história. Para Muchacho (2005, p. 1540), “A instituição museológica sofreu grandes alterações e foi alvo de salutar discussão que motivou novas formas de pensar o museu, havendo, agora, consciência de que necessita de se libertar do seu espaço tradicional e limitado, para se tornar acessível ao grande público.”. O museu está se adequando a novas realidades e a novas formas de comunicar a seus diferentes públicos.

Sabe-se que o público escolar é um dos principais focos de muitas instituições e exposições. Diante disso, inclusive para esse público essa mudança e essa disponibilidade é necessária. Afinal, não são apenas as escolas de Palhoça que, apesar de ter como vizinhas inúmeras instituições culturais, enfrentam dificuldades em ir até os locais; muitas escolas de cidades do interior também enfrentam as mesmas dificuldades. Aliar às tecnologias a possibilidades de acesso e oportunidade de experiência é um grande passo para o reconhecimento, valorização e reflexão acerca do trabalho das instituições.

Ao alinhar o uso das ferramentas digitais com ensino de Arte através dos museus e demais instituições culturais, propõem-se ações que possam auxiliar professores/as na atuação com as habilidades. Para Muchacho (2005, P. 1541),

Os novos *media* e em particular a internet são um instrumento precioso no processo de comunicação entre o museu e o seu público. A sua utilização como complemento do espaço físico do museu vem facilitar a transmissão da mensagem pretendida e captar a atenção do visitante, possibilitando uma nova visão do objecto museológico.

Atualmente algumas ferramentas apresentam mecanismos importantes. Atentando para o fato de que “A internet vem possibilitar uma maior interação com o público e com os especialistas, possibilitando uma rede de troca de experiências e conhecimentos [...]” (MUCHACHO, 2005, p. 1542). Pensando a partir do Projeto Museus Virtuais⁴, em que um mediador faz visitas a diferentes instituições espalhadas pelo mundo através do *Google Art Project* (iniciativa do Google que

⁴ Mais informações sobre o Projeto Museus Virtuais podem ser encontradas no site <https://www.institutomaratonacultural.com/mvmenu>.

proporciona a visão 360° dos museus através da internet), pensa-se ser possível articular a mesma dinâmica em aulas de Arte.

Todas as ações desenvolvidas com as turmas nas escolas são planejadas pelo/a professor/a, que considera muitos aspectos, levando em consideração o perfil do seu público, suas potencialidades e suas necessidades. Cabe ao/a professor/a pesquisar e selecionar as referências que darão vida a suas ações tendo como objetivo o/a aluno/a, “É dele, a partir dele e por ele que se fazem escolhas e direcionamentos das discussões em sala de aula. Ao selecionar, o professor torna-se, assim como em exposições de Arte, um curador, aquele que organiza, seleciona, cuida e monta imagens, vídeos, músicas, textos, entre outros recursos para expor aos alunos.” (PALHOÇA, 2019, p. 287).

É a partir desse planejamento que o/a professor/a fará suas escolhas. Ao delimitar sua temática, escolhe-se uma instituição, uma exposição ou um artista. Prepara-se uma sala de aula, escurecendo-a o máximo possível, organiza-se o equipamento (computador e data show), verifica-se a conectividade e convidam-se os/as aluno/as para uma saída de campo virtual. Pode-se ir na cidade do lado ou do outro lado do oceano. Para Muchacho (2005, p. 1546), “O museu virtual é um verdadeiro laboratório de experimentação que se manifesta especificamente na maneira como a tecnologia determina a própria forma da experiência.”.

A experiência pode ser oportunizada em uma sala de aula transformada em uma sala de cinema com recursos que as escolas em Palhoça, realidade que se tem conhecimento, já possuem. A visita pode ser organizada pelo/a professor/a em uma mediação que traga assuntos já abordados por ele/a com seus/suas alunos/as anteriormente. Pode ser uma experiência introdutória em que, a partir da contribuição da turma, um processo de trabalho seja iniciado. Ainda pode se tornar uma experiência individual, em que cada aluno/a esteja em um computador e, orientado pelo/a professor/a, faça o seu próprio percurso e suas próprias descobertas.

As exposições virtuais⁵ permitem a exploração de percursos indicados ou intuitivos e podem abrir espaço para diferentes reflexões e descobertas em sala de aula; visitas virtuais a museus físicos⁶, oportunizam a exploração de discursos expositivos diversos em diferentes tipologias de museus, permitindo ao estudante a exploração e o reconhecimento de diferentes culturas, histórias, pessoas; o acesso a diversos acervos com obras de arte e objetos diversos em alta

⁵ Exemplo de exposição virtual: *Leonardo da Vinci 500 anos de um gênio*, disponível em <<https://www.exposicaodavinci500anos.com.br/#/>>.

⁶ Exemplo de visita virtual a um museu físico: Museu Frida Kahlo, disponível em <<https://www.museofridakahlo.org.mx/en/the-blue-house/virtual-tour/>>.

resolução, podem trazer desdobramentos sobre os processos de criação e utilização de materiais; a exploração de museus virtuais⁷, traz reflexões sobre a materialidade, a memória, a contemporaneidade e a forma de gerenciar “coisas”, coisas essas relacionadas a nossas coleções particulares, aos nossos apegos, afetos, a nossa produção de conteúdo diário, (re)conhecendo, assim, as nossas diferenças, semelhanças, abrindo espaço para discussão com respeito. Todas essas situações, sejam individuais ou coletivas, podem ser experienciadas a partir, principalmente, da nova proposta que surge para o ensino de Arte. As instituições ganham mais notoriedade e abrem-se espaços em que a relação entre o ensino formal e não formal possa ser fortalecida, agora também, através dos recursos digitais.

Refletindo com Muchacho (2005), e considerando as situações expostas acima,

A exposição virtual vem facilitar a recepção informativa, pedagógica e estética do objecto museal. O visitante deixa de ser um sujeito passivo, que apenas reage à mensagem transmitida, passando a ser incentivado a participar e interagir com o espaço. De acordo com a sua experiência, gostos pessoais e nível cultural, cada visitante pode criar o seu próprio percurso expositivo. (MUCHACHO, 2005, p. 1543)

As reflexões e ideias iniciais expostas aqui abrem possibilidades para diferentes caminhos na prática. Atualmente, nenhuma dessas experiências foi realizada na escola. Objetiva-se aprofundar os estudos sobre os recursos digitais relacionados ao ensino não formal e propor tais práticas gradativamente. Primeiro, formulando um projeto, aguardando o retorno gradual e mais efetivo dos encontros presenciais. Depois, antes de propor para alunos/as, explorar essas possibilidades com os/as professores/as de Arte da Rede Municipal de Ensino de Palhoça, abrindo espaço de diálogo e troca de ideias, aprofundando e aperfeiçoando a prática de acordo com a realidade de cada um. Após, deseja-se chegar aos/às alunos/as, oportunizando uma experiência de visitas virtuais mediadas ou propondo a exploração de novas realidades através das diferentes manifestações artísticas e culturais que possam ser proporcionadas.

4. Considerações Finais

Diante do exposto ao longo do texto, ressalta-se que a visita presencial a museus e espaços culturais não se torna menos importante ou pode ser substituída por recursos digitais e visitas virtuais. Deixa-se claro que são experiências diferentes e que a aproximação entre o ensino formal

⁷ Exemplo de museu virtual: Museu das Coisas Banais, disponível em <<https://museudascoisasbanais.com.br/>>.

e o ensino não formal pode ocorrer de forma mais efetiva e com mais frequência a partir de experiências como a proposta neste artigo.

Os museus e demais instituições culturais são celeiros de histórias e narrativas fundamentais para o ensino formal. É através desses locais que vivências provocadas pela curiosidade, fruição e reflexão podem abrir múltiplos espaços de discussões e questionamentos sobre cotidiano, modos de vida, hábitos, utilização de materiais, desenvolvimento de técnicas e produção, ou seja, de toda uma interação do ser humano com o seu entorno. Tais vivências nesses espaços, sejam físicos ou virtuais, oportunizam a interação, o movimento, a ativação de sentidos que vão além do quadro, da sala de aula, das imagens estáticas nos livros didáticos.

Falou-se também sobre os desafios que os museus encontram ao se deparar com públicos que buscam esses recursos. As instituições vêm buscando se adequar, pesquisam e criam meios de atingir seus públicos oportunizando uma aproximação, trazendo suas narrativas cada vez mais para perto de cada indivíduo. Além disso, com recursos como visitas virtuais, tem-se a oportunidade de conhecer espaços, artistas, cidades, exposições que estão de fato a longas distâncias e que não se poderia chegar a conhecer fisicamente. Essa oportunidade de visitas virtuais amplia as possibilidades nas escolas, atrai o público escolar e fortalece a relação entre o ensino formal e o ensino não formal.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. Base Nacional Comum Curricular: educação é a base. Brasília: MEC, 2017. Disponível em:

<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2021.

CASTELLS, Manuel. Museus na era da informação: conectores culturais de tempo e espaço. Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia, n. 5, 2011. p.8-21. Disponível em <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/01/Revista-Musas-5.pdf>>. Acesso em : 11 abr. 2021.

INSTITUTO MARATONA CULTURAL. Museus Virtuais. Disponível em:

<<https://www.institutomaratonacultural.com/projetos>>. Acesso em 11 abr. de 2021.

MARTINS, M. C.; PICOSQUE, G.; GUERRA, M. T. T. Teoria e prática do ensino de arte: a língua do mundo. São Paulo: FTD, 2009.

MUCHACHO, R. Museus virtuais: a importância da usabilidade na mediação entre o público e o objecto museológico. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 4, 2005, Aveiro. Livro de Actas do... Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005. p. 1540-1547. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/muchacho-rute-museus-virtuais-importancia-usabilidade-mediacao.pdf>>. Acesso em: 01 de abr. 2021.

PALHOÇA. Base Curricular da Rede Municipal de Ensino de Palhoça– 2019/ Organização: Odimar Lorenset e Rafaela Maria Freitas – Palhoça (SC): Prefeitura de Palhoça. Faculdade Municipal de Palhoça, 2019. Disponível em: <http://www1.palhoca.sc.gov.br/BC.pdf>. Acesso em 31.03.2021.

PINTO, J. R. O Papel Social dos Museus e a Mediação Cultural: Conceitos de Vygotsky na Arte-Educação Não-Formal. Palíndromo, Florianópolis, v. 4, n. 7, 2013. DOI: 10.5965/2175234604072012081. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/3341>. Acesso em: 27 nov. 2021.

RISCOS E OPORTUNIDADES NA DIFUSÃO DIGITAL DE MUSEUS: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Célio Costa Filho¹
Éder Porto Ferreira Alves²
Érica Azzellini³
Giovanna Fontenelle⁴
João Alexandre Peschanski⁵

RESUMO: Este artigo tem por objetivo apresentar os riscos e as oportunidades para a difusão digital de museus. Para isso, é realizada uma revisão integrativa de literatura, sistematizando 68 artigos a partir de uma busca refinada no Google Scholar. Os resultados incluem desafios e potenciais de ordem administrativa, econômica, tecnológica e educacional, além de novas perspectivas sobre modos de engajamento de público e da própria função de museus na era de alta conectividade.

PALAVRAS-CHAVE: Museu. Difusão digital. Estratégia. Revisão bibliográfica. Tecnologia da informação.

RISKS AND OPPORTUNITIES IN MUSEUM'S DIGITAL DISSEMINATION: A LITERATURE REVIEW

ABSTRACT: *This article intends to present risks and opportunities of the digital dissemination of museums. An integrative literature review is performed, with the systematic analysis of 68 scholarly articles collected via Google Scholar. Results include challenges and potentials that relate to management, economy, technology and education, as well as to new perspectives of public engagement and the role of museums in an era of high connectivity.*

KEYWORDS: *Museum. Digital dissemination. Strategy. Literature review. Information technology.*

¹ Wiki Movimento Brasil, graduado em História pela UNICAMP. E-mail: celio@wmnobraasil.org

² Wiki Movimento Brasil, graduado em Matemática Aplicada pela USP. E-mail: eder.porto@wmnobraasil.org

³ Wiki Movimento Brasil, graduada em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero. E-mail: erica@wmnobraasil.org

⁴ Wiki Movimento Brasil, mestranda em História pela USP, graduada em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero e História pela USP. E-mail: giofontenelle@wmnobraasil.org

⁵ Faculdade Cásper Líbero, professor de Jornalismo; Wiki Movimento Brasil. Doutor em Sociologia pela University of Wisconsin-Madison, mestre em Ciência Política pela USP. E-mail: joalpe@wmnobraasil.org. Sua atividade de pesquisa integra o projeto FAPESP 2013/07699-0.

RISCOS E OPORTUNIDADES NA DIFUSÃO DIGITAL DE MUSEUS: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A difusão digital modificou as possibilidades de atuação de instituições culturais, em especial museus. O impacto das novas tecnologias da informação nessas instituições parece ser tão determinante, que poderia tornar irrelevantes aquelas que não se ajustarem ao digital (MINOSKA-PAVLOVSKA, 2019). A transformação dos museus com a internet acontece muitas vezes de modo conflitivo, na medida em que está associada a tensões administrativas internas (BATT, 2017) e eventuais mudanças de procedimentos e protocolos curatoriais (BERTACCHINI; MORANDO, 2013).

Desenvolver uma estratégia de difusão digital é normalmente visto como uma etapa importante para museus (GIANNINI; BOWEN, 2019), mas há ainda uma compreensão mínima sobre o que deve ser considerado na elaboração dessa estratégia. Este artigo busca contribuir com essa discussão a partir da seguinte questão norteadora: quais são os riscos a limitar e as oportunidades a potencializar na difusão digital de museus?

Para responder à questão norteadora, realiza-se neste trabalho uma revisão integrativa da literatura sobre estratégias de difusão digital. O levantamento considerado incluiu 68 artigos, produzidos entre 2001 e 2019. A maior parte dos artigos traz relatos de casos de museus em países da Europa e América do Norte.

A primeira parte deste artigo traz um contexto crítico para a questão da difusão digital de museus. Em seguida, é feita a apresentação da metodologia da revisão integrativa e são compilados dados descritivos sobre o levantamento: a distribuição de artigos por data de publicação, países de origem e temas abordados. Os resultados da pesquisa são organizados em duas seções, uma sobre oportunidades e outra sobre riscos na difusão digital para museus. Por fim, são listadas orientações práticas para a elaboração de uma estratégia de difusão digital para museus, sistematizadas a partir do levantamento de artigos.

Por que a difusão digital?

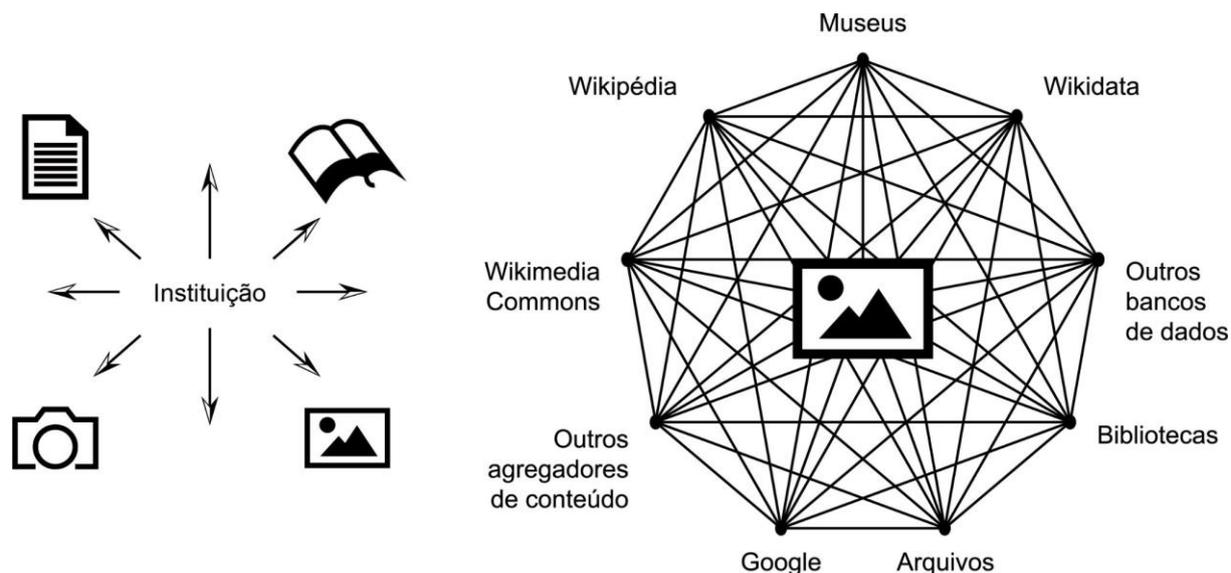
A chamada revolução digital contribuiu para a transformação do papel dos museus na aquisição, catalogação, preservação e difusão do patrimônio cultural e histórico. Classicamente, essas instituições culturais eram definidas pelo espaço físico de suas coleções (BERTACCHINI; MORANDO, 2013) e entendidas como locais nos quais eram produzidas experiências reveladoras e formativas (VOM LEHN; HEATH, 2005; MINOSKA-PAVLOVSKA, 2019). As novas tecnologias fizeram com que os museus pudessem expandir seu impacto para além de seus espaços físicos, podendo

então atuar em conexão com outras instituições e coleções (SILVA; MARTINS, 2019), ampliar o acesso a seus acervos (MINGHETTI; MORETTI; MICELLI, 2001) e desenvolver novas práticas curatoriais e educacionais (VOM LEHN; HEATH, 2005; AXIELL, 2017). Nesse contexto, museus têm investido no desenvolvimento de estratégias de difusão digital, principalmente para definir práticas e protocolos de atuação nos espaços digitais de acordo com sua missão institucional (CARVALHO; MATOS, 2018; KIDD, 2018; GIANNINI; BOWEN, 2019), apesar de haver casos em que declaradamente instituições posicionam-se contra a difusão digital de acervos (KOHLE, 2017).

Normalmente, planos estratégicos de difusão digital abordam formas de colaboração e gerenciamento de projetos e conteúdos em plataformas tecnológicas (LUDDEN, 2014; MILLER, 2016), além de estabelecer papéis e responsabilidades na equipe dos museus para atuar nos ambientes em rede e com públicos cada vez mais conectados digitalmente (CARVALHO; MATOS; PIZARRO, 2018; MESSIAS, 2018; PRICE; JAMES, 2018; RUTTKAY; BÉNYEI, 2018; SILVAGGI; PESCE, 2018; GIANNINI; BOWEN, 2019). Esses planos também orientam os investimentos em dispositivos digitais (VOM LEHN; HEATH, 2005; TOM DIECK; JUNG, 2017) e definem as identidades digitais das instituições culturais (PANCIROLI; RUSSO; MACAUDA, 2017; ORLANDI et al., 2018).

Uma característica marcante da atuação digital de museus é o foco nas obras. Por um lado, isso envolve investir na experiência dos visitantes, com a adoção de tecnologias de imersão e explicação dos itens no espaço expositivo (TZORTZI; SCHIECK, 2017; DEVINE et al., 2019). Por outro lado, o foco nas obras rompe uma relativa exclusividade das instituições sobre os acervos sob sua guarda, com a presença de reproduções digitais dessas obras em múltiplos espaços digitais (EDWARDS; LIEN, 2016; ARIAS, 2018; MESSIAS, 2018). A Figura 1 ilustra a passagem de uma realidade em que as instituições de guarda são o centro da experiência cultural para uma dita de convergência digital (JENKINS, 2009), em que as obras circulam em plataformas variadas.

Figura 1. Visualização esquematizada de um modelo de difusão centrado na instituição (à esquerda) e um de convergência digital centrado nos itens do acervo (à direita).



Derivado de VERSHBOW, 2018.

Não existe fórmula mágica para orientar a atuação digital de museus. Devem ser consideradas as características dos museus, como tamanho (TOM DIECK; JUNG, 2017), espaço (TZORTZI; SCHIECK, 2017), maturidade (PRICE; JAMES, 2018), missão (HUNT, 2018) e risco de destruição (FREDRICKS, 2018; RODDIS; FARQUHAR, 2018; ROWE; MOORE, 2018). A contribuição desta pesquisa é organizar de modo sistemático o que se sabe sobre os riscos e as oportunidades na difusão digital de museus e, a partir disso, respectivamente como os evitar e as potencializar.

Descrição do levantamento

Este artigo traz uma revisão integrativa da literatura sobre estratégias de difusão digital de museus. O método baseia-se na sistematização do estado do conhecimento e, com base na questão norteadora sobre riscos e oportunidades na difusão digital de museus, permite a identificação de temas salientes que precisam ser explorados (SOUZA; SILVA; CARVALHO, 2010).

As etapas da revisão foram: definição da questão norteadora da investigação; definição dos critérios para inserir artigos na revisão e das informações a serem extraídas; busca sistemática dos artigos e coleta de dados; análise crítica e categorização temática das informações coletadas; interpretação dos resultados; e elaboração da síntese do conhecimento.

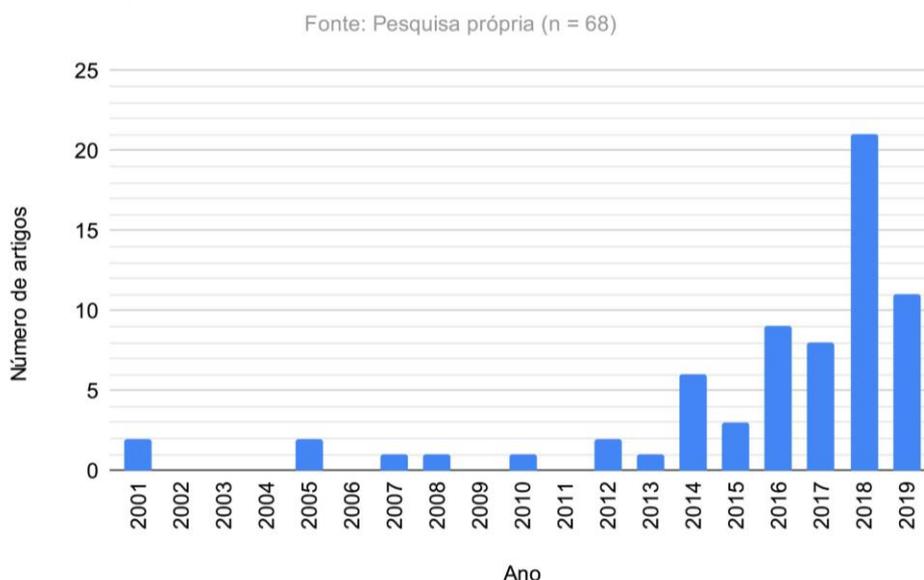
Foram sistematizados artigos com texto completo na base do Google Scholar, em português e inglês, disponíveis em 15 de maio de 2020. Os descritores utilizados, nos dois idiomas principais,

foram: "difusão digital" ("*digital dissemination*"), comunicação (*communication*), museu (*museum*) e estratégia (*strategy*). O cruzamento dos descritores retornou 623 artigos, dos quais 68 abordavam centralmente a questão norteadora desta revisão e tinham o texto completo disponível, sendo portanto selecionados⁶. Não foram considerados planos estratégicos produzidos pelos próprios museus.

A coleta de informações foi organizada em três eixos de análise: Justificativa e Objetivo da Difusão Digital de Museus; Avaliação de Riscos e Oportunidades da Difusão Digital de Museus; Orientações e Evidências sobre as Práticas de Difusão Digital de Museus. O controle do levantamento foi realizado a partir de uma série de colunas de identificação do artigo (autoria, data, título, link e país).

Os estudos sobre estratégias de difusão digital de museus concentraram-se principalmente no intervalo 2014 a 2019, de acordo com o Gráfico 1. Os primeiros registros identificados dataram de 2001. O pico da distribuição foi o ano de 2018, com 21 artigos.

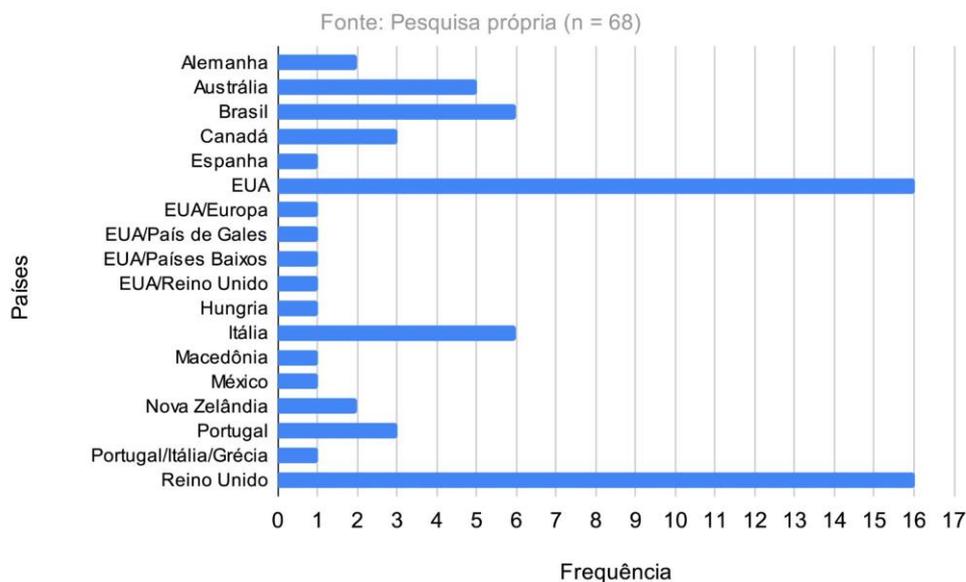
Gráfico 1. Artigos científicos sobre estratégias de difusão digital de museus, por ano



Segundo o Gráfico 2, o levantamento coletou majoritariamente trabalhos realizados em países da Europa e da América do Norte. Os Estados Unidos e o Reino Unido tiveram 16 publicações cada. Os 6 artigos do Brasil foram escritos em português.

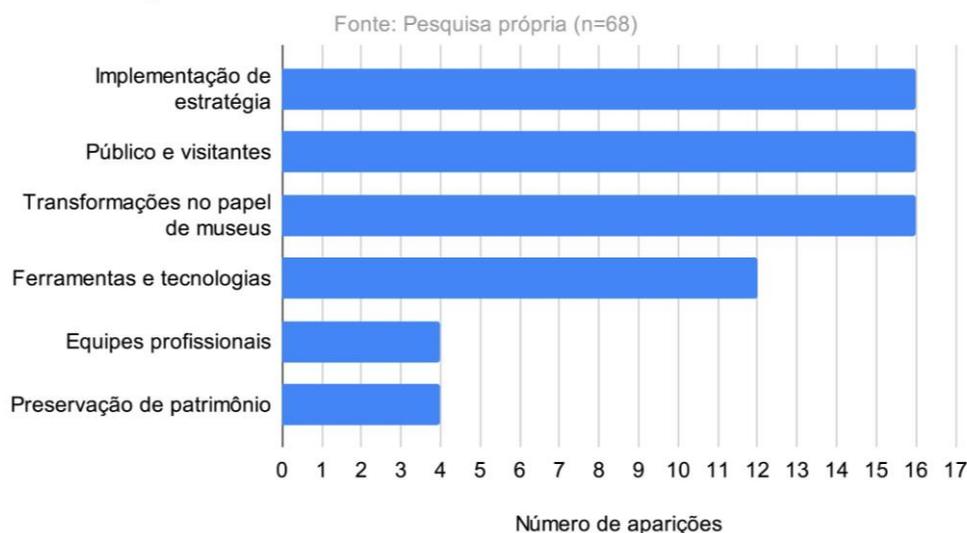
⁶ Os dados coletados estão disponíveis em: <https://doi.org/10.5281/zenodo.3972420>. Acesso em 23 jul. 2021.

Gráfico 2. Artigos científicos sobre estratégias de difusão digital de museus, por país



Os seis principais temas identificados nos artigos sobre difusão digital foram, de acordo com o Gráfico 3: a implementação de estratégias digitais; as formas de engajamento dos visitantes e do público; a transformação técnica, gerencial e organizacional dos museus; a elaboração e adequação de processos e tecnologias; as novas habilidades necessárias para as equipes profissionais; e o papel da difusão digital na preservação de patrimônio.

Gráfico 3. Temas identificados na literatura sobre estratégia de difusão digital de museus



Oportunidades

Entre as oportunidades associadas à estratégia de difusão digital constam aprimorar a gestão de projetos e coleções e a ampliar o acesso à instituição e seus acervos (BERTACCHINI; MORANDO, 2013). Com o uso de tecnologias digitais, o museu supera eventuais limites físicos e passa a ter mais presença nas redes, alcançando públicos potencialmente mais diversos (KEENE, 2014; DODGE, 2016).

O investimento em tecnologias permite novas formas de engajamento de público. O uso de aplicativos nas exposições, como jogos e realidade aumentada, pode gerar um impacto positivo na experiência dos visitantes (CHARITONOS et al., 2012; BERTACCHINI; MORANDO, 2013; TOM DIECK; JUNG, 2017). A experiência positiva é especialmente marcada para visitantes com necessidades especiais (CARVALHO; MATOS, 2018; FREDRICKS, 2018; SILVAGGI; PESCE, 2018; TRABOULSI; FRAU; CABIDDU, 2018). O foco em tecnologias digitais está associado ao crescente interesse de jovens, mais conectados, em relação às coleções (AXIELL, 2017; TRABOULSI; FRAU; CABIDDU, 2018).

O engajamento de público é ainda potencializado com o uso de ferramentas que possibilitam visualizações mais complexas de objetos do acervo, que não seriam possíveis técnica ou naturalmente, e que trazem tangibilidade inédita (LOPES MARTINS; CARMO; SANTOS, 2017; DEVINE et al., 2019) e escalabilidade no acesso educativo às coleções (HUNT, 2018). O digital permite a exibição de coleções grandes, incluindo conteúdo não disponível na visita física (GIROTTI; PISU, 2015).

O uso das redes sociais também possibilita coletar informações e analisar como fortalecer os laços da instituição com o seu público, com pesquisas de opinião e estudos comportamentais sobre a atração e retenção de visitantes e o interesse na experiência digital proporcionada pelo museu (VOM LEHN; HEATH, 2005; PEACOCK; BROWNBILL, 2007; LOPES MARTINS; CARMO; SANTOS, 2017).

Sistemas de informação multimídia permitem que museus envolvam uma rede mundial de potenciais visitantes, que, com o desenvolvimento de interfaces colaborativas, pode atuar em serviços úteis para a curadoria dos acervos (MINGHETTI; MORETTI; MICELLI, 2001; ISLAS, 2019; STIMLER; RAWLINSON, 2019), o que atende ao perfil dos públicos mais ativos, capazes de fazer descobertas ao estruturar informações que lhes são fornecidas (PANCIROLI; RUSSO; MACAUDA, 2017; RUTTKAY; BÉNYEI, 2018). Fomentar o visitante ativo estimula a reutilização de obras e dados pelo público e a maior difusão dos conhecimentos sob a guarda dos museus (GIANNINI; BOWEN, 2019; VILLAESPESA; NAVARRETE, 2019). Para o público, o desenvolvimento de interfaces participativas leva a experiências mais significativas (COERVER, 2016; DEVINE et al., 2019;

GIANNINI; BOWEN, 2019; ISLAS, 2019). Para os museus, esse desenvolvimento alinha-se normalmente a sua missão (BRENNAN, 2016; BATT, 2017; CARVALHO; MATOS; PIZARRO, 2018; ISLAS, 2019; ORLANDI et al., 2018) e expande os tipos de interesse que despertam (DODGE, 2016; FANELLI; DONELLI, 2018).

Recursos digitais no espaço expositivo possibilitam experiências mais individualizadas para o visitante. Fazem parte desses recursos: dispositivos móveis e exposições virtuais, além de aplicativos de gamificação e inteligência artificial (SOREN; NETWORK, 2005; CAVRIANI, 2016; KELLY, 2016; BATT, 2017; HUNT, 2018; RUTTKAY; BÉNYEI, 2018; YUESHAN, 2018).

A decisão estratégica de investir em difusão digital estabelece uma cultura de contínua formação na equipe dos museus (MINOSKA-PAVLOVSKA, 2019), que precisa rever práticas a cada novo recurso disponibilizado (JAMES; ROYSTON, 2015) e que adota relações mais transversais entre equipes anteriormente sem muita comunicação, como as de tecnologia, educativo e exposição (EDSON, 2010; VILLAESPESA; NAVARRETE, 2019). Também se estimula na equipe curatorial, principalmente, uma relação mais horizontal com o público, que eventualmente atua diretamente sobre o acervo (DEVINE et al., 2019; WYATT, 2018; EDWARDS; LIEN, 2016; MARTINS; CARVALHO JUNIOR, 2018; RUTTKAY; BÉNYEI, 2018), o que pode potencializar o trabalho de equipes reduzidas e acelera avanços em pesquisas acadêmicas (VILAR; MORALES, 2014; HUNT, 2018).

Práticas colaborativas contribuem para que museus promovam seu acervo (PERKINS, 2001), pois obras com metadados bem estruturados são mais facilmente compiladas em buscadores e agregadores (STIMLER; RAWLINSON, 2019; YUESHAN, 2018). Iniciativas com os projetos Wikimedia, por exemplo, possibilitam que o acervo e o conhecimento a ele associado estejam ao alcance de pessoas que provavelmente jamais conheceriam por elas mesmas o museu que os tem sob sua guarda (DICKISON, 2018; STIMLER; RAWLINSON, 2019).

Em suma, a difusão digital é uma fonte de vantagem competitiva, sustentabilidade financeira, organização interna e desenvolvimento sociocultural para museus (CAVRIANI, 2016; DODGE, 2016; PRYOR, 2016; CARVALHO; MATOS; PIZARRO, 2018). Torna-se não apenas um meio de divulgação institucional, mas eventualmente modifica o próprio papel de museus na relação com públicos cada vez mais conectados, que está em busca de ofertas culturais inovadoras (MINGHETTI; MORETTI; MICELLI, 2001; VILLAESPESA; NAVARRETE, 2019). A atuação digital dos museus amplifica e talvez garanta sua relevância sociocultural contemporânea (MINGHETTI; MORETTI; MICELLI, 2001).

Riscos

Um risco inerente à difusão digital é a dissolução da autoridade dos museus em relação aos acervos sob sua curadoria, especialmente no que diz respeito à autenticidade, integridade e contextualização das obras (BERTACCHINI; MORANDO, 2013; LU, 2014; EDWARDS; LIEN, 2016). A disponibilização de conteúdos online sem curadoria sobre seus contextos pode criar a expectativa de que as pessoas devem criar suas próprias histórias sobre os objetos, sem fundamento histórico (BRENNAN, 2016), ou que só devem ser usados por especialistas (ANDERSON; GALVIN; RODRIGUEZ, 2018), criando uma experiência de visita alienante ao invés de interessante (VOM LEHN; HEATH, 2005; MESSIAS, 2018; FARHAT, 2019).

A difusão digital não garante que os usos de itens dos acervos, agora eventualmente menos dirigidos, serão adequados, na linha da missão ou das expectativas que os museus estabelecem para sua atuação digital (PANCIOLOLI; RUSSO; MACAUDA, 2017). Adotar metodologias de *crowdsourcing*, em que metadados são editados pelo público, pode levar à inclusão de erros e ao apagamento de informações válidas (KOHLE, 2017).

A realização de parcerias para a difusão digital pode criar a dependência da instituição em relação a tecnologias que não desenvolveu (STIMLER; RAWLINSON, 2019). Essa relação é problemática quando os parceiros se desorganizam ou desaparecem ou quando as tecnologias que usam tornam-se obsoletas (ANDERSON; GALVIN; RODRIGUEZ, 2018; STIMLER; RAWLINSON, 2019). Em projetos realizados com grandes corporações digitais, como Google e Amazon, os museus se tornam reféns da infraestrutura dessas empresas e dos mecanismos algorítmicos pelos quais algumas obras são destacadas e outras mantidas, por critérios que não são os do próprio museu (MARTINS; CARVALHO JUNIOR, 2018). Vistas como “parceiros seguros” para a entrada digital das instituições culturais, essas corporações podem inibir a diversidade e a pró-atividade da experiência de museus com novas tecnologias. Essa inibição é ampliada com uma tendência de instituições culturais a copiarem sem critério o que outras organizações culturais realizam (STEIN, 2012; MESSIAS, 2018).

Há um risco econômico, na medida em que a difusão digital erode um controle relativamente exclusivo da instituição cultural sobre a reprodução das obras sob sua guarda (BERTACCHINI; MORANDO, 2013; VILLAESPESA; NAVARRETE, 2019). Por exemplo, a digitalização do acervo pode aumentar a procura de pesquisadores para manipular itens originais, o que aumenta o risco de danos (WYATT, 2018).

Também há o risco de o investimento em tecnologias digitais criar uma experiência fragmentada para quem vai ao museu (DEVINE et al., 2019) ou não realçar efetivamente as obras que pretendia destacar (MESSIAS, 2018), alimentando um fetiche por tecnologia que desvia a missão da instituição (MINGHETTI; MORETTI; MICELLI, 2001; VOM LEHN; HEATH, 2005; DODGE, 2016; BATT, 2017; RUTTKAY; BÉNYEI, 2018).

Museus não se tornam automaticamente mais abertos e acessíveis com o uso de tecnologias digitais (MESSIAS, 2018), pois é comum que sejam adotadas sem uma preocupação real em como serão apropriadas pelo público (COERVER, 2016). Nesse sentido, as novas tecnologias podem tornar-se um obstáculo para certos grupos, por exemplo idosos, na experiência no museu ou simplesmente não despertar o interesse do público (TRABOULSI; FRAU; CABIDDU, 2018).

O investimento em tecnologias digitais pode também exigir adaptações importantes nos locais expositivos e a criação de uma infraestrutura dedicada à experiência digital que, não tendo efeito a longo prazo, poderá exigir reformas permanentemente (LANDERDAHL; FONTANA; SANTOS, 2016; PRYOR, 2016; HUNT, 2018; MINOSKA-PAVLOVSKA, 2019).

Nota-se também a falta de estrutura de museus para lidar com as demandas em larga escala e as práticas em permanente transformação na relação com o público na internet (EDSON, 2010; VILAR; MORALES, 2014; BATT, 2017). Problemas identificados para uma atuação estratégica na difusão digital foram a falta de pesquisas e formações especializadas na área (PARRY; POOLE; PRATTY, 2008; FRANÇA, 2019), os conflitos ideológicos nas equipes sobre a melhor forma de expor digitalmente itens do acervo (BATT, 2017; HUNT, 2018), a inexistência de uma liderança adequada e interessada para atuar na transição para a atuação digital (MESSIAS, 2018; MINOSKA-PAVLOVSKA, 2019) e a falta de linhas orçamentárias específicas e autônomas (STEIN, 2012).

No geral, a impressão é que a atuação digital de museus está normalmente atrasada em relação às aptidões digitais dos frequentadores das exposições (LU, 2014; SILVAGGI; PESCE, 2018) e que é realizada sem uma reflexão aprofundada sobre como os elementos materiais e digitais se inter-relacionam numa exposição (DEVINE et al., 2019), criando assim uma "fratura tecnológica" entre o museu e seu potencial público (VILAR; MORALES, 2014).

Equipes de museus podem não ter a competência necessária para atuar adequadamente em redes sociais (EDSON, 2010; CARVALHO; MATOS; PIZARRO, 2018; MESSIAS, 2018; FREDRICKS, 2018; DEVINE et al., 2019), podendo até mesmo adotar práticas antiéticas e contrárias aos direitos autorais nesses espaços (EDWARDS; LIEN, 2016; ARIAS, 2018), e para realizar autonomamente projetos em dispositivos eletrônicos (BAUMGAERTNER, 2018; EDWARDS; LIEN, 2016; MINOSKA-

PAVLOVSKA, 2019). O investimento nessas competências pode ser elevado demais, principalmente para museus pequenos (HUNT, 2018), onde as equipes são reduzidas e acumulam tarefas demais (SILVAGGI; PESCE, 2018).

Orientações práticas

A fim de mitigar os riscos e potencializar as oportunidades listados acima e consolidados na Tabela 1, foi possível identificar na revisão de literatura orientações práticas para a implementação de estratégia de difusão digital. A orientação geral é que a estratégia seja implementada de forma transversal em diferentes áreas da instituição, o que abarca o estabelecimento de visão, metas e objetivos comuns (BATT, 2017; MINOSKA-PAVLOVSKA, 2019). A estratégia deve também mobilizar agentes externos, caracterizando por parte da instituição uma postura aberta a parcerias (SOREN; NETWORK, 2005).

Tabela 1. Oportunidades e riscos da implementação de estratégia de difusão digital

Oportunidades	Riscos
Ampliação do acesso aos acervos, inclusive para uso acadêmico	Dissolução da autoridade do museu sob o acervo
Utilização de ferramentas e desenvolvimento de produtos digitais	Dependência de parceiros externos e desvio da missão institucional
Visualizações mais complexas de itens do acervo	Perda das fontes de renda tradicionais
Entrada de conhecimentos novos e maior acessibilidade	Custos de adaptação de infra-estrutura para integração com recursos tecnológicos
Maior participação do público na construção das informações	Investimento em tecnologias que fragmentam as visitas
Maior e melhor relação com o público visitante	Não ter orçamento para dar conta da transição digital necessária
Diminuição de custos internos e vantagem competitiva externa	Atraso dos museus e de suas equipes em relação às aptidões digitais do público
Capacitação digital das equipes da instituição	
Ampliação da relevância sociocultural do museu	

A implementação da estratégia digital deve ser realizada colaborativamente pelos vários membros da equipe do museu (TASICH, 2014; MILLER, 2016; EVJEN et al., 2017). Para isso, é importante investir na capacitação de funcionários em habilidades digitais (TASICH, 2014; CARVALHO; MATOS; PIZARRO, 2018). Uma possibilidade é a realização de *workshops* sobre tópicos de educação, modelos de negócios, operações e tecnologia, curadoria e pesquisa no digital (EDSON, 2010). Eventualmente, deve-se criar novos cargos na equipe: para a gestão da estratégia digital, a curadoria das coleções digitais e o engajamento de público com as novas tecnologias (SILVAGGI; PESCE, 2018).

A orientação na área financeira é a expansão dos modelos de negócios. No campo digital, é uma vantagem a liderança na elaboração de novos produtos e processos (BERTACCHINI; MORANDO, 2013; TOM DIECK; JUNG, 2017).

A disponibilização de coleções online, principalmente em alta resolução e sem restrições de direitos autorais, é facilitada com a adoção de práticas ágeis de gerenciamento de conteúdo e o aprimoramento contínuo de metadados (PERKINS, 2001). Essas práticas podem ser construídas colaborativamente, em iniciativas no ecossistema das plataformas Wikimedia (EDSON, 2010; STIMLER; RAWLINSON, 2019; VILLAESPESA; NAVARRETE, 2019).

As instituições precisam levar em consideração que tecnologias mudam com frequência, de forma que devem ser adotadas com visão estratégica (RUTTKAY; BÉNYEI, 2018; MINOSKA-PAVLOVSKA, 2019). Nesse sentido, a atuação digital deve envolver considerações sobre arquitetura da informação, estratégias de conteúdo, design de interface do usuário e curadoria comunitária (ORLANDI et al., 2018). O foco na experiência do usuário deve permear tanto o espaço expositivo presencial quanto a interface online, de forma que o ambiente físico do museu deve ser flexível para ser alterado de acordo com as demandas das exposições interativas (BATT, 2017; GIANNINI; BOWEN, 2018). Nisso, é importante desenvolver tecnologias que eventualmente se conectem nos próprios dispositivos dos visitantes, como é o caso de *smartphones* (CHARITONOS et al., 2012; AXIELL, 2017; BAUMGAERTNER, 2018; RODDIS; FARQUHAR, 2018; TRABOULSI; FRAU; CABIDDU, 2018).

No ambiente online, vale investir em sites centrados no usuário e em plataformas que permitam diversidade de navegação (TASICH, 2014; BRENNAN, 2016; RUTTKAY; BÉNYEI, 2018; VILLAESPESA; TANKHA; SHEHU, 2019). A criação de canais institucionais nas redes sociais e pesquisas de audiência permite melhorar a compreensão dos comportamentos do público potencial do museu (PEACOCK; BROWNBILL, 2007; BUDGE; BURNESS, 2018). Esses canais devem

ser utilizados tanto para difundir produtos e serviços quanto para aproximar o público da realidade do museu (BRENNAN, 2016; RUTTKAY; BÉNYEI, 2018; COSTA et al., 2019).

Considerações finais

Este artigo propôs-se a realizar uma revisão integrativa de literatura sobre estratégias de difusão digital de museus. Os textos selecionados proporcionaram uma definição de difusão digital, definiram uma série de oportunidades e riscos e, por fim, apresentaram um encadeamento de orientações práticas a serem seguidas pelas instituições.

Entre as oportunidades, destacaram-se a ampliação do acesso aos acervos e o uso de ferramentas digitais. Ambos possibilitam visualizações mais complexas de itens, melhor relação com o público e, através de plataformas abertas, maior participação na construção de informações, viabilizando conhecimentos novos. Também podem diminuir custos e possibilitar a capacitação de equipes, além de proporcionarem uma vantagem competitiva externa para a instituição e ampliarem a relevância sociocultural do museu.

Já entre os riscos, destacaram-se a dissolução da autoridade dos museus e usos inadequados das obras. Em termos econômicos, a perda das fontes de renda tradicionais, os investimentos em tecnologias que fragmentam as visitas, reformas nos locais expositivos e a dependência de parceiros, com desvio da missão da instituição. Além dos riscos técnicos, como a falta de estrutura para tecnologias e equipes sem conhecimentos para atuar no digital.

As orientações para a atuação digital incorporaram questões de organização interna e de política de parcerias. Além disso, foram recomendadas, entre outras políticas, a formação contínua da equipe, o desenvolvimento de novos modelos de negócios e a disponibilização de coleções online, preferencialmente em plataformas colaborativas, que engajem o público.

A identificação de riscos e oportunidades é um dos elementos necessários para o planejamento estratégico da difusão digital de museus, mas não é suficiente. Esta pesquisa permite agora investigar com mais clareza, por exemplo, o formato de planos de difusão digital realizados por museus, avaliando como incorporam os riscos e oportunidades aqui identificados.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, H.; GALVIN, E.; RODRIGUEZ, J. DE T. Museological Approaches to the Management of Digital Research and Engagement: The African Rock Art Image Project. **African Archaeological Review**, v. 35, n. 2, p. 321–337, jun. 2018.
- ARIAS, M. P. Instagram Trends: Visual Narratives of Embodied Experiences at the Museum of Islamic Art **MW18**, 2018. Disponível em: <https://mw18.mwconf.org/paper/instagram-trends-visual-narratives-of-embodied-experiences-at-the-museum-of-islamic-art>. Acesso em: 26 maio. 2020.
- AXIELL. **Digital Transformation in the Museum Industry** Axiel - Archives, Libraries, Museums, 28 jun. 2017. Disponível em: <https://www.axiell.com.cdn.triggerfish.cloud/uploads/2019/04/digital-transformation-in-the-museum-industry.pdf>
- BATT, C. Long-term digital strategy: do it once, do it right. **Information and Learning Science**, v. 118, n. 5/6, p. 331–335, 8 maio. 2017.
- BAUMGAERTNER, T. Introducing socio-technical changes through “Mobile First” in the Museum Application Domain **MW18**, 2018. Disponível em: <https://mw18.mwconf.org/paper/using-the-mean-stack-to-implement-an-easy-access-web-interface-to-provide-a-mobile-application-framework-for-museum-professionals>. Acesso em: 26 maio. 2020.
- BERTACCHINI, E.; MORANDO, F. The Future of Museums in the Digital Age: New Models of Access and Use of Digital Collections. **International Journal of Arts Management**, n. 2, p. 28, 2013.
- BRENNAN, S. A Case for Digital Collections. **Collections: A Journal for Museum and Archives Professionals**, v. 12, n. 4, p. 381–390, 2016.
- BUDGE, K.; BURNES, A. Museum objects and Instagram: agency and communication in digital engagement. **Continuum**, v. 32, n. 2, p. 137–150, 4 mar. 2018.
- CARVALHO, A.; MATOS, A. Museum Professionals in a Digital World: Insights from a Case Study in Portugal. **Museum International**, v. 70, n. 1–2, p. 34–47, jan. 2018.
- CARVALHO, A.; MATOS, A.; PIZARRO, M. M. S. Competências para a transformação digital nos museus: o projecto Mu.Sa. **MIDAS. Museus e estudos interdisciplinares**, n. 9, 25 jan. 2018.
- CAVRIANI, E. Everyone’s collections at Art Museums: groundbreaking digital business strategy as cornerstone for synergies. **Sinergie Italian Journal of Management**, v. 34, n. Jan-Apr, p. 89–115, 28 abr. 2016.
- CHARITONOS, K. et al. Museum learning via social and mobile technologies: (How) can online interactions enhance the visitor experience? **British Journal of Educational Technology**, v. 43, n. 5, p. 802–819, 2012.
- COERVER, C. On Digital Content Strategy SFMOMA, ago. 2016. Disponível em: <https://www.sfmoma.org/read/on-digital-content-strategy>. Acesso em: 17 jun. 2020.
- COSTA, M. J. M. et al. Os Museus do Maranhão: estratégias de difusão da informação na web dos espaços museais na ótica da Cibermuseologia. **Anais do Congresso Brasileiro de Biblioteconomia, Documentação e Ciência da Informação - FEBAB**, v. 28, 2019.
- DEVINE, C. et al. The Digital Layer in the Museum Experience. In: **Museums and Digital Culture: New**
- Revista Eletrônica Ventilando Acervos, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 44-62, dez. 2021.

Perspectives and Research. Springer Series on Cultural Computing. Cham: Springer International Publishing, 2019.

DICKISON, M. "Critter of the Week": Wikipedia as a Museum Outreach Tool. **Biodiversity Information Science and Standards**, v. 2, p. e25798, 15 jun. 2018.

DODGE, W. R. Technology - Are Museums Keeping Pace? **MUSE: The voice of Canada's Museum Community**, v. 35, n. 1, p. 40-45, 23 nov. 2016.

EDSON, M. Fast, Open, and Transparent: Developing the Smithsonian's Web and New Media Strategy. Proceedings of Museums and the Web 2010. **Anais...** In: MUSEUMS AND THE WEB 2010. 2010. Disponível em: <http://www.archimuse.com/mw2010/papers/edson/edson.html>. Acesso em: 26 maio. 2020.

EDWARDS, E.; LIEN, S. Digital Dilemmas: The Impact of Digital Tools on Photograph Collections. In: *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs*. [s.l.] Routledge, 2016.

EVJEN, M. et al. Strategy 3.0: What is Digital Strategy Now? **MW17: Museums and the Web 2017**, 2017. Disponível em: <https://mw17.mwconf.org/proposal/strategy-3-0-what-is-digital-strategy-now-2>. Acesso em: 16 jun. 2020.

FANELLI, S.; DONELLI, C. C. Italian university collections: managing the artistic heritage of the university's ivory tower. **ENCATC Journal of Cultural Management and Policy**, v. 8, n. 1, p. 30-43, 1 dez. 2018.

FARHAT, M. How the Brooklyn Museum Improves Visitor Engagement Through Digital Technology **INFO-MATIC.ORG**, 2019. Disponível em: http://info-matic.org/wp-content/uploads/2019/04/Farhat_Museum-Partner-Observation-Assignment-Two.pdf

FRANÇA, B. L. F. DE C. Acervos etnográficos do Museu Nacional: preservação digital como sugestão pós incêndio. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 58, n. 14, 2019.

FREDRICKS, J. Digital tools and how we use them: The destruction and reconstruction of tangible cultural heritage in Syria **MW18**, 2018. Disponível em: <https://mw18.mwconf.org/paper/digital-tools-and-how-we-use-them-the-destruction-and-reconstruction-of-tangible-cultural-heritage>. Acesso em: 26 maio. 2020.

GIANNINI, T.; BOWEN, J. P. Of Museums and Digital Culture: A landscape view. Proceedings of Electronic Visualisation and the Arts. **Anais...** In: ELECTRONIC VISUALISATION AND THE ARTS. Londres: 2018. Disponível em: <https://scienceopen.com/document?vid=d1efcaa4-cafc-4f0b-8eeb-da98ebbc2dd0>. Acesso em: 27 maio. 2020.

GIANNINI, T.; BOWEN, J. P. Museums and Digitalism. In: GIANNINI, T.; BOWEN, J. P. (Eds.). **Museums and Digital Culture: New Perspectives and Research.** Springer Series on Cultural Computing. Cham: Springer International Publishing, 2019.

GIROTTO, M. G.; PISU, S. The National Cinema Museum of Torino: A comprehensive digital strategy. 2015 Digital Heritage. **Anais...** In: 2015 DIGITAL HERITAGE. set. 2015. Disponível em: <https://ieeexplore.ieee.org/document/7419586>

HUNT, A. Digital Strategy in the Art Museum. **University of Puget Sound - Summer research**, p. 2, 2018.

ISLAS, V. R. Paradigm Shift: Museums of Mexico **MW19**, 2019. Disponível em: <https://mw19.mwconf.org/paper/paradigm-shift-museums-of-mexico>. Acesso em: 26 maio. 2020.

JAMES, D.; ROYSTON, C. How to be a digital leader and advocate: The changing role of the digital department **MW2015**, 2015. Disponível em: <https://mw2015.museumsandtheweb.com/paper/how-to-be-a-digital-leader-and-advocate-the-changing-role-of-the-digital-department>. Acesso em: 26 maio. 2020.

JENKINS, H. *Cultura da Convergência*. [s.l.] Aleph, 2009.

KEENE, S. Museums and the Digital: The View from the Micro Gallery. 1 jul. 2014.

KELLY, L. The (post) digital visitor: What has (almost) twenty years of museum audience research revealed? **MW2016**, 2016. Disponível em: <https://mw2016.museumsandtheweb.com/paper/the-post-digital-visitor-what-has-almost-20-years-of-museum-audience-research-revealed>. Acesso em: 26 maio. 2020.

KIDD, J. Digital media ethics and museum communication. In: DROTNER, K. et al. (Eds.). **The Routledge Handbook of Museums, Media and Communication**. [s.l.] Routledge, 2018.

KOHLE, H. The Museum Goes Collaborative: On the Digital Escapades of an Analogue Medium. In: SAVINO, M.; TROELENBERG, E.-M. (Eds.). **Images of the Art Museum**. Berlin, Boston: De Gruyter, 2017.

LANDERDAHL, C.; FONTANA, F. F.; SANTOS, N. C. A preservação digital em arte, ciência e tecnologia: ZKM e MoMA. Anais do 15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia. **Anais...** In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA. Brasília: 2016. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/cristina_e_fabiana_e_nara_2.pdf

LOPES MARTINS, D.; CARMO, D. DO; SANTOS, W. S. DOS. A Presença dos Museus Brasileiros nas Mídias Sociais: O Caso Facebook. **Repositório de Pesquisa Tainacan**, v. 10, 2017.

LU, C. *How to establish a digital business model for museums?* Leicester, Inglaterra: University of Leicester, jul. 2014.

LUDDEN, J. An Introduction to Digital Strategies for Museums. Museums and the Web 2014. **Anais...** In: MUSEUMS AND THE WEB. Daejeon & Seoul: 2014. Disponível em: <https://mwa2014.museumsandtheweb.com/paper/an-introduction-to-digital-strategies-for-museums>. Acesso em: 17 jun. 2020.

MARTINS, D. L.; CARVALHO JUNIOR, J. M. C. Memória como Prática na Cultura Digital. **Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros: TIC cultura 2016**, p. 45–52, 2018.

MESSIAS, M. J. M. *As tecnologias de informação e comunicação na democratização do museu: estratégias digitais participativas e inclusivas*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2018.

MILLER, J. E. *Roles and Responsibility of Digital Engagement Managers in Art Museums*. Thesis—[s.l.] Universidade de Washington, jun. 2016.

MINGHETTI, V.; MORETTI, A.; MICELLI, S. Reengineering the Museum's Role in the Tourism Value Chain: Towards an IT Business Model. **J. of IT & Tourism**, v. 4, p. 131–143, 2001.

MINOSKA-PAVLOVSKA, M. Digital Strategies for Museums. **Journal of Sustainable Development**, v. 9, n. 22, p. 145–161, 2019.

ORLANDI, S. D. et al. Web Strategy in Museums: An Italian Survey Stimulates New Visions. **Museum International**, v. 70, n. 1–2, p. 78–89, 2018.

PANCIROLI, C.; RUSSO, V.; MACAUDA, A. When Technology Meets Art: Museum Paths between Real and Virtual. **Proceedings of the International and Interdisciplinary Conference IMMAGINI**, v. 1, n. 9, p. 913, 16 nov. 2017.

PARRY, R.; POOLE, N.; PRATTY, J. Semantic Dissonance: Do We Need (And Do We Understand) The Semantic Web? Proceedings of Museums and the Web 2008. **Anais...** In: MUSEUMS AND THE WEB 2008. 2008. Disponível em: <https://www.museumsandtheweb.com/mw2008/papers/parry/parry.html>. Acesso em: 26 maio. 2020.

PEACOCK, D.; BROWNBILL, J. Audiences, Visitors, Users: Reconceptualising Users Of Museum On-line Content and Services. Proceedings of Museums and the Web 2007. **Anais...** In: MUSEUMS AND THE WEB 2007. 2007. Disponível em: <http://www.archimuse.com/mw2007/papers/peacock/peacock.html>. Acesso em: 26 maio. 2020.

PERKINS, J. A New Way of Making Cultural Information Resources Visible on the Web: Museums and the Open Archives Initiative. Proceedings of Museums and the Web 2001. **Anais...** In: MUSEUMS AND THE WEB 2001. 2001. Disponível em: <https://www.museumsandtheweb.com/mw2001/papers/perkins/perkins.html>. Acesso em: 16 jun. 2020.

PRICE, K.; JAMES, D. Structuring for digital success: A global survey of how museums and other cultural organizations resource, fund, and structure their digital teams and activity **MW18**, 2018. Disponível em: <https://mw18.mwconf.org/paper/structuring-for-digital-success-a-global-survey-of-how-museums-and-other-cultural-organisations-resource-fund-and-structure-their-digital-teams-and-activity>. Acesso em: 26 maio. 2020.

PRYOR, W. Digital strategy in evolution: Issues and responses emerging from the project to develop a digital transformation strategy for Museum Victoria, 2016. Disponível em: <https://mw2016.museumsandtheweb.com/paper/digital-strategy-in-evolution-issues-and-responses-emerging-from-the-project-to-develop-a-digital-transformation-strategy-for-museum-victoria>. Acesso em: 16 jun. 2020.

RODDIS, T.; FARQUHAR, A. From at risk to open access: The Endangered Archives of the world **MW18**, 2018. Disponível em: <https://mw18.mwconf.org/paper/from-at-risk-to-open-access-the-endangered-archives-of-the-world>. Acesso em: 26 maio. 2020.

ROWE, P.; MOORE, J. T. Serendipity and readability: Building an engaging online collection site with limited resources **MW18**, 2018. Disponível em: <https://mw18.mwconf.org/paper/serendipity-and-readability-building-an-engaging-online-collection-site-with-limited-resources>. Acesso em: 26 maio. 2020.

RUTTKAY, Z.; BÉNYEI, J. Renewal of the Museum in the Digital Epoch. In: BAST, G.; CARAYANNIS, E. G.; CAMPBELL, D. F. J. (Eds.). **The Future of Museums**. Cham: Springer International Publishing, 2018. p. 101–116.

SILVA, E. A.; MARTINS, D. L. Da extroversão dos acervos aos novos potenciais de análise da informação em processos de abertura de dados: em foco a documentação do acervo museológico do Museu do Índio/FUNAI. **Liinc em Revista**, v. 15, n. 2, 11 dez. 2019.

SILVAGGI, A.; PESCE, F. Job profiles for museums in the digital era: research conducted in Portugal, Italy and

- Greece within the Mu.SA project. **ENCATC Journal of Cultural Management & Policy**, v. 8, n. 1, 2018.
- SOREN, B. J.; NETWORK, C. H. I. Best practices in creating quality online experiences for museum users. **Museum Management and Curatorship**, v. 20, n. 2, p. 131–148, 2005.
- SOUZA, M. T. DE; SILVA, M. D. DA; CARVALHO, R. DE. Revisão integrativa: o que é e como fazer. **Einstein (São Paulo)**, v. 8, n. 1, p. 102–106, mar. 2010.
- STEIN, R. Blow Up Your Digital Strategy: Changing the Conversation about Museums and Technology. *Museums and the Web 2012*. **Anais...San Diego, Estados Unidos: 2012**. Disponível em: https://www.museumsandtheweb.com/mw2012/papers/blow_up_your_digital_strategy_changing_the_c_1.html. Acesso em: 17 jun. 2020.
- STIMLER, N.; RAWLINSON, L. Where Are The Edit and Upload Buttons? Dynamic Futures for Museum Collections Online **MW19**, 2019. Disponível em: <https://mw19.mwconf.org/paper/where-are-the-edit-and-upload-buttons-dynamic-futures-for-museum-collections-online>. Acesso em: 26 maio. 2020.
- TASICH, T. Museum Transformation Strategies in the Digital Age **CCCB LAB**, 26 fev. 2014. Disponível em: <http://lab.cccb.org/en/museum-transformation-strategies-in-the-digital-age>. Acesso em: 16 jun. 2020.
- TOM DIECK, M. C.; JUNG, T. H. Value of augmented reality at cultural heritage sites: A stakeholder approach. **Journal of Destination Marketing & Management**, v. 6, n. 2, p. 110–117, 2017.
- TRABOULSI, C.; FRAU, M.; CABIDDU, F. Active seniors perceived value within digital museum transformation. **The TQM Journal**, v. 30, n. 5, p. 530–553, 1 jan. 2018.
- TZORTZI, K.; SCHIECK, A. F. GEN. Rethinking Museum Space: Interaction between Spatial Layout Design and Digital Sensory Environments. *Proceedings of the 11th Space Syntax Symposium*. **Anais... In: SPACE SYNTAX SYMPOSIUM**. Lisboa, Portugal: 2017. Disponível em: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1574524/1/Rethinking%20Museum%20Space%20-%20Interaction%20Between%20Spatial%20Layout%20Design%20and%20Digital%20Sensory%20Environments.pdf>
- VERSHBOW, B. The Future of GLAM. In: *GLAM WIKI 2018*. Tel Aviv, 11 2018. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GLAM_WIKI_2018_-_The_Future_of_GLAM_-_Ben_Vershbow.webm. Acesso em: 3 ago. 2020.
- VILAR, P. M.; MORALES, L. G. Los museos universitarios en la era de internet. Lo digital, nuestra dimensión. *Congresso Internacional Museus Universitários - Tradición y Futuro*. **Anais... In: CONGRESSO INTERNACIONAL MUSEUS UNIVERSITÁRIOS**. Madri: dez. 2014. Disponível em: <https://eprints.ucm.es/37851/1/LibroActasCIMU2014web.pdf#page=389>
- VILLAESPESA, E.; NAVARRETE, T. Museum Collections on Wikipedia: Opening Up to Open Data Initiatives **MW19**, 2019. Disponível em: <https://mw19.mwconf.org/paper/museum-collections-on-wikipedia-opening-up-to-open-data-initiatives>. Acesso em: 26 maio. 2020.
- VILLAESPESA, E.; TANKHA, M.; SHEHU, B. The Met's Object Page: Towards a New Synthesis of Scholarship and Storytelling **MW19**, 2019. Disponível em: <https://mw19.mwconf.org/paper/the-mets-object-page-towards-a-new-synthesis-of-scholarship-and-storytelling>. Acesso em: 26 maio. 2020.
- VOM LEHN, D.; HEATH, C. Accounting for New Technology in Museum Exhibitions. **International Journal of**
- Revista Eletrônica Ventilando Acervos, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 44-62, dez. 2021.

Arts Management, v. 7, p. 11–21, 2005.

WYATT, N. J. Digitising Charles Babbage at the Science Museum, London: managing expectations, enabling access. **Circumscribere: International Journal for the History of Science**, v. 21, n. 0, p. 56–62, 1 jun. 2018.

YUESHAN, D. *Visitor Centered Design In Contemporary Art Museum: Research on the Interactive Development Trend and Digital Strategy of Contemporary Art Museum*. Master Degree—Milão: Politecnico di Milano, 2018.

EXPOSIÇÃO ARTE DEGENERADA EM ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO: O DIÁLOGO ENTRE EXPOSIÇÃO MUSEOLÓGICA E CINEMA DOCUMENTÁRIO

Lara Colossi Vaz¹

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

RESUMO: O presente artigo tem como propósito desenvolver um diálogo entre as áreas da Museologia e do Cinema, a fim de analisar pontos de convergência, a partir da perspectiva da construção narrativa em Exposições Museológicas e Cinema Documentário, considerando os elementos técnicos referentes a cada uma das áreas. Como objeto de análise entre os campos selecionamos o documentário *Arquitetura da Destruição* e a exposição *Arte Degenerada*, e utilizamos como critérios a análise a partir dos elementos técnicos constitutivos das narrativas criadas. Podemos compreender assim, que a construção de narrativa tanto no cinema documentário quanto em exposições museológicas se aproxima, visto que ambas estão atreladas à manipulação de elementos técnicos, por muitas vezes em prol de um discurso ideológico.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema documentário. Exposição museológica. Arquitetura da destruição. Arte degenerada.

THE DEGENERATE ART EXHIBITION IN THE ARCHITECTURE OF DOOM: A DIALOGUE BETWEEN MUSEUMS EXHIBITIONS AND DOCUMENTARY CINEMA

ABSTRACT: This article aims to develop a dialogue between the areas of Museology and Cinema, in order to analyze points of convergence, from the perspective of narrative construction in Museums Exhibitions and Documentary Cinema, considering the technical elements related to each of the areas. As object of analysis between the fields we selected the documentary *Architecture of Doom* (1989) and the exhibition *Degenerated Art* (1937), the analysis was based on the technical present in the created narratives. We can understand that the construction of narrative both in Documentary Cinema and in Museum Exhibitions is close, since both are linked to the manipulation of technical elements, often in favor of an ideological discourse.

KEYWORDS: Documentary cinema. Museums exhibition. The architecture of doom. Degenerate art.

¹ Graduanda do Curso de Graduação em Museologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: laracvaz@gmail.com

EXPOSIÇÃO ARTE DEGENERADA EM ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO: O DIÁLOGO ENTRE EXPOSIÇÃO MUSEOLÓGICA E CINEMA DOCUMENTÁRIO

INTRODUÇÃO

A construção deste artigo tem como ponto de partida a pesquisa monográfica *Diálogos entre Exposições Museológicas e Cinema Documentário: análise das técnicas para a construção de narrativas* defendida em 2021 no curso de Museologia da UFSC, onde iniciamos o debate sobre Cinema e Museologia. Aqui nos interessa refletir, especificamente, sobre de que maneira essas áreas operam na construção de memórias e narrativas a partir da ótica de uma exposição museológica e do cinema documentário. São duas esferas distintas, mas que mantêm como ponto em comum, o diálogo com a sociedade, sendo assim, estão em contínua transformação. Além disso, a construção de memórias e narrativas, tanto na Museologia quanto no Cinema, é resultado de recortes, os quais são feitos a partir de um processo de seleção, que nunca são movimentos neutros, mas sim, de conflito e poder. O significado da palavra narrativa, segundo o dicionário Michaelis, é o “relato de um acontecimento ou fenômeno” (NARRATIVA, 2021, s/p). Sendo assim, o relato surge a partir de um emissor, o qual comunica - a informação bruta, mesclada com sua bagagem pessoal e social - para os receptores da mensagem. Consequentemente, o relato (narrativa), irá ser desenvolvido a partir do olhar de quem o emite, juntamente do uso de ferramentas conceituais e técnicas disponíveis.

Neste trabalho, buscamos elucidar por meio de análise fílmica e expográfica, quais são os pontos de convergência e divergência a respeito das construções de memórias e narrativas, nas ações técnicas das áreas de Museologia e Cinema, mais especificamente, as exposições museológicas e o cinema documentário. Como objeto de análise, utilizamos o documentário *Arquitetura da Destruição* (1989), no que diz respeito à narrativa documentária construída na obra cinematográfica, tomando como referencial os fatos históricos retratados e as narrativas expográficas abordadas no filme. O documentário *Arquitetura da Destruição* (1989), do diretor Peter Cohen, retrata a trajetória de Hitler com a arte como ferramenta de propaganda da ideologia nazista.

Na obra documental os processos artísticos e expográficos são manipulados em favor de uma ideologia e nos suscitam questões pertinentes sobre a construção de narrativas e memórias. A escolha por esta obra se deve pela possibilidade de análise de narrativa museológica e narrativa

cinematográfica a partir do mesmo objeto, neste caso, o documentário. Nesse sentido, trouxemos para o diálogo a análise da exposição Arte Degenerada (1937), a qual é retratada no documentário. A exposição era constituída por obras modernistas, até então desvalorizada pelo regime nazista, pois representavam a degeneração do valor humano, trazendo a arte como uma importante ferramenta de propaganda ideológica nazista e de controle cultural.

No campo da Museologia, a articulação das memórias se desenvolve por intermédio dos processos de construção das narrativas museológicas. Para tal, o que deve ou não ser lembrado (seleção das memórias) surge a partir do referencial de quem elabora estes processos e da forma que eles serão manipulados e comunicados.

[...] o museu desempenha sua função de roteirista credenciado na construção de uma espécie de texto que deve ser lido e, na melhor das hipóteses, compreendido. Mesmo que tal postura signifique a confirmação da exclusão social, pois o discurso não contempla as várias camadas nem todas as memórias sociais (CASTRO, 1999, p. 23).

Adentrando no que diz respeito às narrativas fílmicas, destaca-se que na construção de um documentário - assim como em uma exposição - dependerá do olhar de quem a produz, seja o cineasta ou o museólogo. Sendo assim, ao mesmo tempo que existam dois documentários tratando de um mesmo tema, a construção narrativa abordada em cada um deles se dará de maneira distinta, por não se tratarem dos mesmos atores sociais por trás de cada uma das produções, e além do ponto de vista de quem produz, a maneira com que os elementos técnicos e conceituais são trabalhados na produção do documentário irão direcionar a lógica do discurso.

Analisar uma narrativa fílmica se dá em processo semelhante se pensamos em narrativa museológica. Identificar as ferramentas de análise, segundo cada campo de conhecimento - Cinema e Museologia - para pensar as construções de narrativas e memórias pode ser uma importante discussão teórica e também metodológica.

O DOCUMENTÁRIO E AS EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

O documentário é um gênero cinematográfico que se encontra como uma representação do mundo, mas como uma lupa, sua construção é focada em uma perspectiva recortada do todo, representando então, alguns aspectos expressivos de momentos históricos, cotidianos, sociais, entre outras questões. Segundo Bill Nichols (2012) o documentário:

[...] não é uma reprodução da sociedade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares (NICHOLS, 2012, p. 47).

As produções documentais são estruturas constituídas por elementos internos, tais como: som, roteiro, enquadramento e imagens de arquivo; e por questões externas à produção, como as vivências e ideologias do cineasta, e os aspectos sociais e históricos do espaço e tempo em que o documentário é desenvolvido e apresentado. Alguns dos elementos internos e técnicos de uma produção documental podem ser representados da seguinte maneira:

Os aspectos sonoros na construção de um documentário, podem se dar de diferentes formas, de acordo com Soares (2007), o som direto é caracterizado pelos sons obtidos durante a filmagem; no som de arquivo utiliza-se de sons provenientes de outros filmes e discursos; a voz over é um som que é sobreposta às imagens, sendo personificada pela voz de quem narra; com os efeitos sonoros é possível criar uma ambientação para as filmagens e por fim, a trilha musical. Para além das características técnicas, os elementos sonoros são capazes de acentuar determinados discursos (PENAFRIA, 2001), ao reforçar a partir de um som específico o que está sendo apresentado em imagens. O roteiro nos remete usualmente à filmes ficcionais, no entanto, no cinema documental, ele surge como um elemento estruturante dos caminhos que o documentário deve passar para chegar ao objetivo da narrativa. Para Soares (2007, p.21), “roteirizar significa recortar, selecionar e estruturar eventos dentro de uma ordem que necessariamente encontrará seu começo e seu fim.”.

Podemos relacionar a profundidade de contato/intimidade que é transmitida entre a imagem e o telespectador, através do enquadramento (planos e ângulo). É um elemento perspicaz no que tange a possibilidade de apresentar cenas com certa dramaticidade, quando convém. Além disso, a utilização de diferentes enquadramentos estabelece maior dinamicidade visual para o documentário - rompendo com a monotonia (SOARES, 2007), explorando as diferentes camadas cinematográficas e determinando o que fica e o que sai de cena. Outro elemento muito recorrente em relação às imagens de um documentário é o recurso das imagens de arquivo, as quais se apresentam como um testemunho de autenticidade (PENAFRIA, 2001). Bem como, sustentam um discurso complementar e de legitimação com a própria narração (voz over). Os documentários “[...] significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições.” (NICHOLS, 2012, p. 30). Logo, os elementos internos e externos que permeiam uma produção documental são

aspectos imprescindíveis na construção de uma narrativa fílmica e constituem assim, a “voz do documentário”. Para Nichols:

A voz do documentário não está restrita ao que é dito verbalmente [...] nem pelos atores sociais que representam seus próprios pontos de vista - e que falam no filme. A voz do documentário fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme. [...] Quando representamos o mundo de um ponto de vista particular, fazemos isso com uma voz que tem características de outras vozes (NICHOLS, 2012, p. 76).

Uma produção documental é formada pela influência de diferentes elementos - técnicos, sociais, históricos, pessoais - os quais são elaborados a partir das subjetividades dos sujeitos e do tempo histórico. Da mesma maneira, podemos inserir o conceito de memória como um elemento indissociável na construção de um documentário, pois - ao colocar em cena registros históricos, aspectos culturais, pontos de vista em primeira ou terceira pessoa - o mesmo atua como um importante suporte para a articulação das memórias sociais. Ao citar Halbwachs, Pollak (1992, p. 201) diz que “a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes.”.

Ao considerar a memória como um aspecto sociocultural, podemos compreender que a sua representação ocorre por diferentes meios de interação social - na arte, na educação e nos meios de comunicação. Conforme a maneira com a qual nos comunicamos evolui, a forma com que expressamos e articulamos nossos pensamentos, experiências e subjetividades, tomam novos rumos. Assim, do mesmo modo acontece com a lógica da memória, por ser um reflexo da sociedade e das articulações que ocorrem entre diferentes indivíduos e grupos sociais, ela acompanha as constantes transformações que ocorrem no mundo, e junto disso, novos mecanismos de representação e de registro se tornam canais fundamentais, como por exemplo: o cinema, a música, os vlogs e mais recentemente os podcasts.

O cinema documentário se desenvolve a partir de uma perspectiva oposta ao cinema de ficção, que vem a ser o comprometimento com uma maior representação e aproximação de histórias e experiências reais. Por se basear nesses aspectos, os processos comunicacionais de um documentário vão ser elaborados com o objetivo de estimular determinados sentimentos dos telespectadores, sendo assim, as etapas de pré-produção, produção e pós produção, se direcionam

para um uso estratégico do material que está sendo produzido, utilizando-se de alguns recursos - como imagens de arquivo, sonoplastia, cores, ângulo da câmera e outros - com o objetivo de auxiliar na construção de uma representação do real.

A partir do momento que o documentário assume o lugar de 'guardião' da memória, ele provoca uma reflexão em quem pretende contar a própria história, ao mesmo tempo que ao exibi-la, possibilita um diálogo com o outro, pois "Os conteúdos da memória cultural consistem em grande parte em imagens e narrativas compartilhadas" (ERLL, 2011, p. 13). E a escolha pela forma como a narrativa é contada, influencia tanto na produção do conteúdo, como no impacto que causa em quem assiste (DALL'ORTO, 2019, p. 41).

A seleção de quais memórias, histórias e personagens vão compor um documentário é uma parte importante na criação de uma estrutura narrativa, estes aspectos são usualmente definidos pelo propósito do cineasta e dos elementos relacionados ao que se deseja representar. Para além da singularidade de representar o mundo que cada documentário contém, o gênero ainda se divide em seis subgêneros. Os seis modos de representação documental foram classificados em ordem cronológica:

poético (anos 20 - fragmentos do mundo de modo poético), expositivo (anos 20 - trata diretamente de questões do mundo histórico), observativo (anos 60 - evita o comentário e a encenação; observa as coisas conforme elas acontecem), participativo (anos 60 - entrevista os participantes ou interage com eles; usa imagens de arquivo para recuperar a história), reflexivo (anos 80 - questiona a forma do documentário, tira a familiaridade dos outros modos) e performático (anos 80 - enfatiza aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo) (NICHOLS, 2012, p. 177, grifo nosso).

Cada modo documental é constituído de características distintas, as quais podem se mesclar dentro de um mesmo documentário. No poético o uso das imagens tem o intuito de despertar questões visuais, estéticas e afetivas, sem se ater ao desenvolvimento de uma narrativa histórica; um documentário expositivo é caracterizado por uma narrativa informativa, em que apresenta a perspectiva histórica por intermédio da narração em voz over acompanhada de imagens que complementam o argumento narrado; o modo observativo se exime de qualquer intervenção ao se comprometer com uma filmagem mais espontânea da vida, sem a necessidade de outros elementos (trilha sonora, voz over, entre outros); em um documentário participativo ocorre o encontro entre cineasta, tema e outros atores sociais, por meio de entrevistas; no modo reflexivo o

cinemista provoca o telespectador a refletir sobre a veracidade ou não do conteúdo e representação do documentário; o modo performático se afasta das questões objetivas que nos cercam, aborda as subjetividades afetivas resultando em uma produção de impacto social e emocional.

À medida que o cinema documentário é uma representação do mundo, podemos dizer que qualquer documentário tem como função a apresentação de um ponto de vista singular sobre determinado tema, o qual se manifestará através do modo de representação documental utilizado pelo cineasta. A classificação dos subgêneros elaborada por Bill Nichols (2012) retratou cada modo de acordo com um tempo cronológico, sendo assim, podemos considerar que as mudanças de linguagem e narrativa acompanham as transformações sociais referentes ao lugar e tempo histórico. Há de se ponderar que para além das influências intrínsecas do documentarista, o formato das produções documentais é afetado e desenvolvido a partir da demanda de um público estabelecido. Desta forma, enquanto a sociedade e seus atores sociais se transformam de maneira contínua, os sentidos da comunicação e linguagem documental acompanham as transformações.

O documentário *Arquitetura da Destruição (Undergångens arkitektur)* foi produzido no ano de 1989 e dirigido pelo cineasta sueco Peter Cohen. A obra discorre ao longo de 1 hora e 50 minutos sobre os aspectos da vida de Adolf Hitler, desde sua juvenil ambição de se tornar artista até o uso da arte como mecanismos de propaganda da ideologia nazista. A obra, organiza sua narrativa a partir de imagens de arquivos coletadas ao longo de quatro anos de pesquisas, e tem como princípio levantar o debate sobre o uso estratégico da arte como ferramenta de propaganda ideológica nazista na construção de uma estética eugênica.

A obra de Peter Cohen narra os acontecimentos históricos utilizando-se de documentos, fotos e filmagens de arquivo com a finalidade de fomentar a veracidade dos eventos narrados pela voz do ator suíço Bruno Ganz, *a voz de Deus* ou *voz over* é utilizada com o objetivo de aferir credibilidade ao argumento - além de ser uma característica fundamental do modo expositivo (NICHOLS, 2012). As estratégias narrativas utilizadas no decorrer do documentário demonstram características compatíveis com o modo documental de caráter expositivo. No sentido de um documentário de modo expositivo, os aspectos que fundamentam essa ideia estão alinhados com algumas particularidades imprescindíveis que representam o argumento narrativo da obra, tal como o sentido informativo da história sendo transmitido de forma verbal juntamente de imagens como recurso de legitimação do que é narrado.

Filho de um judeu perseguido pelo nazismo, Peter Cohen nasceu em 1946, e teve sua trajetória de vida marcada pelos reflexos particulares e sociais causados pelo cenário de

perseguição e genocídio. Enquanto diretor, Cohen faz uma leitura singular sobre o nazismo, constrói seu discurso marcado pela ótica da arte, além do mais, reflete sobre a dimensão da potencialidade do cinema-documentário como um recurso de persuasão na construção de percepções específicas de mundo. Sobre esta ideia, defendida por Cohen, podemos citar que essa estratégia - amplamente analisada pelo diretor - não é nova, podemos exemplificar com o documentário *O Judeu Eterno* (Fritz Hippler, 1940), que expõe o povo judeu como inimigos a serem derrotados, com o objetivo de desumaniza-los.

A leitura que Cohen desempenha em sua obra cinematográfica acerca do regime nazista, encontra sentido na história de aspiração que Adolf Hitler¹ tinha de se tornar um arquiteto; bem como outras figuras que faziam parte do Terceiro Reich (Alemanha nazista): “Goebbels escreveu romance, poesias e peças, Alfred Rosenberg era pintor e tinha ambições literárias, Von Schirach era considerado um importante poeta do Reich” (ARQUITETURA, 1989). Ainda sobre a relevância da arte, após assistir a ópera *Rienzi* de Wagner - a qual conta a história de Rienzi, um líder romano que influencia a união do seu povo para reinstaurar o Império Romano, após uma conspiração, Rienzi morre tragicamente, mas de forma gloriosa (COSTA, 2020) - Hitler sente a urgência de traçar planos para o seu futuro e para o futuro do seu povo, uma experiência que consolida três interesses fundamentais de Hitler: em Linz - sua cidade natal -, na Antiguidade e em Wagner.

Foi na política que Hitler encontrou uma maneira de colocar em prática suas ambições artísticas, ao criar a propaganda nazista - uniformes, bandeiras, emblema do partido. Durante os comícios, “Hitler era o cenógrafo, diretor e ator principal” (ARQUITETURA, 1989) e ali se formavam os princípios de uma política e estética eugênica. Com a ascensão de Hitler ao poder em janeiro de 1933 a Alemanha encontrou-se em efervescência, ocorreram manifestações contra a arte e cultura bolchevique, exigindo que antes de destruídas, as obras de arte fossem expostas para o público.

No mesmo ano ocorre uma série de exposições do que os nazistas classificavam como sendo “arte degenerada”, que compreendia qualquer manifestação artística ou cultural que se opusesse a estética nazista.

Figura 1. Esboço de Uniforme, Bandeira e Emblema.



Fonte: Arquitetura da Destruição (1989)

O conceito de uma estética nazista é construído em função das influências greco-romanas compreendidas por Adolf Hitler e aplicadas em seu discurso político ideológico. Segundo Costa (2012, p. 16-17) “O Nazismo efetuou uma leitura ‘clássica’ da arte Grega e Romana, ou seja, operou com a ideia de Antiguidade como modelo universal e atemporal.”. Logo, as convicções nazistas eram exemplificadas a partir da perspectiva de um padrão de beleza/saúde ariano, o qual correspondia à purificação racial e a perfeição do ser.

A primeira ideia que nos vem à cabeça ao pensarmos sobre o conceito de exposição, é o ato de expor objetos aos visitantes de um museu, no entanto, para além do simples ato de expor, uma exposição museológica é compreendida como um meio de comunicação, que se apresenta como um elemento fundamental na conexão entre a sociedade e os bens culturais musealizados (CURY, 2006). A estruturação do aspecto comunicacional de uma exposição é efetivada através da união dos diferentes elementos expositivos (FERNÁNDEZ; FERNÁNDEZ, 1999), os quais, devem estar em consonância com o propósito da narrativa e discurso da exposição.

Uma exposição é a forma elementar de comunicar no museu. É um sistema organizado dentro de cada museu usando suas ferramentas profissionais e todas as facilidades viáveis, apresentadas para o público social e cultural; e compreendido sob a forma de objetos musealizados, relevante a toda coleção do museu (MAROEVIC apud FLOREZ; SCHEINER, 2012, p. 3).

Ademais, a exposição por si só não comunica, e para isso, é fundamental que os visitantes estabeleçam uma interação ativa com o espaço expositivo, uma vez que o uso dos recursos expográficos não são auto suficientes, eles funcionam como estratégias comunicacionais com capacidade de desenvolver uma relação entre a narrativa expositiva e quem visita a exposição, potencializando assim, os diálogos. Bem como Cury (2006) expõe ao citar Rizzi:

Participar de um processo de apreciação é existir por um momento através da sensibilidade e valores do outro. Os autores criam através de quem eles são pessoal e culturalmente, e o fruidor responde através de quem ele é, pessoal e culturalmente. É um encontro profundo. (RIZZI, 1998 apud CURY, 2006, p. 220)

Assim, enxergamos a exposição museológica como um ponto de encontro de eixos temáticos e recursos expográficos com a subjetividade contida em cada visitante, como suas experiências e conhecimentos prévios. Desse modo, observamos a união de diferentes aspectos, que juntos, resultam em um diálogo vivo e em constante transformação. Ou seja, vemos um museu anteriormente concentrado em ser apenas um emissor de informação, se transformando em um espaço de interação e construção (CURY, 2006), e conseqüentemente, testemunhamos essas mudanças refletidas no âmago da comunicação de um museu, nas exposições.

Conceber e montar uma exposição sob o viés da experiência do público significa escolhas, tomar decisões quanto ao *o quê e como*. Conceber e montar uma exposição sob o viés da experiência do público significa escolher um tema de relevância científica e social e organizá-lo material e visualmente no espaço físico com o objetivo de estabelecer uma relação dialética entre o conhecimento que o público já tem sobre o tema em pauta e o novo conhecimento que a exposição está propondo (CURY, 2006, p. 43, grifo da autora).

Para alcançar o propósito de conceber uma exposição pautada na interação e na troca com o público, os elementos expográficos tornam-se recursos fundamentais, pois com o auxílio deles, a experiência pode se tornar mais interessante, inteligível e prazerosa. Em outras palavras, o uso bem pensado ou não de cada um desses elementos, pode potencializar ou prejudicar o diálogo com os visitantes. Para traçar esse diálogo, diferentes elementos podem ser utilizados com o objetivo de desenvolver uma comunicação eficaz, dentre alguns desses elementos podemos citar os textos, a iluminação, as legendas, os mobiliários, o circuito e cores, além do mais importante: a escolha dos objetos a serem expostos.

Conforme Conduru (2012, p.63), “Se formos pensar a exposição como um discurso, logo iremos concluir que todos os elementos de uma exposição são constituintes do seu discurso [...]”. Conseqüentemente, atrelado à ideia do poder de escolha sobre os elementos e objetos expositivos, podemos observar questões relacionadas à seleção, recorte e representação. Melhor dizendo, a exposição é o resultado de uma visão particular de mundo que se constrói por meio de um discurso expográfico, logo, um mesmo tema pode ser abordado por intermédio de diferentes estratégias comunicacionais e visuais, e com isso, conseguimos compreender um mesmo assunto a partir de diferentes olhares (FLOREZ; SCHEINER, 2012).

Cada elemento expositivo possui características particulares e devem atuar em consenso e de forma estratégica, para que exista coerência no discurso. A seguir, podemos observar as características e funções dos seguintes elementos: **texto, legenda, iluminação, circuito, suporte e cor.**

Os **textos** são recursos capazes de sintetizar o conteúdo da exposição e dependendo da estrutura dos mesmos, podem conseguir ou não a atenção do público, e para traçar esse diálogo, é importante que os textos sejam construídos de maneira sucinta e compreensível (FERNÁNDEZ; FERNÁNDEZ, 1999), a fim de possibilitar que a informação ali contida seja apresentada de maneira acessível para quem lê. Nas **legendas** encontramos as informações básicas relacionadas ao objeto, tais como título da obra, autor e ano, elas não devem ser chamativas e necessitam estar dispostas próximas ao objeto referido.

A **iluminação** adquire um papel de extrema importância nos processos de comunicação de uma exposição, pois além de direcionar o foco em determinados objetos e/ou percursos, podem “dialogar” com o público por meio de sensações e emoções. As fontes de iluminação, podem ocorrer de diferentes maneiras, artificialmente com o uso de lâmpadas, de forma natural se o local possuir vidraças que transpassam a luz externa, e também, as duas de forma simultânea. Para além disso, de acordo com Florez (2011, p. 65), a luz é um elemento imprescindível na criação de experiências e sensações aos visitantes, pois com o manuseio dos pontos de iluminação pode-se criar um ambiente convidativo com o objetivo de possibilitar uma maior interação do público com o espaço e os objetos expostos.

Na elaboração de um **circuito** expográfico é essencial que se considere tanto os aspectos do espaço físico quanto às necessidades dos possíveis públicos. Ao pensarmos a organização espacial em conjunto com a disposição dos mobiliários, das obras expostas e no espaço necessário para a circulação das pessoas, podemos viabilizar assim, uma exposição mais acessível, onde cada visitante

vai possuir autonomia para tecer seus próprios caminhos e compreensões acerca da exposição, além disso, o circuito determinará a ordem informacional para os públicos, mesmo que não seja de forma impositiva.

Suportes são recursos que englobam mobiliários, paredes e vitrines. A escolha pelo uso de determinado suporte ocorre de acordo com a necessidade de cada objeto e do discurso expositivo. Um suporte expositivo pode possibilitar a apresentação da obra em um melhor ângulo (FERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ, 1999), com o objetivo de viabilizar que o público aprecie a experiência da melhor forma. Além disso, os suportes são recursos capazes de hierarquizar as informações e orientar o olhar do público.

Tal qual os outros elementos, as **cores** possuem um significativo impacto visual e comunicacional, ao utilizá-las somos capazes de ativar sentimentos diversos e subjetivos nas pessoas. A construção social e simbólica da cor é construída por meio da sua materialização em diferentes suportes (SILVEIRA, 2015), seja na televisão, no cinema, na natureza, em logomarcas e até mesmo nas placas de sinalização, cada cor possui potencial de provocar efeitos psicológicos e emocionais. Assim, nos espaços expositivos, as cores funcionam como uma linguagem visual e estratégica de *causa e efeito* entre a temática, o espaço e o público.

Em síntese, as exposições e os recursos expográficos são métodos e ferramentas que articulam as memórias por meio da construção de narrativas. Para tal, a seleção dos elementos e do contexto, é derivada das concepções que permeiam sobre o processo de elaboração e comunicação da exposição, e também, sobre os profissionais responsáveis pela execução. Isto é, nenhuma configuração expositiva será neutra, cada qual se estabelecerá como um posicionamento ideológico perante a sociedade.

É inevitável abordar a discussão acerca das exposições museológicas sem pensarmos no papel dos museus, e na relação estabelecida entre as instituições museais, o Estado e os atores sociais. Uma vez que, por serem aparelhos culturais, os museus possuem um comprometimento ético em sua inserção na sociedade, principalmente sobre seu potencial em construir e disseminar narrativas. Onde podemos observar que os museus tradicionais estão normalmente atrelados à construção de narrativas hegemônicas, sendo formados usualmente por acervos representativos da elite econômica pautados em discursos positivistas.

De acordo com o pensamento de Canclini (1998 apud BRUHNS, 2005), o museu representa mais do que apenas um prédio que salvaguarda o patrimônio e expõe obras, é um espaço que reflete as dinâmicas sociais, e conseqüentemente, a sua organização se desenvolve com base em

concepções hegemônicas. Os museus foram historicamente constituídos em benefício das elites, com isso, é possível compreender essas instituições culturais enquanto ferramentas articuladas em função da construção e disseminação de narrativas ideológicas. Ao citar Althusser, Bruhns (2005, p. 180) expõe que “o poder dos aparelhos ideológicos [...] atuariam através da ideologia numa manipulação de ordem simbólica – aqui estariam relacionadas às escolas, os partidos políticos, os sindicatos, a família, as instituições culturais e outros.”. Deste modo, podemos perceber como a trajetória das instituições museais estão diretamente relacionadas à ideia de aparelhos ideológicos.

Alguns dos eventos retratados no documentário *Arquitetura da Destruição (1989)* são as exposições de obras de arte consideradas degeneradas pelo regime nazista. Damos destaque aqui à exposição *Arte Degenerada (Entartete Kunst)*, a qual expôs mais de 650 obras confiscadas de artistas censurados, a mostra foi inaugurada no ano de 1937 na cidade de Munique, após quatro meses em cartaz, a exposição itinerante percorreu outras cidades da Alemanha e Áustria - somando um público superior à 2 milhões de pessoas (LIPPMAN, 1998). A exposição foi organizada por Joseph Goebbels e Adolf Ziegler, este último responsável por montar uma comissão com o objetivo de selecionar e confiscar obras - ligadas às vanguardas artísticas europeias - de museus e galerias da Alemanha, para fins expositivos ou de destruição.

Em 30 junho de 1937, Goebbels autorizou Ziegler a ‘selecionar e assegurar uma exposição, obras de arte alemãs degeneradas desde 1910, tanto pinturas quanto esculturas, em coleções do Reich alemão, por províncias e municípios’. [...]. O Führer instruiu Ziegler a apreender arte que contivesse abstração ou cores que não estivessem de acordo com a natureza (LIPPMAN, 1998 apud MORETTI, 2019, p. 15).

No dia anterior à inauguração da exposição, aconteceu a abertura da *Grande Exposição de Arte Alemã*, onde foram expostas pinturas e esculturas representativas do ideal estético nazista, durante a exposição de *arte alemã* foram distribuídos folhetos anunciando a exposição *Arte Degenerada*, intitulados “decadência moral - fantasias mórbidas - arte degenerada”, conforme apresentado no documentário pelo cineasta Peter Cohen (ARQUITETURA, 1989), criando assim um contraponto entre as exposições. A partir da corporização dessa dualidade estética, politicamente planejada e imposta pelo nazismo, afirmou-se a existência de uma arte decente e uma arte degenerada, que conseqüentemente, refletiam o estado de saúde racial da nação alemã, o desejado e o que deveria ser destruído, respectivamente.

A exposição *Arte Degenerada* era nitidamente uma campanha contra a arte moderna, e a seleção do seu conteúdo compreendia obras que representavam o insulto ao espírito alemão, a

destruição e confusão das formas naturais e/ou a ausência de habilidades manuais e artísticas (BARRON, 1998, tradução nossa). Durante a mostra, eram exibidas pinturas e esculturas classificadas como degeneradas, que retratavam pobres, prostitutas, judeus e negros, com o objetivo de construir um discurso que apontasse para os visitantes as diferentes formas de oposição ao Regime Nazista (MORETTI, 2019).

Em termos visuais, é degenerada toda obra de arte que foge aos padrões clássicos de beleza e representação naturalista, em que são valorizados a perfeição, a harmonia e o equilíbrio das figuras. Nesse sentido, a arte moderna, com sua liberdade formal de cunho fundamentalmente anti naturalista, é considerada "degenerada" em sua essência (ARTE, 2021).

As imagens utilizadas em *Arquitetura da Destruição* para representar a exposição, nos mostra de forma sucinta, a maneira desordenada com que as obras selecionadas estavam dispostas nas salas expositivas. Nas primeiras salas a distribuição dos objetos se deu a partir de alguns temas como religião, artistas judeus e obras que depreciavam mulheres, o restante da exposição era composto por diferentes assuntos e estilos, tal como arte abstrata, antimilitarismo e pinturas/esculturas que estavam relacionadas a doenças mentais (BARRON, 1998).

Figura 2. Sala da exposição *Arte Degenerada*



Fonte: *Arquitetura da Destruição* (1989)

A experiência de visitar a exposição *Arte Degenerada* foi relatada por Peter Guenther e Mario-Andreas von Lüttichau no livro *Degenerate Art: The Fate of the Avant-garde in Nazi*

*Germany*² de Stephanie Barron (1998), onde nos é introduzido os aspectos do percurso expositivo utilizado. De acordo com o relato de Guenther (1998), as salas expositivas e as passagens de uma sala para outra eram muito estreitas, com isso, em algumas delas as pessoas se aglomeravam e se pressionavam umas contra as outras no intuito de conseguirem ver as obras expostas - e mal iluminadas. Dessa forma, podemos compreender que estes aspectos construíram um ambiente denso e desagradável para os visitantes - dificultando também qualquer chance de compreensão das obras.

Enquanto a Grande Exposição de Arte Alemã continha 600 obras em 40 salas, “Arte” Degenerada abrigava 650 em apenas nove. A ansiedade e a frustração do visitante provocada pela desordem foi um sucesso: o ódio pelo ambiente induziria o público a odiar as obras nele expostas (CASHIN, 2016, p. 71 apud MORETTI, 2019, p. 15).

Figura 3. Imagens comparativas das exposições *Arte Degenerada* (esq.) e *Arte Alemã* (dir.)



Fonte: *Arquitetura da Destruição* (1989); (CASHIN, 2017, p. 50)

De acordo com o ensaio escrito por Lüttichau (1998), o circuito expositivo aconteceu ao longo de nove salas - duas no andar de baixo e sete no andar de cima. Segundo Cashin (2016), em uma única sala expositiva haviam muitos objetos próximos uns dos outros, dentre eles pinturas, gravuras, livros e esculturas, a formação desta atmosfera caótica foi uma estratégia proposital da organização, visto que o agrupamento de diferentes obras em um mesmo espaço alterava a percepção dos visitantes, com isso, não tinham condições de focar na singularidade de cada obra, fazendo com que obras de diferentes movimentos artísticos - como o expressionismo e o cubismo por exemplo – fossem compreendidos como uma coisa só.

2 *Arte Degenerada: O Destino da Vanguarda na Alemanha Nazista* (tradução nossa).

Em *Arte Degenerada* o percurso expográfico iniciava na sala 1 do segundo andar do prédio, após subir uma escada estreita os visitantes encontravam objetos que representavam a temática religiosa. A segunda sala era constituída por trabalhos de artistas judeus - dentre eles obras de Lasar Segall - neste ambiente, sob o título *Revelation of the Jewish Racial Soul*³, as obras eram agrupadas independente do tema de cada objeto. Na terceira sala eram expostas obras expressionistas e objetos de propaganda marxista onde soldados alemães eram representados como idiotas e vulgares (CASHIN, 2017).

As obras expostas na quarta sala não eram classificadas pela temática ou pelo artista, mas estavam acompanhadas de legendas indicando o nome da obra e identificando o artista, seguido de uma faixa vermelha destacando para os visitantes o valor que os museus pagaram pelas obras, com o objetivo de reconfigurar os trabalhos artísticos como meras mercadorias superfaturadas (LEVI, 1998). A quinta e maior sala expositiva retorna ao uso de um discurso temático ao apresentar obras de movimentos artísticos como o Expressionismo e Dadaísmo acompanhadas de frases pintadas na parede, relacionando o conteúdo exposto à questões de transtornos mentais, apontando para os visitantes mediante essa narrativa o risco iminente à nação alemã.

As últimas salas (seis e sete) foram constantemente fechadas para o público durante o tempo em que a exposição esteve em cartaz, visto que os objetos ali expostos não seguiam uma ordem e nem classificação, sendo que a última fechou logo após a abertura da exposição e funcionava basicamente como depósitos das obras confiscadas pelo regime (CASHIN, 2017). A segunda seção da exposição era distribuída em duas salas - G1 e G2 - localizadas no primeiro andar do prédio - nelas, os objetos não seguiam uma lógica classificatória e eram expostos de maneira caótica, segundo relatos de Guenther (1998) o espaço causava sensação de claustrofobia devido a quantidade de pessoas em uma sala espacialmente estreita.

À medida que apresentamos a exposição *Arte Degenerada*, seus conceitos e descrições expográficas, percebemos que sua construção se dá a partir de diferentes recursos, com o intuito de construir uma narrativa para os públicos. Na exposição em questão, a estética e estratégias comunicacionais são manipuladas de maneira precisa quanto à sua intenção de desprestigiar artistas modernos e suas obras, consideradas degeneradas - despertando assim, a percepção de exposições enquanto discurso ideológico.

3 “Revelação da Alma Racial dos Judeus” (tradução nossa).

CONSIDERAÇÕES

Podemos aqui relacionar questões ideológicas aos documentários e exposições, tendo em mente que se posicionam na realidade como construtoras de discursos para as massas, com o objetivo de impacto e persuasão, de modo que as duas áreas precisam de seus telespectadores para fazer sentido. Ao tratarmos sobre a ideia de controle das massas por meio da arte, se vê necessária uma breve reflexão acerca de alguns tópicos abordados por Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Segundo Benjamin, “para as massas, a obra de arte seria uma oportunidade de entretenimento” (BENJAMIN, 2012a, p. 109-111, apud, PADILHA, 2018, p. 90), ademais, podemos compreender que a reprodução técnica surge como um mediador entre as pessoas e as obras de arte, podendo viabilizar a democratização do acesso à informação de determinada obra (PADILHA, 2018), independente do tempo e do espaço.

O cinema enquanto propaganda foi de extrema importância para o crescimento partidário nazista, diversos filmes propagandísticos foram produzidos antes mesmo da chegada de Hitler ao poder (PEREIRA, 2003), com o objetivo de disseminar as ideologias do regime. Em relação às exposições, “[...] a opção de Adolf Hitler e seus correligionários pela exposição como veículo de esclarecimento público do posicionamento do regime a respeito da arte moderna não foi casual.” (COSTA, 2018, p. 67). São escolhas alinhadas com o objetivo de controle e persuasão das massas, tal como, a exposição *Arte Degenerada* (ver seção 2.3), que foi concebida a partir de estratégias propícias para formar um ambiente caótico, a fim de assegurar que o discurso depreciativo em relação às obras e artistas modernistas chegasse ao público, ademais, o fato de *Arte Degenerada* ter sido de caráter itinerante, fez com que a exposição e seu discurso ideológico chegasse à um número expressivo de pessoas.

No contexto inicial da exposição *Arte Degenerada*, as obras são roubadas dos museus - onde eram cultuadas enquanto obras de arte - e em seguida são expostas e contextualizadas como degeneradas em benefício de um discurso do ideal estético nazista. Dessa forma, percebe-se que em virtude de uma nova composição narrativa acerca das obras de arte e das escolhas expográficas para tal, se estabelece um efeito homogeneizador em sua expografia. O que contribui para identificarmos os processos de destruição da aura, visto que as obras de arte perdem o seu valor de

*unicidade e autenticidade*⁴, pois as questões intrínsecas à sua inserção de origem se perdem em meio à nova função aplicada à obra.

Em contraponto, ao pensarmos no documentário *Arquitetura da Destruição*, observamos que a produção pretende apresentar de que maneira a arte e sua reprodutibilidade técnica foram agentes na perpetuação dos ideais do regime nazista. Aqui, as imagens de arquivo e a narração desempenham papéis fundamentais no desenvolvimento narrativo, utilizando-se também, da contraposição de imagens, recurso igualmente utilizado durante o regime nazista para evidenciar a “arte boa” em detrimento da “arte degenerada”.

Em suma, percebemos a partir de breve análise supracitada que a construção do discurso, tanto no documentário como na exposição, acontece a partir do uso de recursos específicos que se assemelham entre si, além disso, a aproximação se dá principalmente por possuírem o objetivo comum de construir e apresentar histórias, a partir de um ponto de vista singular.

4 A autenticidade e unicidade aparecem para Benjamin (1995), como características basilares em relação à aura da obra de arte, as quais sofrem danos em detrimento da reprodução, ou seja, perdem o seu valor espacial e temporal (o aqui e agora).

REFERÊNCIAS

ALONSO FERNANDEZ, Luis; GARCIA FERNANDEZ, Isabel. Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje. Madrid: Alianza, 2010.

ARQUITETURA da Destruição. Direção: Peter Cohen. Suécia: [s. n.], 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UZNRGjPcrMg>.

ARTE Degenerada. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo328/arte-degenerada>.

BARRON, Stephanie. Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. Los Angeles County Museum: Los Angeles, 1991.

CASHIN, Jennifer. Museum and Exhibition Curation Techniques in Nazi Germany: An Analysis of Curation and Its Effects on Art, Artists, and the Public. 2016.

CASTRO, A. L. S. de. Informação museológica: uma proposição teórica a partir da Ciência da Informação. In: PINHEIRO, L. V. R. (Org.). Ciência da Informação, Ciências Sociais e Interdisciplinaridade. Brasília: IBICT, 1999.

CONDURU, Roberto. Exposições como discurso. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS (MAST). Discutindo Exposições: Conceito, Construção e Avaliação, v.8. Rio de Janeiro: MAST. 2006. Anais... Rio de Janeiro: MAST Colloquia, 2006. p.61-67

Costa, L. C. da. (2020). Linguagem e imagem: a arquitetura da dominação nazista. Aletria: Revista De Estudos De Literatura, 30(2), 79–100.

FLÓREZ, Lilian Mariela Suescun. Design da experiência nos jardins botânicos. 2011. Dissertação de Mestrado.

FLOREZ, Lilian Mariela Suescun; SCHEINER, Tereza Cristina Moletta. O exercício de expor nos museus, uma constante prática da experimentação. 2013.

LEVI, Neil. "Judge for Yourself!"-The "Degenerate Art" Exhibition as Political Spectacle. October, v. 85, 1998.

LIPPMAN, Matthew. Art and Ideology in the Third Reich: The Protection of Cultural Property and the Humanitarian Law of War. Dick. J. Int'l L., v. 17, p. 1, 1998.

NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

MORETTI, Luísa Coimbra. Exposição Gurlitt: Status Report "Degenerate Art": Confiscated And Sold (2017) e o exercício de memória de "Arte" Degenerada (1937). 2019.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Papyrus Editora, 2005.

PADILHA, Renata Cardozo. A representação do objeto museológico na época de sua reprodutibilidade digital. 2018. 2018. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado)—Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Florianópolis.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. História: Questões & Debates, v. 38, n. 1, 2003.

PENAFRIA, Manuela. O ponto de vista no filme documentário. Universidade da Beira Interior, 2001.

SOARES, Sergio Jose Puccini et al. Documentário e roteiro de cinema: da pré-produção à pós-produção. 2007.

A PRESENÇA DO VESTUÁRIO NOS ESTUDOS DA CULTURA MATERIAL¹

Laiana Pereira da Silveira²
Universidade Federal de Pelotas

RESUMO: O artigo busca compreender alguns dos conceitos abarcados discutidos durante a realização do mestrado da autora, especificamente, na disciplina de *Acervos documentais e preservação do patrimônio histórico* dentro do campo de pesquisa da pesquisadora. Com o objetivo de transformar o repertório debatido, em instrumentos que auxiliem no desenvolvimento do estudo. Optou-se por relacionar os conceitos vistos na disciplina com o principal elemento de estudo presente no tema de dissertação da mesma, o vestuário. Entendendo que este campo de estudo abrange uma ampla gama de ramificações, definiu-se por analisar as formas que o vestuário vem sendo apresentado nos estudos da cultura material, e a relação existente entre estas duas áreas do saber através de uma breve pesquisa bibliográfica. Argumentando com base nos conceitos selecionados, a relação do vestuário na construção e evocação de memórias, através da sua materialidade, considerando-a como espaços em potencial às recordações.

PALAVRAS-CHAVE: Vestuário. Cultura material. Espaço de memória.

LA PRESENCIA DE LA ROPA EN LOS ESTUDIOS DE CULTURA MATERIAL

RESUMEN: El artículo busca comprender algunos de los conceptos discutidos durante la realización del máster de autor, en concreto, en la disciplina de *Colecciones Documentales y conservación del patrimonio histórico dentro del campo de investigación del investigador*. Con el objetivo de transformar el repertorio debatido en instrumentos que ayuden en el desarrollo del estudio. Se decidió relacionar los conceptos vistos en la disciplina con el principal elemento de estudio presente en el tema de su tesis, la vestimenta. Entendiendo que este campo de estudio cubre un amplio abanico de ramificaciones, se definió analizar las formas en las que se ha presentado la indumentaria en los estudios de cultura material, y la relación entre estas dos áreas de conocimiento a través de una breve investigación bibliográfica. Argumentando a partir de los conceptos seleccionados, la relación de la indumentaria en la construcción y evocación de los recuerdos, a través de su materialidad, considerándolo como espacios potenciales para los recuerdos.

PALABRAS LLAVE: Ropa. Cultura material. Espacio de recuerdo.

¹ O presente trabalho está sendo realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Mestranda em Memória Social e Patrimônio Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural / Instituto de Ciências Humanas / Universidade Federal de Pelotas – Av. Pinheiro Machado 1412 – Tel: (53) 98120-6797 – Email: laianasilveira@gmail.com

A PRESENÇA DO VESTUÁRIO NOS ESTUDOS DA CULTURA MATERIAL

Considerações iniciais

Através deste estudo será possível observar algumas formas já utilizadas na relação da cultura material com o vestuário identificadas pela autora. Analisando a materialidade da roupa uma forma de espaço de recordação, um auxílio à evocação das reminiscências, levando em consideração a proximidade do objeto ao corpo, visto que, a mesma, pode vir a ser pensada como uma extensão dele (MENESES, 1996), ou seja, ao mesmo tempo que vestimos as roupas, elas também nos vestem. Assim como outras categorias da cultura material, o vestuário age sobre nós.

Pela estrutura engendrada através da construção desenvolvida na união dos tecidos, estando em contato direto com o corpo humano, moldando-se a ele, cobrindo-o, inicialmente, pelos três principais motivos do surgimento do vestuário: proteção, pudor e adorno (BARTHES, 2005), e a questão do adorno e do pudor, por exemplo, vão além da materialidade, o adorno traz a questão do simbólico, assim como, o pudor traz questões culturais, éticas, de civilização, entre outros debates que podem ser abordados aqui. Além de cobrir os corpos, o vestuário atua como fenômeno social, que auxilia na interação entre os atores sociais.

A justificativa à escolha da temática a ser abordada é da relevância interdisciplinar, percebendo, portanto, que a pesquisa que relaciona áreas como o vestuário e a cultura material, dando crédito ao vestuário, podem ser significativas no contexto dos estudos que hoje se realizam, contribuindo para que se entenda, inclusive os objetos musealizados nessa categoria vestuário, percebendo que eles são representativos inclusive de outras categorias de objetos, dentre elas, as classes sociais, o gênero, costumes, economia, entre outras esferas ligadas a sociedade.

À realização deste estudo, será utilizado como instrumento metodológico a pesquisa bibliográfica, analisando e relacionando conceitos abordados na disciplina de *Acervos documentais e preservação do patrimônio histórico* a exemplos vinculados ao vestuário. Realizando desde a compreensão dos conceitos basilares para o estudo, como a cultura material e o objeto como extensão de identidade (MENESES), a classificação dos objetos e a intermediação entre o visível e o invisível (POMIAN), a relação entre preservar e descartar os objetos (DOHMANN) e, a relevância existente nas mediações entre sujeito-vestuário e a presença na ausência (STALLYBRASS).

Portanto, para dar seguimento ao estudo, é importante compreendermos tais noções como a de vestuário e cultura material, que serão aqui fundamentais. Entende-se a noção de vestuário estimada pela definição de Nacif (2007), onde:

O vestuário é um conjunto formado pelas peças que compõem o traje e por acessórios que servem para fixá-lo ou complementá-lo. Num sentido amplo do termo, **o vestuário é um fato antropológico quase universal**, uma vez que na maior parte das sociedades humanas antigas e contemporâneas são usadas peças de vestuário e acessórios que ornamentam o corpo humano (NACIF, 2007, p.1, grifo nosso).

Para além da materialidade, estudar um objeto como o vestuário que faz parte integral da vida social da humanidade, é considerar acima de tudo estudar costumes, gostos, tradições, economia, cultura, distinções de classe, gênero, etnia, técnicas, tecnologias, etc., assim como fala o antropólogo Daniel Miller, as “roupas representam diferenças de gênero, mas também de classe, nível de educação, cultura de origem, confiança ou timidez, função ocupacional em contraste com o lazer noturno” (MILLER, 2013, p. 21).

Já à noção de cultura material, serão consideradas a de Dohmann (2013) e de Meneses (1998). Portanto, “para além do seu conteúdo físico exclusivo, a cultura material constitui-se em exposição e fonte de conhecimento sobre a técnica, tecnologia, funcionalidade, estética, suas formas de apropriação e, sobretudo, de uso” (DOHMANN, 2013, p. 36). Complementando Dohmann (2013), Meneses (1998) esclarece que a “expressão cultura material refere-se a todo segmento do universo físico socialmente apropriado” (MENESES, 1998, p. 100).

Compreende-se, portanto, que assim como as definições gerais de cultura material e as relevantes atribuições dadas ao vestuário, ambos são o que Susan Pearce (2005) classifica como: “os objetos incorporam informações únicas sobre a natureza do homem na sociedade” (PEARCE, 2005, p. 13), complementando, “os objetos são importantes para que as pessoas porque atribuem prestígio e posição social” (PEARCE, 2005, p. 19).

O vestuário e a cultura material: reflexões sobre utilidades e significados

O casaco

*Um homem estava anoitecido
Se sentia por dentro um trajo social
Igual se, por fora, usasse por um casaco rasgado
E sujo.
Tentou sair da angústia
Isto ser:
Ele queria jogar o casaco rasgado e sujo no lixo.
Ele queria amanhecer.*

Manoel de Barros

A poesia de autoria do brasileiro Manoel de Barros, traz o homem *anoitecido* e equipara a forma que podemos sentir-nos internamente, como um casaco velho, um trapo. Caracterizando os marcadores sociais que o indivíduo carrega, como um trapo social, um casaco sujo e rasgado, uma aparência desprezível, aquela vestimenta simboliza a construção do seu ser, imerso na escuridão e na baixa autoestima, desfazer-se da vestimenta seria desfazer-se do sentimento de angústia. Desfazer-se daquele casaco, seria desfazer-se do peso que ele carrega, através de uma reconstrução dos próprios marcadores sociais, e então o homem poderia seguir aliviado, ou como o autor fala *amanhecer*.

Corroborando com a observação da poesia, entende-se o objeto casaco pela perspectiva de Marcus Dohmann (2013), “o utilitarismo explícito do objeto cede lugar ao reflexo da própria imagem do seu legítimo possuidor, que assim é constantemente motivado a destacar sua existência individual no comportamento coletivo” (DOHMANN, 2013, p. 33), portanto, o utilitarismo do vestuário voltado a proteção de condições climáticas cede espaço à proteção do intelecto do indivíduo, a imagem transmitida dele à sociedade em que está inserida.

Para Diana Crane (2006), “as roupas podem ser vistas como um vasto reservatório de significados, passíveis de ser manipulados ou reconstruídos de forma a acentuar o senso pessoal de influência” (CRANE, 2006, p. 22), logo, através do vestuário pode-se construir, modelar e remodelar os marcadores sociais que carregamos, desde que saibamos utilizar do vestuário para tal feito. Mais do que comunicação, o vestuário nos permite a ação, e desde que o homem e o artefato agem juntos rumo a evolução, é que a materialidade com a intencionalidade de cobrir o corpo se faz presente. Para além das necessidades básicas encontradas na tríade água – comida – abrigo, Dohmann (2013) traz o início da interação indivíduo-vestuário:

Rudimentares coberturas corporais, utensílios e adereços feitos com restos de ossos somados aos registros deixados pelas pinturas rupestres, como testemunho de sua comunicação com as divindades, contam como o homem empreendeu sua migração através dos mais severos climas e tipos de terrenos em sua caminhada pela evolução material (DOHMANN, 2013, p. 31).

Através da migração, das mudanças climáticas, da evolução material, das práticas e técnicas³ realizadas pelo homem, e conseqüentemente, com a necessidade de aprimorar suas coberturas corporais, acarretou-se no surgimento do que era utilizado por agulha. Oferecendo

³ Conjunto de meios instrumentais e sociais com os quais o homem constrói a sua vida através dos sistemas de objetos (DOHMANN, 2013, p. 32).

assim a oportunidade de melhoria na construção das vestimentas rudimentares. Levando em consideração a forma que ocorreu a evolução, e após a revolução industrial, as ferramentas e técnicas de construção do vestuário tornaram-se diversas e a cada vez aprimoram-se mais (DOHMANN, 2013).

Quanto ao objeto, podemos pensar que na sua origem utilitária, não possui significado algum, nós que atribuímos o significado a ele. O homem cria e destrói o objeto, seu valor e significado - material e imaterial. Tudo é uma questão de perspectiva, da mesma forma que cada indivíduo vive uma memória e registra elementos distintos do registro de outro indivíduo que vivencie o mesmo acontecimento. A valoração do objeto dá-se pelo mesmo caminho, que dependendo da perspectiva de cada um e da bagagem histórica individual, cada indivíduo terá uma relação diferente com tal materialidade.

Pensar na significação⁴ do objeto como algo que pode vir a transcender do material para o imaterial, ou paralelo ao que o autor Pomian (1984) apresenta, o invisível projetado no visível, através do objeto modelado, costurado, bordado, decorado. Por meio do vestuário, temos a possibilidade de entrar em contato com o invisível, com o que está para além da materialidade, em outra esfera e através desta interação, compreender o valor de tal peça. Considerando que para o autor, “todos estes objectos são manipulados e todos exercem ou sofrem modificações físicas, visíveis: consomem-se” (POMIAN, 1984, p. 71), com o vestuário não seria diferente.

O vestuário é uma categoria de objetos, que nos permite observar diariamente a frequência da sua usabilidade, as formas de higienização e conservação. Dentro da ação do uso frequente de uma peça têxtil, deve-se pensar que o tecido ao proteger o corpo, recebe todo e qualquer impacto primeiro, conseqüentemente, ele pode vir a sujar-se, rasgar-se, manchar-se. Quando a peça passa pela higienização, ela está em contato direto com reagentes químicos numa ação de limpeza que gera atrito, ocasionando o aceleração do seu desgaste, entre costuras, agredindo a coloração e os aviamentos ali aplicados.

Devido as intempéries, quando se identifica que uma peça de vestuário possui mais importância do que outra - independentemente de sua classificação, pois pode ser uma camiseta branca, simples aos olhos dos outros, mas que através da mediação do seu portador - entende-se o valor da mesma, acontece dela sair da circulação social, podendo vir a se tornar o que Pomian (1984) classifica como “semióforo”. Pomian (1984) traz em sua definição de objetos semióforos

⁴ Significados não são propriedades inerentes aos objetos, emergindo e modificando-se continuamente, de acordo com as relações travadas durante a existência de cada indivíduo (DOHMANN, 2013, p. 35).

“objectos que não têm utilidade, no sentido que acaba de ser precisado, mas que representam o invisível, são dotados de um significado; não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura” (POMIAN, 1984, p. 71, grifo do autor).

Enquanto os objetos mantidos em circulação social, são chamados de “coisas”, “os objectos úteis, tais como podem ser consumidos ou servir para obter bens de subsistência, ou transformar matérias brutas de modo a torná-las consumíveis, ou ainda proteger contra as variações do ambiente” (POMIAN, 1984, p. 71), logo, o vestuário enquanto produzido e utilizado de acordo com sua função inicial de pudor, proteção e adorno (BARTHES, 2005), está dentro da classificação de objetos coisas. Acontece também de existirem os objetos híbridos, quando os dois sentidos – úteis e significantes – coexistem, apesar de serem casos mais raros.

Quando refletimos sobre coisa e semióforo, precisamos ter em mente que:

No primeiro caso, é a mão que põe o objecto em relação visível com outros objectos, também eles visíveis, em que este bate, ou toca, ou aflora, ou corta. No segundo, é o olhar prolongado por uma actividade de linguagem tácita ou explícita, que estabelece uma relação invisível entre o objecto e um elemento invisível (POMIAN, 1984, p. 72).

Enquanto uma relação é explicitamente ocorrida através do contato tátil com a materialidade do objeto, a outra é efetivada através do contato indireto. Quanto a atribuição de valor aos objetos, Pomian (1984) compreende que se um objeto está dentro de uma dessas categorias – úteis e significantes – ele pode vir a receber a atribuição de valor de um indivíduo ou um grupo. O portador de uma peça de vestuário, enquanto usufrui dela ou quando a guarda para preservá-la, pode vir a atribuir valor a ela.

Portanto, o vestuário como parte da cultura material, é compreendido nessa esfera de consumo com o que Dohmann (2013) explica, “com uma crescente atribuição de significados, o consumo de objetos da cultura material não se dá somente pelas necessidades naturais, como também pelo fato de constituírem signos de distinção social” (DOHMANN, 2013, p. 35), confirmando a perspectiva de Dohmann (2013), Crane (2006) aponta que “o vestuário, sendo uma das formas mais visíveis de consumo, desempenha um papel da maior importância na construção social da identidade” (CRANE, 2006, p. 21).

Para Meneses (1996), os objetos são parte da identidade de seus portadores, logo, é possível concluir que o vestuário como parte da cultura material, sendo o objeto mais próximo do corpo humano, além de cobri-lo, protegê-lo, diferenciá-lo no meio social em que está inserido e

auxiliar na construção da identidade, o vestuário faz parte da identidade, através da noção da extensão do eu, identificado como “instrumento de autodefinição e afirmação, de controle e poder” (MENESES, 1996, p. 285). Corroborando com a ideia de Meneses (1996), Svendsen (2010) afirma que “as roupas são uma parte vital da construção social do eu. [...] O vestuário é parte do indivíduo, não algo externo à identidade pessoal (SVENDSEN, 2010, p. 20).

O vestuário como espaço de recordação: entre preservar e descartar

O autor Peter Stallybrass (2016) relata através da sua experiência pessoal, a forma como a interação dele com o vestuário – dotado de significado, porém, ainda utilitário, o que Pomian (1984) classifica como a mistura de coisas e semióforos – aproximava-o de seu melhor amigo Allon, falecido. “Se eu vestia a jaqueta, Allon me vestia. Ele estava nos vincos do cotovelo [...] estava até nas manchas da barra da jaqueta; estava no cheiro das axilas. Acima de tudo, ele estava no cheiro” (STALLYBRASS, 2016, p. 13), a jaqueta do amigo trazia para além da lembrança⁵, trazia a sensação da presença do amigo já ausente.

Apropriar-se da jaqueta do amigo, vestindo-a foi a forma que o autor encontrou de estar perto de alguém que não está mais no mesmo plano que ele, que não está mais representado por sua materialidade corporal. Stallybrass (2016) ainda complementa “pensar sobre roupa, sobre as roupas, significa pensar sobre a memória [...] a roupa tende, pois, a estar fortemente associada à memória. (STALLYBRASS, 2016, p. 16-17), juntamente aos sentidos do ser humano, como o tato, a visão e o olfato, a interação destes sentidos com o vestuário, auxiliam na evocação de reminiscências. Assmann (2011) defende que “a lembrança sempre exige um gatilho” (ASSMANN, 2011, p. 22), aqui o gatilho de Stallybrass para ir de encontro a quem não está mais no mesmo plano que ele, foi apropriar-se de um objeto vestimentar da pessoa que partiu. Assmann (2011) afirma também que o processo da recordação acontece de forma reconstrutiva, e está sempre sujeita a transformação (ASSMANN, 2011).

Para Dohmann (2013), “cada item reúne informações detalhadas para o entendimento de quem somos, onde estamos e o que fazemos, provocando uma fusão de aspectos emocionais e racionais” (DOHMANN, 2013, p. 34), dito isso, é compreensível que ao utilizarmos uma peça de vestuário pertencente até então a outra pessoa, haja essa fusão emocional e racional através das

⁵ Considerando lembrança aqui como o que foi definido por Aleida Assmann (2011) sobre seu caráter retrospectivo, “acionado somente quando a experiência na qual a lembrança se baseia já estiver consolidada no passado” (ASSMANN, 2011, p. 15).

informações tanto do antigo portador quanto do atual, como o casaco da jaqueta que atualmente pertencia a Stallybrass mas era de seu melhor amigo Allon, e carregava as marcas dele.

Corroborando com a ideia de Stallybrass (2016) aqui apresentada, sobre o uso do vestuário para sentir a presença de seu amigo ausente, sobre apropriar-se do objeto para evocar lembranças, e das sensações que podem ser causadas através da interação entre o indivíduo e o objeto, o autor Marcus Dohmann (2010) fala que:

Objetos ou coisas sempre remetem a lembranças de pessoas ou lugares, desde uma fotografia até um simples **adereço corporal**. Os objetos nos conectam com o mundo. Mostram-se companheiros emocionais e intelectuais que sustentam memórias, relacionamentos; além de provocar constantemente novas ideias (DOHMANN, 2010, p. 72, grifo nosso).

Portanto, talvez um dos processos mais reflexivos e demorados na relação do indivíduo com seus objetos pessoais, seja a seleção dos objetos que se pretende preservar e conservar, e os objetos que serão descartados, considerando que o descarte⁶ de tais objetos poderá influenciar no esquecimento de reminiscências que antes eram sustentadas por estes objetos específicos. Barcelos (2009) ao falar da seleção e descarte dos próprios objetos pessoais, afirma que “lá estava eu novamente lidando com fragmentos de minha própria história” (BARCELOS, 2009, p. 30).

Antes mesmo de executar a seleção e descarte de seus objetos pessoais devido a uma mudança de moradia, Barcelos (2009) relata sobre a perda de sua mãe, e a noite em que ela estava hospitalizada e ele acabara ficando no apartamento dela. Bisbilhotando o guarda-roupa da mãe, o autor se depara com uma camiseta que havia sido dele a muito tempo atrás, e ainda em 1992 ele havia dado a camiseta a sua mãe. Apesar do bom estado, notava-se marcas de uso. Barcelos (2009) acabou por vestir a camiseta e refletiu sobre aquele momento, inesperado, onde o que unia ele e a mãe – num leito de hospital – era a camiseta (BARCELOS, 2009).

Visto que para Dohmann (2013), “os objetos são os suportes materiais que auxiliam na compreensão do passado e, sobretudo, no estabelecimento das relações com o tempo presente” (DOHMANN, 2013, p. 35), entende-se que para executar o processo de seleção e descarte dos próprios objetos, é preciso encarar o passado novamente, trazendo à tona lembranças que podem ou não ter uma rememoração desejada. Outro fator importante para compreender o ato de lembrar, é entender que a memória e o esquecimento são complementares, pois, para lembrarmos

⁶ Assim como o descarte, “palidez, perda, desvanecimento: esses termos são todos circunscrições de um processo inexorável de esquecimento” (ASSMANN, 2011, p. 18).

precisamos esquecer, Assmann (2011) reitera que a recordação necessita do esquecimento, ela “inclui o esquecimento como parte necessária do processo” (ASSMANN, 2011, p. 23).

Quanto a perda de utilidade de um objeto, Dohmann (2013) aponta que, “quando um objeto não atende a condição de distinguir socialmente o indivíduo que o possui, ele é substituído por outro que desempenhe melhor esse papel” (DOHMANN, 2013, p. 35), considerando que o vestuário pode ser um dos principais objetos para distinguir o indivíduo dentro da sociedade de diversas formas, como foi mencionado anteriormente, este processo de substituir as roupas que vestimos poderá ocorrer frequentemente se pensarmos no vestuário de moda.

De acordo com sazonalidade das roupas e a troca de tendências e atualização de vitrine nas lojas de moda que ocorrem no mínimo quinzenalmente, praticamente, se sairmos com a intenção de comprar algo novo para o nosso guarda-roupa, podemos encontrar um objeto que à primeira vista, nos represente, bem como aponta Dohmann (2013), “o que é contemporâneo hoje poderá transformar-se em antigo ou obsoleto, voltando, em breve, à contemporaneidade (voltar à moda)” (DOHMANN, 2013, p. 37).

Dito isto, compreende-se que a moda como um fenômeno social – e aqui considerando como objeto principal para a formação desse fenômeno social, as roupas –, perpassa entre a dualidade da lembrança e do esquecimento. Para Svendsen (2010) “a moda existe numa interação entre lembrança e esquecimento, em que ela continua lembrando seu passado ao reciclá-lo, mas ao mesmo tempo esquece que ele é exatamente aquilo” (SVENDSEN, 2010, p. 33).

Refletindo a questão do descarte do vestuário, Assmann (2011) ao apropriar-se do conceito de semióforo de Pomian (1984), já visto aqui, aponta que:

O último estágio na vida de alguma coisa não precisa ser necessariamente o lixo, pois este marca tão somente uma fase de desfuncionalização ou inutilização em que o objeto é retirado de um ciclo de utilidade. Após essa neutralização o objeto pode ganhar um novo significado, ou seja, adquire novamente o status de um símbolo carregado de significado. Nesse sentido os resíduos discretos se transformam em um “semióforo”, ou seja, em um símbolo visível de algo invisível e impalpável, como o passado ou a identidade de uma pessoa” (ASSMANN, 2011, p. 26-27, aspas da autora).

Portanto, indo contracorrente do que as tendências de moda ditam à sociedade como necessidade de consumo, através da resignificação de um vestuário que pode não ser mais utilizado de acordo com sua função inicial, é possível identificar práticas culturais que conservem estes objetos após sua inutilização, através dos novos significados que tal objeto pode adquirir, e da

identificação que o portador pode ter por determinadas peças, vistas potencialmente como espaços de recordações.

Considerações finais

Podemos concluir a partir dos conceitos vistos e observações apresentadas, que há muito mais potencial no vestuário do que geralmente imaginamos, além de consumir, usar e descartar, uma peça de vestuário pode vir a possuir valor para seu portador, sendo compreensível que ela saia da sua função utilitária e seja protegida, afim de prolongar seu estado de conservação, tornando-se um objeto semióforo, pois, quanto mais significado uma peça possui, menos utilidade ela terá, como foi visto através dos conceitos utilizados de Pomian (1984).

Somente preservar a materialidade é pouco, é preciso preservar as mediações, o invisível. Selecionar, descartar, preservar os objetos que serão levados adiante e o que será jogado fora, está diretamente ligado a remodelação das nossas memórias e da nossa identidade. Deslocamento do objeto produz a transformação dos seus significados e sentidos, como o casaco de Allon, que ao deslocar-se de um portador para outro, passou a representar Allon na sua ausência. E a ressignificação de um objeto impacta diretamente no controle de aquisição de vestuário desenfreado realizado pelas práticas de consumo da sociedade atual.

Entende-se também que, a materialidade do vestuário pode vir a ser uma mediadora entre um indivíduo ou um grupo de indivíduos e a sociedade ou cultura ao qual o objeto pertence, tornando visível o que até então era invisível. A materialidade do vestuário atua como espaço às recordações de que preserva. Para além da preservação na esfera material, entende-se a importância existente em preservar as histórias que cercam os objetos através das mediações realizadas por seus portadores.

Portanto, quando fazemos uma seleção, estamos experienciando aquilo ali, mas de outra maneira, estamos nos remetendo ao passado, ao acontecimento vivido junto daquele objeto. Quando manuseamos os objetos, o passado passa por nós. Coisas como mediadoras de memórias, de tempos, de lugares, de conexões entre o visível e o invisível. Então o que ele está selecionando são as memórias que serão mantidas. Diante disso, entende-se a relevância do vestuário quando relacionado a campos do saber como o da cultura material e o da memória. Por fim, vale ressaltar que para lembrar precisamos esquecer.

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2011.
- BARCELOS, Artur Henrique Franco Barcelos. De cultura material, memória, perdas e ganhos. **Métis: história & cultura**. v. 8, n. 16, p. 27-42. 2009.
- BARTHES, Roland. **Inéditos, vol. 3**: imagem e moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Senac, 2006.
- DOHMANN, Marcus. O objeto e a experiência material. **Arte & Ensaio**. n. 20, p. 70-77. 2010.
- DOHMANN, Marcus. A experiência material: a cultura do objeto. *In*: DOHMANN, Marcus *et al* (org.). **A experiência material**: a cultura do objeto. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A psicologia social no campo da cultura material. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 4, p. 283-326. 1996.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**. n. 21, p. 89-103. 1998.
- MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- NACIF, Maria Cristina Volpi. O vestuário como princípio de leitura do mundo. *In*: XXIV Simpósio Nacional de História – ANPUH, 24., 2007, São Leopoldo. **Anais [...]**. São Leopoldo: UNISINOS, 2007. p. 1-10.
- PEARCE, Susan. Pensando sobre os objetos. *In*: **MAST Colloquia**, Museu: instituição de pesquisa. v. 7. Rio de Janeiro, 2005. p. 11-22.
- POMIAN, Krzysztof. Coleção. *In*: **Enciclopédia Einaudi – Memória-História**: Lisboa, Imprensa Oficial/Casa da Moeda, 1984.
- STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupa, memória, dor. 5. ed., rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- SVENDSEN, Lars. **Moda**: uma filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

Agradecimentos

Deixo meu agradecimento ao Prof. Dr. Diego Lemos Ribeiro, professor ministrante da disciplina que resultou neste artigo. Agradeço pelo espaço em aula para reflexões, por todas as inquietações lançadas durante as discussões, assim como, o incentivo a leitura e a imaginar.

AÇÕES PREPARATÓRIAS PARA A VISITA DE PESQUISADORES KAMAYURÁ AO MAE/UFBA: (RE) CONHECENDO A COLEÇÃO PEDRO AGOSTINHO

Celina Rosa Santana

MAE/UFBA

Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

MAE/UFBA

RESUMO: Em novembro de 2019, o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (MAE/UFBA) recebeu a visita dos pesquisadores Kanawayuri L. Marcello Kamayurá, Auakamu Kamayurá e Kaluyawa Kamayurá, que vieram ao Museu conhecer a coleção de seu povo, formada pelo antropólogo Pedro Agostinho da Silva nos anos 1960, e os processos de musealização desses objetos a recuperação da informação sobre a cultura material desse povo indígena que hoje encontra-se nos museus e universidades. A preparação da equipe do MAE/UFBA para a visita envolveu uma série de atividades que objetivaram o aprofundamento do conhecimento sobre o povo Kamayurá e sobre a coleção Pedro Agostinho: A formação interna “Cultura Material Do Alto Xingu”, a elaboração do “O Guia para a Documentação das Coleções Etnográficas do MAE/UFBA (1983-1999)” e a pesquisa para a realização de uma biografia da coleção, apresentada na “Linha do tempo da Coleção Pedro Agostinho”.

PALAVRAS-CHAVE: MAE/UFBA. Coleção Pedro Agostinho. Kamayurá.

PREPARATORY ACTIONS FOR THE VISIT OF KAMAYURÁ RESEARCHERS TO MAE/UFBA: (RE) GETTING TO KNOW THE PEDRO AGOSTINHO COLLECTION

ABSTRACT: In November 2019, the Museum of Archeology and Ethnology of the Federal University of Bahia (MAE/UFBA) received a visit from researchers Kanawayuri L. Marcello Kamayurá, Auakamu Kamayurá and Kaluyawa Kamayurá, who came to the Museum to discover the collection of their people formed by the anthropologist Pedro Agostinho da Silva in the 1960s, and the processes of musealization of these objects. The technical visit was carried out in the context of the Kamayurá Archive project, which aims retrieving information about the material culture of this people, which is currently found in museums and universities. The preparation of the MAE/UFBA team for the visit involved a series of activities aimed at deepening knowledge about the Kamayurá people and about the Pedro Agostinho collection: Internal training on “Material Culture from Alto Xingu”, the elaboration of “The Guide for the Documentation of the Ethnographic Collections of MAE/UFBA (1983-1999)” and the research for the biography of the collection, presented in the “Timeline of the Pedro Agostinho Collection”.

KEYWORDS: MAE/UFBA. Pedro Agostinho Collection. Kamayurá.

AÇÕES PREPARATÓRIAS PARA A VISITA DE PESQUISADORES KAMAYURÁ AO MAE/UFBA: (RE) CONHECENDO A COLEÇÃO PEDRO AGOSTINHO

INTRODUÇÃO

Dentre as coleções arqueológicas e etnográficas salvaguardadas pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (MAE/UFBA), a coleção de objetos do povo Kamayurá, formada pelo antropólogo Pedro Agostinho nos anos 1960, figura como um importante recorte da cultura material deste grupo. Composta por 238 objetos, a coleção é resultado de pesquisas de campo realizadas na região do alto Xingu, Norte do Brasil, e é constituída por peças com finalidades utilitárias e ritualísticas, como painéis, cestos e indumentárias, confeccionadas em materiais diversos, destacando-se as fibras vegetais e as plumárias.

Entre os dias 1º a 8 de novembro de 2019, o Museu recebeu a visita dos pesquisadores Kanawayuri L. Marcello Kamayurá, Auakamu Kamayurá e Kaluyawa Kamayurá, que vieram à instituição conhecer a coleção de seu povo, formada pelo antropólogo Pedro Agostinho da Silva nos anos 1960, e os processos de musealização desses objetos. A visita técnica foi realizada no contexto do projeto Arquivo Kamayurá, que consiste na recuperação da informação sobre a cultura material desse povo através de visitas às instituições que hoje salvaguardam seus objetos, como museus e universidades (RIBEIRO, 2019).

A preparação da equipe do MAE/UFBA para a visita envolveu uma série de atividades que objetivaram o aprofundamento do conhecimento sobre o povo Kamayurá e sobre a coleção Pedro Agostinho. A partir da formação “Cultura Material Do Alto Xingu”, foram gerados dois produtos, o “O Guia para a Documentação das Coleções Etnográficas do MAE/UFBA (1983-1999)” e a “Linha do tempo da Coleção Pedro Agostinho”, que se constituem como ferramentas importantes para o estudo e compreensão destes objetos e de sua trajetória dentro do Museu, e cujos processos de elaboração e execução serão aqui relatados.

A FORMAÇÃO INTERNA “CULTURA MATERIAL DO ALTO XINGU”

Entre os dias 15 e 19 de março de 2019, os antropólogos Aristóteles Barcelos Neto¹ e Luísa Valentini² ministraram a formação interna “Oficina de Cultura Material do Alto Xingu”³, que

¹ Museólogo e antropólogo, atua na área de etnologia dos povos indígenas das Terras Altas e Baixas da América do Sul, com ênfase em suas artes, rituais e cosmologias. Foi responsável, juntamente com Maria Ignez Mello, pela formação da coleção da etnia Wauja salvaguardada pelo MAE/UFBA.

² Antropóloga, dedica-se a questões concernentes à documentação relativa a populações tradicionais no Brasil, em particular a documentação oriunda de pesquisa. Consultora no projeto Arquivo Kamayurá.

objetivou a reconstituição da formação das coleções xinguanas do MAE/UFBA. Participaram os servidores técnicos das áreas da Museologia, Conservação e Arqueologia e os bolsistas do Museu, bem como pesquisadores externos convidados.

A oficina teve início com a apresentação de uma contextualização histórico-geográfica do Parque Indígena do Xingu e dos povos indígenas que vivem neste território, dando ênfase às etnias Waujá e Kamayurá. Barcelos Neto e Valentini falaram sobre a localização das aldeias, os modos de vida, as relações intra e extra-parque e, principalmente, sobre os conflitos e questões que permeiam a região e os povos indígenas que ali vivem. Em um segundo momento, a fim de instrumentalizar os participantes para um exercício a ser realizado no dia seguinte, os ministrantes solicitaram que cada um selecionassem cinco objetos das coleções Pedro Agostinho e Aristóteles Barcelos Neto & Maria Ignez Mello. A seleção foi realizada na reserva técnica do Museu, onde os participantes, em grupos de cinco pessoas por vez, puderam conhecer as coleções e fotografar objetos de sua preferência (fig. 1). Em continuidade foram formados dois grupos de trabalho, para que no dia seguinte dessem continuidade ao exercício.

O segundo dia de oficina foi voltado para a prática com a documentação museológica (fig. 2). Cada grupo de trabalho criou, a partir das fotografias realizadas na reserva técnica, uma coleção hipotética de aproximadamente 40 objetos. A partir desta amostragem, os participantes foram instruídos a buscar na documentação museológica tudo que estivesse relacionado aos objetos selecionados, e a realizar uma análise dos documentos encontrados. O objetivo do exercício foi identificar e comparar os sistemas documentais da instituição e suas características formais e de conteúdo, realizando assim um diagnóstico.

No terceiro dia de oficina, após a análise da documentação, foi realizada uma discussão sobre os pontos observados em cada sistema documental. Foram identificadas questões relativas a estrutura das fichas de identificação dos objetos, dos tipos e nomenclaturas de campos utilizados e também a respeito dos procedimentos de preenchimento das fichas. As informações levantadas por ambos os grupos foram sistematizadas em um documento que servirá de base para pensar as ações necessárias para organização e atualização do sistema documental.

No quarto dia de oficina, os ministrantes realizaram uma aula expositiva sobre as etnias Wauja e Kamayurá, trazendo informações sobre a relação destes grupos com os objetos que

³ O curso de extensão teve a coordenação de Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos e Marco Tromboni de S. Nascimento, apoio técnico de Celina Rosa Santana e apoio à coordenação de Tatiane Santos Silva, Jaqueline Anjos de Oliveira, Bernardo da Silva Oliveira, Milena Ibrahim Alves Barbosa e Henrique Reis de Oliveira.

produzem. Barcelos Neto falou sobre a coleta dos objetos da etnia Waujá que compõem a coleção que leva seu nome e o de Maria Ignez Mello, e Valentini contou sobre os significados atribuídos aos objetos pela etnia Kamayurá. O último dia de oficina foi voltado para a proposição de metas para a equipe do MAE/UFBA. Cada setor do Museu – Conservação, Arqueologia e Museologia – descreveu as atividades que vêm realizando na instituição de modo geral e também especificamente com as coleções etnográficas Pedro Agostinho e Aristóteles Barcelos Neto & Maria Ignez Mello.

A partir das informações fornecidas pela equipe e do diagnóstico realizado no terceiro dia da oficina, os ministrantes propuseram um conjunto de ações a serem realizadas para a visita dos pesquisadores Kamayurá, que acabaram por contribuir para que a referida coleção e sua documentação fossem organizadas e recontextualizadas. A oficina encerrou com uma visita à exposição de longa duração do MAE/UFBA, na qual Aristóteles Barcelos Neto fez algumas considerações e apontamentos para o aprimoramento dos conteúdos.

Figura 1. Exercício de seleção de objetos na reserva técnica do MAE/UFBA



Fonte: MAE/UFBA.

Figura 2. Exercício com a documentação museológica.



Fonte: MAE/UFBA.

O GUIA PARA A DOCUMENTAÇÃO DAS COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS DO MAE/UFBA (1983-1999)

O diagnóstico da documentação museológica realizado na “Oficina da Cultura Material do Alto Xingu”, no qual foram identificados e comparados os sistemas documentais existentes e suas características formais e de conteúdo, serviu como subsídio para a elaboração do “Guia para a Documentação das Coleções Etnográficas do MAE/UFBA”. O Guia se caracteriza, neste contexto, como uma ferramenta para a compreensão da trajetória histórica de criação e organização desta documentação.

No Guia, foram descritos os sistemas de documentação implementados no MAE/UFBA desde sua inauguração, em 1983, até o ano de 1999, quando foi identificada a última tentativa de sistematização das informações referentes às coleções. Foram identificados três sistemas documentais, que por sua vez originaram diferentes fichas de identificação e também de

conservação, sendo as fichas aqui utilizadas como marcadores de cada um destes sistemas. Para fins de organização desse guia, os sistemas foram denominados Sistema Documental 1, Sistema Documental 2 e Sistema Documental 3.

O Sistema Documental 1 constitui-se das fichas de inventariação utilizadas pela Universidade Federal da Bahia para seu patrimônio – entendido aqui como qualquer bem adquirido pela instituição, não especificamente aqueles de natureza cultural. A inventariação era realizada em fichas tamanho A5 de cor amarela, no formato A5, paisagem, com informações na frente e no verso, denominadas *Fichas de Bens Móveis*. Nas fichas, constam os seguintes campos: 1. *Nº Registro*; 2. *Classificação*; 3. *Localização do Bem*; 4. *Origem*; 5. *Nota de Empenho*; 6. *Nota Fiscal*; 7. *Processo*; 8. *Equipamento ou Mobiliário, no qual consta os subcampos Denominação, Modelo ou Dimensões, Capacidade, Voltagem, Série de Fabricação, Nome do Fabricante*; 9. *Veículos*; 10. *Semovente, desdobrado em 10.1 - Para o Semovente que tenha Pedigree, no qual consta os subcampos Espécie, Raça, Data Nasc., Sexo, Nº de Registro, e 10.2 - Para o Semovente que não tenha Pedigree, no qual consta os subcampos Espécie, Raça, Idade Presumível e Sexo*; 11. *Bens Oriundos de Convênio, no qual consta os subcampos Conveniente, Data da Assinatura, Término do Convênio e Incorporação*; 12. *Manutenção e Pedidos de Reparo (PR) Atendidos, no qual consta os subcampos Nº do PR, Data, Natureza do Serviço e Valor (Cr\$)*; 13. *Observações*; 14. *Carimbos, Vistos e Data*.

Nesse caso, não há número de inventário próprio do museu, e sim um número de registro dado pela Universidade. As Fichas de Bens Móveis identificadas na documentação do museu datam de 1984/85, e apresentam número sequencial de registro, que, no entanto, não estão marcados nos objetos. As únicas fichas pertencentes a esse sistema documental encontradas no MAE/UFBA se referem a objetos da coleção Pankararé entregues por Cláudio Luiz Pereira, então vice-diretor do museu. As informações estão datilografadas, e há campos sem preenchimento. Não há assinatura do responsável.

O Sistema Documental 2 é composto por fichas na cor branca em formato ofício, paisagem, com informações na frente e no verso, denominadas *Ficha de Identificação*. Nas fichas constam os seguintes campos numerados: 1. *Coleção*; 2. *Artefato*; 3. *Tipo*; 4. *Material*; 5. *Téc. De Manufatura*; 6. *Origem e/ou Sítio Arqueológico*; 7. *Téc. Decorativa*; 8. *Grupo Cultural ou Étnico*; 9. *Função Específica*; 10. *Procedência*; 11. *Est. de Conservação*; 12. *Modo de Aquisição*; 13. *Dimensões*; 14. *Localização*.

Para além dos campos numerados, há um cabeçalho no qual constam os itens, não numerados, *Nº Inventário, Nº Ficha e Nº Cat. Arq.*⁴, e um *corpus* de outros campos, também não numerados, que iniciam no rodapé da página e seguem até o final do verso da ficha, nomeadamente: *Observações; Nº Foto; Nº Negativo; Fotografia; Laboratório; Descrição; Histórico; Bibliografia; Elaborado em; Técnico; Responsável.*

A numeração das peças, neste sistema documental, é tripartida. A primeira parte, composta por três algarismo arábicos, corresponde ao ano de registro do objeto; a segunda parte, composta por um algarismo romano, corresponde à coleção; a terceira parte, também em algarismo arábico, corresponde ao número de registro do objeto.

Nas Fichas de Identificação desse sistema, as informações estão manuscritas – aparentemente há duas caligrafias diferentes –, e há campos sem preenchimento. Não há assinatura do responsável, nem data de preenchimento. Em depoimento dado durante a referida oficina, Barcelos Neto reconheceu sua grafia nas fichas desse sistema e contou que participou do trabalho de preenchimento das mesmas entre maio e dezembro de 1993, enquanto estagiário do MAE/UFBA, com um ajudante (responsável pela biblioteca do museu). Ainda segundo o pesquisador, as fichas foram preenchidas a partir das fichas de campo de Pedro Agostinho⁵, caracterizando-as, assim, como uma documentação secundária.

Em relação às fichas do sistema anterior, verificou-se o aparecimento de campos relevantes à documentação de coleções arqueológicas e etnográficas: *Origem/Sítio arqueológico, Grupo Cultural/Étnico e Aldeia* (que desaparecem nas fichas dos sistemas documentais seguintes). No campo *Referência Bibliográfica*, há menção ao Dicionário do Artesanato Indígena, de Berta Ribeiro, publicado em 1988.

Fazem parte também do Sistema Documental 2 um conjunto de documentos denominados Fichas de Estado de Conservação, que datam de 1995. No anverso destas fichas constam os seguintes campos: *Nome/título; Nº de Identificação; Origem; Material/Técnica Confecção; Localização; Elementos Relacionados; Medidas*, com os subcampos *Altura, Largura, Espessura, Peso, Diâmetro e Profundidade; Descrição; Foto; Obs.; Forma de Degradação*, com os subcampos *Tipo, Localização e Causa/Agente; Condições Ambientais*, com os subcampos *AT, UR e LU; Segurança*, com os subcampos *P. Incêndio e P. Roubo*. No verso, constam os campos: *Forma de*

⁴ Catálogo Arqueológico.

⁵ Segundo Aristóteles Barcelos Neto, as Fichas de Bens Móveis do Sistema Documental 1 eram utilizadas também como fichas de campo, e que este mesmo modelo foi utilizado por Pedro Agostinho para registrar sua coleção. Até o momento, porém, essas fichas não foram encontradas na instituição.

degradação, com os subcampos *Sujidade, Mancha, Abrasão, Erosão, Craqueladura, Fissura, Fratura, Fragmentação, Deformação, Alteração de cor, Descostura, Deslocamento, Desintegração e Partes faltantes; Tipo; Localização, Causa/agente; Condições ambientais*, com os subcampos *AT, UR, LU, Realizado e Data; Segurança*, com os subcampos *P. Incêndio, P. Roubo, Revisado e Data; e Observação*.

O Sistema Documental 3 é composto de dois tipos de ficha de identificação do objeto. O primeiro tipo de ficha identificado é denominado Ficha de Identificação Acervo Etnológico, caracterizada por fichas na cor branca em formato A4, retrato, com informações na frente e no verso, denominada. Nas fichas, cujo preenchimento foi manuscrito, constam os seguintes campos numerados: 1. *Nº de Registro*; 2. *Coleção*; 3. *Nome do Objeto*; 4. *Outros Números*; 5. *Origem*; 6. *Material*; 7. *Técnica de Elaboração*; 8. *Técnica Decorativa*; 9. *Dimensões/Altura*; 10. *Largura/Peso*; 11. *Comp./Diâmetro*; 10. *Função Primária*; 11. *Modo de Aquisição*; 12. *Dados Históricos*⁶.

Não há campos no verso da ficha, mas há inserção de informações sobre o objeto, com indicação da referência bibliográfica utilizada – novamente o Dicionário de Artesanato Indígena. Nestas fichas, os verbetes genéricos desse dicionário para cada categoria de objeto indígena se tornam a descrição da peça. No verso da ficha, constam nome, data (1998) e rubrica do responsável pelo preenchimento. Há espaço para inserção de fotografia, mas este campo encontra-se vazio.

No Sistema Documental 3, a numeração das peças passa a ser bipartida: a primeira parte é constituída de algarismo romanos, indicando a coleção; a segunda parte, de algarismos arábicos, indicando o número de registro do objeto. No campo denominado *Outros Números* é possível verificar a numeração antiga da peça, mas já foram verificadas lacunas no preenchimento desta informação.

Em relação às fichas do sistema anterior, alguns campos se repetem, porém como mudança de nomenclatura. O campo *Técnicas de Manufatura*, por exemplo, se torna *Técnicas de Elaboração*. Da mesma maneira, são eliminados os campos *Localização* e *Conservação*.

O segundo tipo de ficha do Sistema Documental 3 é denominada Ficha do Acervo Etnológico, caracterizadas por fichas na cor branca em formato A4, retrato, com informações na frente. Essa ficha é oriunda de uma base de dados⁷, cujos formulários foram impressos. Constam os seguintes campos: *Nº do Registro; Identificação Geral*, com os subcampos *Nome do Objeto* e

⁶ As três últimas numerações estão repetidas, sendo reproduzidas aqui da mesma maneira.

⁷ Produto do projeto para elaboração de banco de dados do Centro de Documentação do Museu de Arqueologia e Etnologia da UFBA, financiado pela Fundação Vitae entre os anos de 1998 e 2001.

Coleção; Referências Físicas, com os subcampos Origem, Município, UF, Material e Dimensões; Comprimento; Largura; Altura; Diâmetro; Peso; Referências Históricas, com os subcampos Modo Aquisição, Localização, Estado Conservação, Defeito, Dados Históricos e Função Primária; Dados Complementares, com os subcampos Descrição do Objeto, Referências Bibliográficas, Observações, Bibliografia, Texto para Etiquetas, Palavras-Chave; Elaboração, com os subcampos Técnico Responsável e Data.

O preenchimento dessas fichas data de 1998/1999, e sua impressão do ano de 2002. Não há numeração de ficha, porém há uma indicação de numeração de página devido à impressão via sistema de base de dados. Não há campo para identificação de etnia. A presença do campo *Defeito* causa estranhamento, por este não ser um termo técnico da Conservação. O campo *Técnico Responsável* está preenchido. Da mesma forma que na outra ficha do mesmo sistema, o campo *Descrição do Objeto* está preenchido com os verbetes genéricos do dicionário de Berta Ribeiro.

É possível inferir que as Fichas de Identificação Acervo Etnológico, o primeiro tipo identificado no Sistema Documental 3, possam ter servido como boneco para a elaboração das Fichas do Acervo Etnológico originadas pela base de dados, em função da existência de comentários relativos a modificações necessárias e ainda à proximidade das datas de preenchimento de ambas as séries.

A LINHA DO TEMPO DA COLEÇÃO PEDRO AGOSTINHO

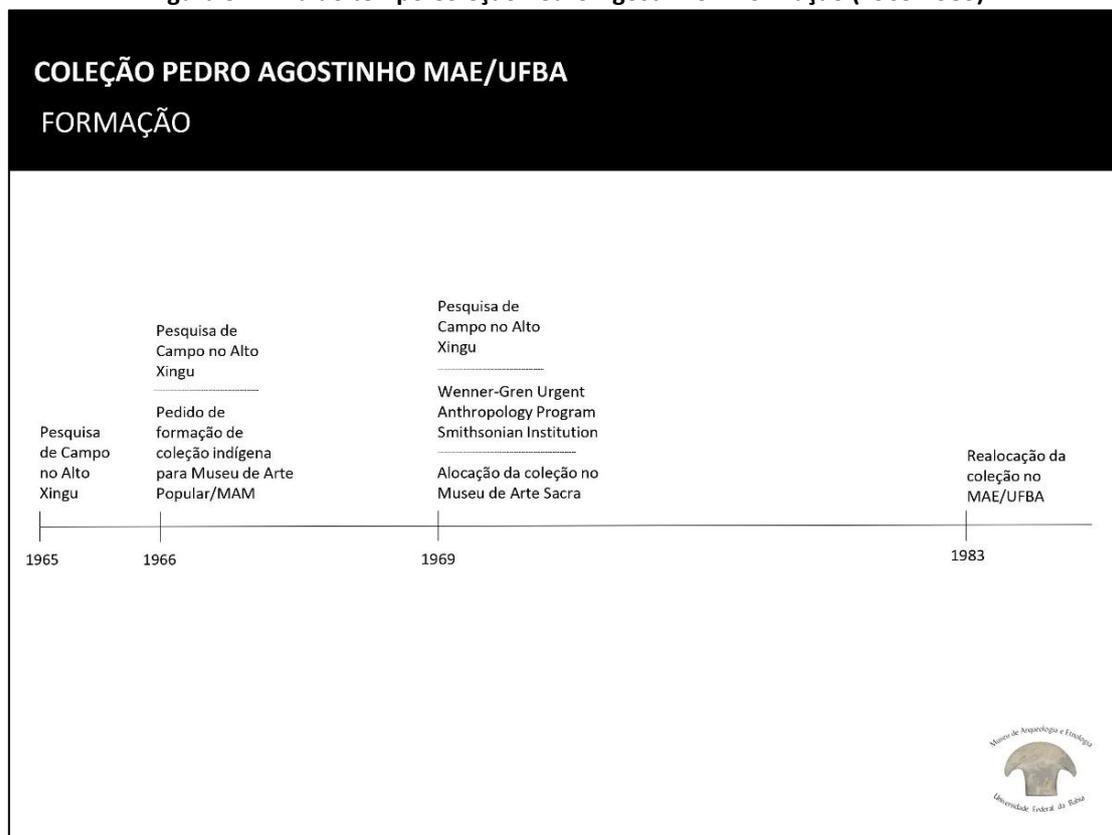
Ainda no contexto da Oficina de Cultura Material do Alto Xingu, foi sugerida a realização de um histórico de conservação da coleção Pedro Agostinho, a ser também apresentado ao grupo de pesquisadores Kamayurá quando da visita ao MAE/UFBA. Para tanto, a equipe de Conservação, acabou por realizar um histórico de formação e musealização da coleção, procedendo assim à tentativa de elaboração de uma biografia da mesma.

A coleta de dados se deu através de pesquisa bibliográfica na obra de Pedro Agostinho, pesquisa documental no arquivo do Programa de Pesquisas sobre Povos Indígenas do Nordeste Brasileiro (PINEB) e no Núcleo de Documentação e Referência do Museu (NDR/MAE/UFBA)⁸. Foram também realizadas entrevistas não estruturadas com os antropólogos Maria Hilda Baqueiro Paraíso, Maria Rosário de Carvalho e Aristóteles Barcelos Neto, profissionais que em determinado momento tiveram algum vínculo profissional com o Museu. Os dados coletados foram organizados

⁸ Além das autoras, a equipe de pesquisa foi composta pelos bolsistas Tatiane Santos Silva, Isabella D'Eça e Maycon Jhossys Costa de Souza.

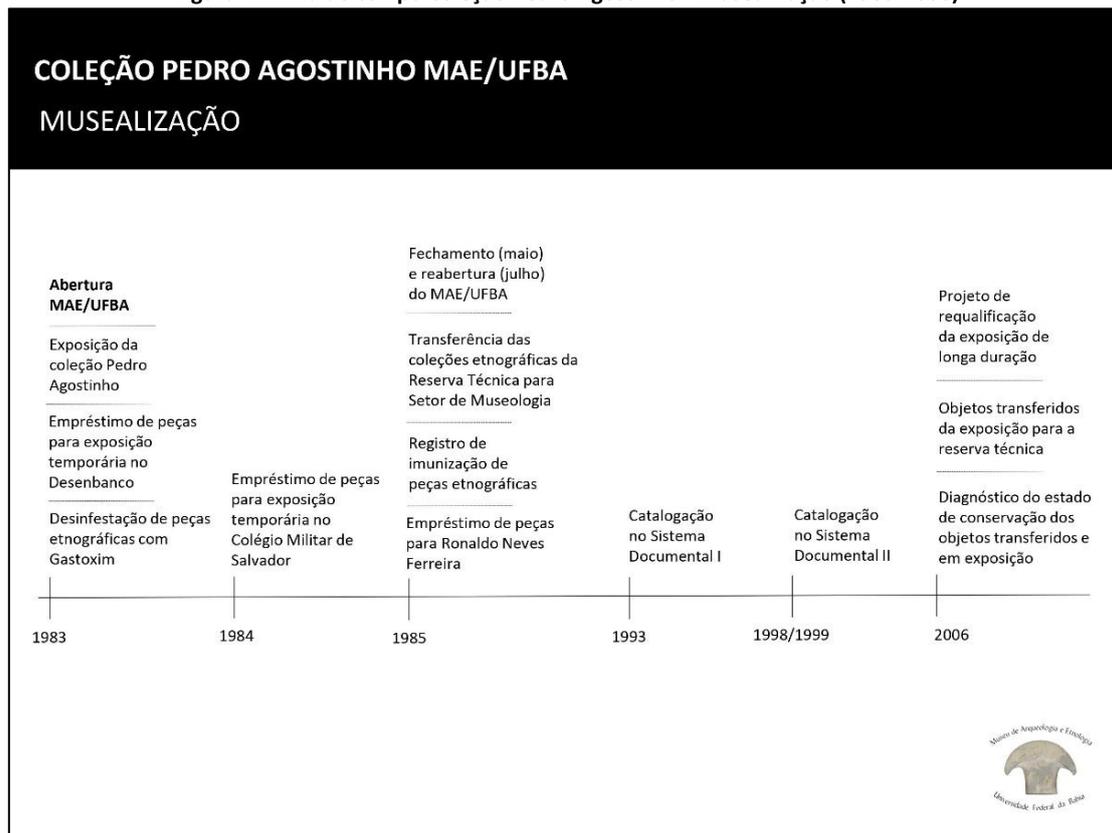
na forma de uma linha do tempo dividida entre o período de formação da coleção e o de sua musealização, conforme pode ser visualizado nas figuras 3 a 5.

Figura 3. Linha do tempo Coleção Pedro Agostinho – Formação (1965-1983)



Fonte: elaborado pelas autoras.

Figura 4. Linha do tempo Coleção Pedro Agostinho - Musealização (1983-2006)



Fonte: elaborado pelas autoras.

Figura 5. Linha do tempo Coleção Pedro Agostinho - Musealização (2014-2019)



Fonte: elaborado pelas autoras.

Através da linha do tempo, foi possível organizar e evidenciar de maneira ilustrativa os dados referentes à produção, movimentação e processamento da coleção Pedro Agostinho, demonstrando o potencial da elaboração de biografia das coleções não somente para a identificação dos processos relativos aos objetos, mas também para a compreensão de sua influência no estado atual de conservação dos mesmos (VASCONCELOS; SANTANA, 2021, p. 15).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência aqui relatada se configurou como uma oportunidade de formação para a equipe do MAE/UFBA e de qualificação das coleções etnográficas, em especial a coleção Pedro Agostinho. No âmbito da oficina “Cultura Material do Alto Xingu”, foram indicadas ações necessárias à salvaguarda das coleções, instrumentalizando e atualizando a equipe do museu não somente para a visita dos pesquisadores Kamayurá, mas, também, para o trabalho com a documentação da instituição.

Através do diagnóstico realizado na Oficina, a equipe do Museu pode identificar e analisar os diferentes sistemas documentais implementados ao longo da história da instituição para o processamento técnico das coleções etnográficas, ação que resultou na elaboração do “Guia para a Documentação das Coleções Etnográficas do MAE/UFBA”, cujo objetivo foi sistematizar as informações coletadas e, assim, criar um documento de consulta e referência para a compreensão de parte da documentação museológica da instituição. O guia poderá servir, ainda, de subsídio para a elaboração de política documental atualizada para a instituição.

A demanda pelo histórico de conservação dos objetos da coleção Pedro Agostinho, também evidenciada na referida Oficina, por sua vez, deu origem a um trabalho de pesquisa que levantou dados biográficos que não constavam na documentação museológica, e que devem vir a ser incorporados. O produto final, a Linha do Tempo da coleção, demonstrou ser uma ferramenta com potencialidade para o trabalho com os acervos, e que deve seguir sendo alimentada.

As informações e os referidos produtos, por fim, foram apresentados aos pesquisadores Kamayurá na ocasião da visita, bem como enviadas em formato digital para o projeto Arquivo Kamayurá. Sobre o trabalho do MAE/UFBA para com sua coleção, em entrevista à TV UFBA (2019), Awakamu Kamayurá apontou: “eu me senti muito feliz em ter acesso a isso e saber que tem um lugar onde estão os materiais e o acervo nosso”. Marcello Kamayurá complementou: “a partir desse encontro com os objetos que eram confeccionados há décadas, a partir desse contato, nós vamos levar imagens para que a gente possa promover uma nova confecção, continuar fazendo”.

REFERÊNCIAS

RIBEIRO, Duanne. **Uma jornada em busca de reconstruir a sabedoria dos Kamayurá**. Itaú Cultural - Rumos. [S. l.] 25 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/secoes/rumos/uma-jornada-em-busca-de-reconstruir-a-sabedoria-dos-kamayura>>. Acesso em 19 set. 2021.

TV UFBA. **Visita dos índios Kamayurá ao MAE**. Produção e Reportagem de Gisele Santana. Coordenação e Produção de Dan Hudson e Gisele Santana. Salvador: UFBA, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x50LleKEbXs>>. Acesso em 27 nov. 2021.

VASCONCELOS, M. L. C DE; SANTANA, C. R. Etnografia da ciência e acervos arqueológicos: o arquivo pessoal de Valentin Calderón e sua contribuição para a musealização das coleções no MAE/UFBA. **Hawò**, [S. l.], v. 2, 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/hawo/article/view/68808>>. Acesso em: 30 nov. 2021.

AGRADECIMENTOS

À Kanawayuri L. Marcello Kamayurá, Auakamu Kamayurá e Kaluyawa Kamayurá, Aristóteles Barcelos Neto e Luísa Valentini, pelos saberes compartilhados.

MUSEU, MUSEOLOGIA E VIRTUALIDADE: O MUSEU DAS COISAS BANAIS ENTREVISTA PROFESSORA MARIA CRISTINA BRUNO

Rafael Teixeira Chaves¹

RESUMO: O Museu das Coisas Banais entrevista a Museóloga, pesquisadora, cientista e discente Doutora Maria Cristina Oliveira Bruno. A gravação desta entrevista ocorreu no Museu do Doce da UFPel, localizado na cidade de Pelotas-Rio Grande do Sul-RS, às 18 horas e 30 minutos do dia 10 de dezembro de 2019. O Museu das Coisas Banais é um Museu Virtual vinculado ao Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas. Essa instituição museológica busca, através da curadoria colaborativa aberta, acervos de cunho biográfico e, assim, constituir um acervo virtual por meio de narrativas e fotografias.

PALAVRAS-CHAVE: Museu. Virtual. Acervo. Biográfico.

MUSEUM, MUSEOLOGY AND VIRTUALITY: THE MUSEUM OF COISAS BANAIS HAVE AN INTERVIEW WITH PROFESSORA MARIA CRISTINA BRUNO

ABSTRACT: *The Museum of Banal Things interviews the Museologist Maria Cristina Oliveira Bruno, recorded in the city of Pelotas-Rio Grande do Sul-RS, at 6.30 pm, at the Doce Museum at UFPel, on December 10, 2019. The Museum das Verdades Banais is a Virtual Museum linked to the Institute of Human Sciences of the Federal University of Pelotas that seeks, through open collaborative curation, collections of a biographical nature. Constituting a virtual collection through narratives and photographs.*

KEYWORDS: *Museum. Virtual. Collection. Biographical.*

¹ Rafael Teixeira Chaves Museólogo- Graduado pela Universidade Federal de Pelotas-UFPEL. Mestre em Museologia e Patrimônio- UFRGS. Especialista em Educação e Patrimônio Cultural e Artístico-UNB. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural-UFPEL.

MUSEU, MUSEOLOGIA E VIRTUALIDADE: O MUSEU DAS COISAS BANAIS ENTREVISTA PROFESSORA MARIA CRISTINA BRUNO

O Museu das Coisas Banais nasceu como um projeto de ensino criado em 2014, vinculado ao Departamento de “Museologia, Conservação e Restauro” do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). A esse, situa-se o Curso de Bacharelado em Museologia. A sua criação teve como propósito preservar e compartilhar as memórias de toda e qualquer pessoa, por meio de seus objetos biográficos, os quais acompanham a vida dos sujeitos e, portanto, adquirem valor afetivo. O principal objetivo do MCB é discutir esses objetos, muitas vezes considerados banais, como portadores de memória em instituições tradicionais. Os processos de musealização do MCB compreendem aquisição, documentação, salvaguarda e comunicação. Entretanto, como se trata de um Museu Virtual, analisaremos três categorias (variáveis) para compreender a sua ação. São elas: a usabilidade (conteúdos disponíveis, design, interface, concepção/planejamento, visita/complemento do físico), a interação com os usuários (instrução, conservação, manipulação e exploração) e os impactos das tecnologias da informação e comunicação (uso e auxílio de dispositivos tecnológicos e redes sociais), tal como foram abordados anteriormente e do referencial teórico. Essas categorias de ordenação possuem a finalidade didática para melhor analisar o estudo. Qual o sentido de Banal para o nome do Museu? Foi inspirado na ideia da microhistória, para demonstrar a importância que as coisas ditas “banais” (um sinônimo para “comuns”) têm para as nossas vidas e histórias individuais, o que dialeticamente também influi na sociedade como um todo. Com a missão de “preservar no espaço virtual”, através do compartilhamento de memórias, todo e qualquer objeto com valor afetivo, pertencente a toda e qualquer pessoa, o museu visa ampliar e democratizar a constituição de acervos, por meio de um museu virtual, formado por objetos biográficos, além de fomentar uma reflexão sobre a relação entre as pessoas e as coisas. Os museus virtuais possuem objetos em potencial, o que significa se desprender de um primeiro olhar, museal, do desejo de memória de torná-lo objeto de museu. No segundo olhar, entram os processos de musealização, que transformam o material e imaterial na virtualidade, mediante a potência que se desprende desse objeto. Os objetos nos Museus Virtuais atuam a partir da afetividade, seu acervo é composto por narrativas e fotografias que são disponibilizadas/expostas online. Os processos de musealização fundamentam-se em salvaguardar, comunicar e expor. As redes sociais servem como suporte para exposições, para a comunicação, sendo um espaço destinado às informações da gestão do museu. O Museu das Coisas Banais, nesta

fase inicial, utilizou as mídias sociais como suporte do Museu, como o Facebook, o Instagram, para a comunicação, coleta de acervo e exposição. A documentação era feita em fichas no Word e colocadas em pastas na nuvem, pois o acervo era recebido via e-mail, com a narrativa e a fotografia do objeto. Este processo inicial era mais um registro do que um documento Museológico.

O Museu visa preservar e compartilhar memórias das pessoas por meio do compartilhamento de objetos biográficos significativos que acompanham e que fazem parte da vida cotidiana das pessoas, de suas trajetórias de vida e partes das suas biografias. A ação de salvaguardar e compartilhar objetos banais na internet faz com que o MCB gere memórias dos seus visitantes. Assim, o MCB inspira ações educativas e de extensão através do compartilhamento dos objetos digitalizados, proporcionando a integração entre a pesquisa e a extensão universitária.

O Museu das Coisas Banais parte do princípio de museu virtual utilizando na fase inicial das mídias digitais como suporte comunicacional e de aquisição de acervo. No segundo momento, o Museu passa a utilizar o site institucional como o “lugar” da instituição e as mídias digitais como suportes comunicacionais museais.

A entrevistada Maria Cristina Oliveira Bruno Museóloga atua como Professora Titular em Museologia no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – MAE/USP, onde foi diretora de 2014 a 2018. Comunicação Museológica e supervisiona projetos de pós-doutoramento. É professora convidada (desde 1996) da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias/ULHT de Portugal. Além disso, coordena o Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia/PPGMus/USP desde 2020. Possui licenciatura em História pela Universidade Católica de Santos (1975), com três especializações em Museologia pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo (Pequenos Museus, 1978; Museus de Arte e História, 1979; e Museus de Ciência e Técnica, 1980); Doutora em Arqueologia pela Universidade de São Paulo (1995). Realizou atividades de pós-doutoramento, por meio de projetos aplicados de Museologia, estágios, estudos regionais e visitas técnicas, em instituições do Brasil e exterior.

Tem experiência na área de Museologia, com ênfase para Projetos de Planejamento Museológico e Comunicação Museal, atuando principalmente nos seguintes temas: Teoria Museológica, Historicidade dos Processos Museológicos, Gestão Museológica, Museologia Brasileira e Musealização da Arqueologia. É autora e também responsável pela organização de livros e artigos em periódicos especializados, é membro de conselhos de instituições culturais e presta consultorias a museus e memoriais para a elaboração de programas e planos museológicos.

É membro do Conselho Internacional de Museus / ICOM e, neste contexto, integra o Comitê Consultivo do ICOFOM (Senior Advisor Committee - Committee for Museology).

ENTREVISTA

MCB: O que é um museu virtual? E se esse museu é um museu? E como relacionar as teorias museológicas com este tipo de museu que transcende as limitações físicas?

Cristina Bruno: O museu virtual é um Museu que ele se alimenta de uma ferramenta que talvez ela seja mais recente na história da Museologia, mas eu acho que é um museu. No entanto podemos ter um museu estritamente virtual, como temos em alguns casos, ou podemos ter outros museus que usam a linguagem ou as linguagens da virtualidade. À presença, é o que nós temos no tempo presente, como uma força mesmo, considero motriz na Museologia, porque permite que eu tenha observado com aquele é totalmente visual que a gente usa muito de forma expressiva. As ferramentas têm uma possibilidade, uma potencialidade de alcançar as pessoas em um tempo e espaço que os outros museus às vezes não têm, considero um grande ganho na Museologia.

MCB: Os museus virtuais são fenômenos em processo datado e locado e que se legitimam na virtualidade a partir de seus processos museais. Então, na sua opinião, de que maneira as noções de patrimônio, memória e musealização se configuram numa virtualidade, no caso dos museus virtuais?

Cristina Bruno: Reflito muito sobre esses museus ou aqueles que usam de forma expressiva as ferramentas, como no caso do Museu do Futebol, o próprio Museu da Língua Portuguesa, que está sendo reconfigurado atualmente; eles têm total condição de se fazer valer a cadeia operatória museológica. O que diferencia na essência é que eles não têm coleções materiais como na Museologia normativa os museus têm, mas acho que quase todos eles estão, falo muito pela experiência, por exemplo, do Museu do Futebol, eles têm montado centros de referência, então a questão patrimonial ela entra como elemento de informação, ela entra a partir de arquivos virtuais, mas não deixa de, não deixa de estabelecer elos patrimoniais, os museus das mais variadas possibilidades. Então, ou eles fazem pesquisa, por exemplo, de campo em relação àquela temática

do museu, e recolhem informações virtuais e tratam essas informações desta maneira e colocam essas informações a disposição do público, ou pelos centros de referências, ou nas próprias exposições, ou na ação educativa, enfim, então eles podem partir de pesquisas temáticas, por exemplo, eles podem partir de outras possibilidades de curadoria colaborativa, então vejo que eles têm, eles podem fazer tudo que um museu normativo pode fazer, só que eles (acho) que ao abstrair, isso é uma questão a ser discutida também, ao abstrair a materialidade *stricto sensu*, automaticamente eles abstraem também a ideia de coleção, em tese pelo menos. E daí, lógico, é um confronto com a historicidade dos museus, nada impede que ele tenha uma função pública, uma função de patrimônio também, de preservação patrimonial nas temáticas que ele trabalha.

MCB: o Museu das Coisas Banais é um museu com o acervo composto por objetos banais, carregado de histórias biográficas, o processo de aquisição se dá por uma curadoria colaborativa, e como você vê esse processo de curadoria colaborativa na virtualidade?

Cristina Bruno: Então, já havia falado desse projeto do Museu das Coisas Banais e agora conheci mais. Acho extremamente interessante e inovador, porque, a partir da curadoria colaborativa, compartilhada, que é o futuro mesmo da Museologia, acredito que o Museu das Coisas Banais encontrou uma metodologia através do uso da virtualidade para acessar essas referências patrimoniais e, com isso, acessar as memórias das pessoas. Pelo que identifico, as pessoas é que propõem na verdade. Um elemento para ser preservado, e o que vocês estão fazendo, é a organização dessas intenções pessoais, então acho isso, e obviamente ao fazer isso vocês disponibilizam também. Para quem queira acessar as memórias. Então e acho que isso é importante, para quem compartilha, no sentido de doar né, entre aspas “virtualmente um elemento da sua memória, uma história que vem com essa referência”, é ao mesmo tempo vocês também colaboram desdobrando isso em novas informações, por que o visitante virtual ele também pode acessar outras memórias né da própria ferramenta do museu, acho bem interessante.

MCB: Na sua opinião os objetos banais são potências museológicas? E quais?

Cristina Bruno: Os objetos banais são uma potência museológica, até porque, é, que a Museologia passou muitos séculos, ou a história dos museus de uma certa forma valorizando de forma

sobremaneira algumas categorias de objetos, em detrimento de outras, então são obra prima, obra rara, mobiliário rico, enfim, é tudo aquilo que nós sabemos que tinha muito haver com o olhar do gosto do poder. Já eu acho que no último século e meio, os museus vêm se dando conta, tanto que eles precisavam abrir os seus horizontes, e com isso acho que eles acolheram objetos do cotidiano, ou ressignificar objetos de etnias distintas, longe no tempo e espaço, e com isso eles acabaram criando também não só novos acervos, mas outras formas de museus, e isso valorizando muito mais essa memória cotidiana, a memória do indivíduo comum, a memória dos grupos não favorecidos, e a partir daí isso pode representar, como tem representado uma certa revolução no mundo dos museus, porque a ideia de poder, que acho que sempre impregnou as grandes coleções e tal, ela passou a ter um segundo, penso que está um pouco no segundo plano. Porque agora a tensão da Museologia está voltada para outras variáveis, então a questão da descolonização, os trabalhos comunitários, os museus de territórios, os museus virtuais, então a ideia de objetos banais. Que dá o nome ao museu, acho uma ideia muito, muito oportuna por que chama atenção para algo que na verdade, no processo de entrega para pessoas é importante, não é? Mas que socialmente é visto até então não como tão importante.

MCB: O lugar do museu virtual, ele muda né? O lugar institucional do Museu das Coisas Banais é o site. As redes sociais são seus suportes e dispositivos comunicacionais e socialização com o público. Qual a sua percepção dessa experiência museal na virtualidade?

Cristina Bruno: Acredito que condiz com a natureza do museu, porque acho que tudo aquilo que nós utilizamos não é, nos últimos tempos, as tecnologias virtuais, em um certo sentido é, significa também um não lugar a partir de um prisma tradicional não é. O lugar é onde a tecnologia pode alcançar. O lugar é a virtualidade pode alcançar, isso que é importante, acredito, pois não sou uma especialista nessas variáveis, mas acho que isso mudou muito o mundo né, em muitas questões, inclusive os museus, a ponto da gente poder ter museus virtuais, cujo o local, espaço concreto não é o mais importante. Então, nesse sentido, diria assim, que é o não lugar, mas no sentido de ter toda potência que a tecnologia imprime nos dias de hoje, e que este museu está fazendo uso disso.

MCB: Como as tecnologias da informação da comunicação reconfiguram na atualidade os museus na virtualidade?

Cristina Bruno: Primeiro, acho que as Tecnologias da Informação reconfiguraram os museus tradicionais também. Por que é uma enorme ferramenta, para os museus, não só utilizaram aquilo que eles têm guardado em termos de documentação, laudos de conservação, quer dizer, mas também usar a virtualidade nas exposições do ponto de vista acho que de trabalhar melhor a emoção, a sensibilidade do visitante, e trabalhar inclusive linguagens que são mais contemporâneas ao visitante. Então nesse sentido as tecnologias já fizeram os museus tradicionais avançarem séculos, e naturalmente que elas embasando essa nova, chamaria uma nova modalidade de museu, que seria o museu virtual, e que ela abre um cenário sem fim. Porque as tecnologias não têm uma dinâmica de conquistas cotidianas, no seu próprio universo da tecnologia. Então ela abre cenários impensáveis para os museus. Desde você pode visitar museus tradicionais. Através de sites de virtualidade, até fazer um trabalho com memória como vocês fazem, de forma compartilhada, disponibilizar, até conectar museus das mais variadas regiões em torno de temas comuns, a gente conhece alguns trabalhos de redes virtuais. Então, assim, acho que é infinito e a linguagem é, penso muito assim das novas gerações, porque eles já nascem, como a gente já fala muito habituado, que isso faz parte do cotidiano, de tudo, da escola, da família, da rua. Então é, enfim, acho que veio pra ficar, quer dizer não adianta, às vezes escuto – mas isso às vezes está substituindo a materialidade – acho que é outra coisa, desperta emoção, desperta outras, outras questões do momento contemporâneas, e acho que nós precisamos contar com isso, já que temos a disposição, das tecnologias contemporâneas.

POR UMA MUSEOLOGIA DIVERSA: A CONSTRUÇÃO DO MUSEU DA DIVERSIDADE SEXUAL

*Renata Cardozo Padilha
Thainá Castro Costa
Mayara Lacal Cunha Ladeia*
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Esta entrevista¹, realizada em maio de 2020, foi gravada online via Google Meet com Franco Reinaudo, atual diretor do Museu da Diversidade Sexual (MDS) em São Paulo. Franco Reinaudo é graduado em Marketing pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, tem expressiva atuação no movimento LGBT² na cidade de São Paulo e atua como Diretor Executivo do MDS desde 2013. A entrevista foi feita no âmbito do projeto *Acervo e diversidade: mapeamento e política de acervo em museus*, coordenado pela professora Thainá Castro Costa, o projeto de extensão contava com professores e estudantes do curso de graduação em Museologia e Letras da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, professores e pesquisadores de outras Universidades Federais, museólogos do IBRAM e técnicos do MDS³. O projeto foi desenvolvido entre Abril de 2020 a Março de 2021 e teve como resultado principal a construção da política de acervos do MDS, construída de forma interdisciplinar e baseada no debate de Museologia LGBT. A entrevista ocorreu a partir da inquietação do grupo de trabalho em compreender sobre as questões sociais que envolveram a criação do museu e suas ações desenvolvidas com a comunidade LGBT.

Para além do pioneirismo do MDS consideramos importante suscitar mais debates sobre Museologia LGBT. As Museologias adjetivadas estão ligadas a pautas identitárias dentro do campo dos museus, no caso da Museologia LGBT sua organização teve início na década de 2010 com a criação da Rede LGBT de Memória e Museologia Social e se desenvolveu na última década a partir de eventos acadêmicos, articulação com movimentos sociais e incentivo a produção teórica. A Museologia LGBT se organiza a partir do protagonismo de pessoas LGBT na luta e promoção por direitos dentro do campo dos museus, questionando discursos hegemônicos calcados na cis

¹ Foram extraídos recortes da entrevista para atendimento às normas da revista.

² Sigla referente à Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transgêneros e Transexuais.

³ Profa. Thainá Castro, Profa. Renata Padilha, Izabella Cavalcante, Mayara Lacal, Nathalia Maia, Rafael Muniz, Vanessa Halmenschlager, Franco Reinaudo, Leonardo Arouca, Wiil, Profa. Inês Gouvêia, Prof. Jean Baptista, Tony Boita.

heterossexualidade e na difusão de políticas fóbicas dentro dos museus. De forma prática temos a definição de sete pontos de construção desta Museologia:

- 1 [...] é uma Museologia produzida por quem utiliza o pronome “nós” e não apenas por quem é gay ou lésbica, por exemplo, gerando potentes conjugações interessadas na defesa de um coletivo;
- 2 Opõe-se a tentativas de expropriação de seus patrimônios por pessoas que não pertencem a essas comunidades, em especial quando empreendidas por pesquisadores acadêmicos, políticos demagógicos, ONGs elitistas, igrejas e milícias, entre outras organizações exóticas às comunidades — o pertencimento direto, portanto, é característica fundamental dessa produção;
- 3 Estar vinculada às políticas públicas na América Latina, e por isso utiliza a sigla LGBT, pois é esta a forma consagrada de denominar a ampla população que não se encaixa na matriz heterossexual no campo das Políticas Públicas deste território (BOITA, 2018), sobretudo como se nota no Brasil [...];
- 4 É uma Museologia popular e, conforme realidade latino-americana, é localizada em periferias urbanas ou simbólicas, bem como consta com corpos não-brancos em sua gestão, ou seja, corpos negros, indígenas, afro-indígenas, pardos etc—o que a torna uma prática criativa, que valoriza a performatividade enquanto expográfica e utiliza materiais econômicos ou reciclados, indispondo-se a orçamentos elevados pois sabe que existem questões emergenciais onde o dinheiro deve de fato ser gasto;
- 5 é uma Museologia em pleno diálogo com uma Museologia Feminista também emergente e interseccional em raça e classe
- 6 [...] a Museologia LGBT integra certamente a Museologia Social ou Sociomuseologia, não sem antes alertar que dentro desse grande escopo também reside a fobia à diversidade sexual comum aos museus;
- 7 Por valorizar performances, vocabulários, múltiplas sexualidades e identidades plurais em constante renovação, este modo de conceber Museologia pode ser nomeado como Museologia Pajubá, Museologia Babadeira, Museologia Pintosa, Museologia Fechativa, Museologia Afrontosa, Museologia Travesti, Museologia Trans, Museologia Sapatão, Museologia Lgbt Afro-Indígena, entre outras possibilidades criativas que certamente irão variar quanto mais se experimentar uma libertação sexual museológica. (BAPTISTA, BOITA, 2020, p. 5-6)

O Museu da Diversidade Sexual é a primeira experiência museológica no Brasil com foco na preservação de memórias dissidentes e no debate sobre sexualidades e identidades de gênero. Pelo trabalho pioneiro, e pela importante atuação junto à comunidade LGBT na luta por direitos e promoção de vida consideramos ser essencial o compartilhamento de informações sobre a criação e o desenvolvimento de um museu como esse, e por isso selecionamos dentre todos os materiais gerados, no já mencionado projeto de extensão, esta entrevista com Franco Reinaudo, que esteve na construção do museu e atuou como diretor na maior parte da história da instituição até aqui. Nesta entrevista Franco nos conta sobre os contextos que levaram a idéia de um museu como o MDS, sobre os desafios e o caminho traçado para o sucesso desse projeto.

Entrevistadora: Franco, muito obrigada por ceder esta entrevista para o projeto. Para darmos início a essa conversa gostaria que você contasse um pouco sobre os motivos e realidades sociais que permeiam a construção do MDS.

Franco: Primeiro gostaria de agradecer muito a vocês por estarem aqui. Sobre a construção do MDS acho que tem um pré-cenário importante, que tem a ver com a ditadura. Eu acho que a ditadura interrompe um processo de construção dos movimentos sociais e isso vai afetar de certa forma a organização e a construção dos grupos lgbs. Então mesmo que a ditadura tenha terminado em oitenta e cinco [1985] eu acho que isso tem um reflexo grande no movimento, é um dado importante de se levar em consideração. Um segundo dado importante é a questão da epidemia da AIDS. Na hora que a gente começa a sair, acaba a ditadura, em seguida vem a questão da AIDS e ceifa também essa construção. Aqui tem dois fatores, pois ao mesmo tempo em que ela joga a gente pra esse lugar do preconceito, essa coisa do sexo como promiscuidade, também faz com que exista uma união entre essas pessoas, quem viveu isso sabe muito bem que a gente acabou se unindo para cuidar das pessoas, por que os hospitais, as famílias, etc, ninguém queria cuidar das pessoas doentes. Então a própria comunidade se une para ajudar sempre que possível. Eu acho que isso tem um reflexo muito grande na história do museu, porque a partir dessa experiência, algumas dessas pessoas vão depois pensar na história do museu, como a gente a partir da perda dessas pessoas, como que essa memória se esvai, se perde. A própria sociedade não queria saber dessas pessoas. Então foi o momento que a gente começou a falar sobre ter uma plataforma de visibilidade, de preservar essa memória.

Entrevistadora: E nesse processo de construção, há algum destaque importante para a organização do movimento que vá influenciar a criação do museu posteriormente? Quem eram as pessoas que construíram esse movimento?

Franco: Foi quando a gente começou a ter esse movimento de Paradas no Brasil e principalmente a Parada de São Paulo, no final da década de noventa, mais precisamente entre noventa e sete e dois mil [1997 - 2000]. É legal que a Laura esteja aqui hoje, porque a Laura presenciou isso, então ela é testemunha desse momento onde um grupo de pessoas se juntou para ajudar na construção da Parada. De um lado tem os ativistas, mas também havia várias pessoas que não necessariamente

estavam envolvidas nesse movimento, mas que se juntaram para construir. Podemos falar aqui de João Silvério Trevisan que era escritor, ou de Celso Cury que era o jornalista da Coluna do Meio, inclusive a gente tem esse acervo lá no museu. O Celso Cury tinha uma coluna, que foi a primeira a falar um pouco do universo lgbt, e por isso ele foi processado durante a ditadura. Tinha também o Serginho Miguês, que era um cara dono de uma livraria lgbt - na época começou esse movimento de ter negócios lgbt – e eu acho que a Parada foi fundamental nesse processo de criação de negócios lgbt. A Laura Bacellar estava nesse grupo, a Laura foi a primeira editora desse ramo, criou a editora gls, e depois a editora malagueta, que era específica para meninas. Então tinha um grupo de pessoas que estavam preocupadas em como a gente ia preservar essa memória a partir dessa experiência que a gente teve, tanto da ditadura como em relação a AIDS, principalmente sobre a experiência de perder as pessoas, perder os amigos, as amigas. Então nesse processo todo o que aconteceu é que a gente pensou em várias alternativas.

Entrevistadora: E como vocês organizaram isso?

Franco: Na época estava começando a criação de portais, essa coisa da internet. Então a primeira ideia era criar um portal para que as pessoas pudessem colocar esses materiais. Essa foi a primeira ideia que surgiu para preservar essa memória e garantir visibilidade. Isso no final dos anos noventa, mas a parada começa a ter muita visibilidade, e também o grupo se dispersa, algumas pessoas continuaram e outros não, acho que todo mundo sabe que houve uma ruptura na Parada aqui em São Paulo, então eu vou falar por mim, eu acabei me afastando um pouco disso, apesar de sempre colaborar, até hoje eu colaboro com a Parada mas eu me distanciei um pouco. Então o que acontece é que na cidade de São Paulo se cria a coordenadoria de Assuntos da Diversidade Sexual, isso se eu não me engano, foi em 2005 ou 2006, não lembro bem, mas, foi logo depois da Marta, por que foi o Serra que criou a coordenadoria. E eu fui convidado para assumir no segundo governo. E quando eu assumi a coordenadoria a primeira coisa que eu fiz foi ouvir as pessoas, pra isso eu chamei uma série de pessoas, dentre elas João Silvério Trevisan, que falou "Franco agora que a gente está num espaço de poder vamos recuperar a história e criar esse lugar de memória." Criar esse espaço é pra gente poder cuidar da nossa história, e foi isso que aconteceu, a partir dali a gente foi procurar um espaço, e aí que nasce a ideia de se ter um museu da diversidade sexual.

Entrevistadora: E como esse processo se desenrolou? O museu foi criado por qual instância governamental?

Franco: Eu acabei batendo na Secretaria de Estado, na verdade eu estava na prefeitura e fui na secretaria de estado pedindo parceria. Quem estava na época como secretário era o Andrea Matarazzo , e quem estava ajudando o Andrea era o Paulo Mortari. Na secretaria também tinha um local chamado assessoria para gêneros e etnias que pautava as políticas públicas na cultura relacionadas à diversidade e grupos minoritários, mas não tinham nada voltado para a comunidade lgbt, então quando apareceu a ideia do museu foi algo importante. A princípio a ideia do museu era pra ser uma parceria entre a prefeitura e o estado, mas acabou sendo encampado pela secretaria da cultura do estado mesmo.

Entrevistadora: E como foi o diálogo com a comunidade na construção do museu? O museu nasce com o nome Museu da Diversidade Sexual?

Franco: Começamos a fazer uma série de reuniões com a comunidade, para ouvir o que pensavam e queriam em relação a esse espaço, e assim fomos amadurecendo a ideia do museu. No final acabou não nascendo como museu, a secretaria resolveu bancar a ideia, mas de forma diferente do original, com um nome super pomposo: centro de cultura, memórias e estudos da diversidade sexual. E aí resolvemos usar a estratégia das trans, de criar um nome social, como queríamos museu desde o começo passamos a chamar Museu da Diversidade Sexual. E assim foi, mesmo não sendo museu, só passou a ser museu no final de dois mil e dezoito [2018] quando teve um Decreto de mudança.

Entrevistadora: Essa estratégia do uso do nome social é um espelhamento interessante da organicidade do museu em relação a comunidade, certo? De que outras formas você enxerga essa relação?

Franco: Eu acho que o museu é esse corpo discriminado, e isso é uma coisa muito evidente no cotidiano, porque esse corpo – que agora está no metrô – incomoda as pessoas. Por isso que as pessoas agridem inclusive fisicamente. O museu sofre "voadora", sofre pixação, esse processo é muito simbólico. A gente representa esse incômodo que acaba causando na sociedade, como seres

humanos e como lugar físico. Eu acho que este processo se reproduz na construção desse equipamento cultural, por isso não foi criado como museu, mas como Centro de Cultura e Memória da Diversidade Sexual.

Entrevistadora: E como foi essa transição de Centro de Cultura para museu? Você esteve à frente do projeto desde o início?

Franco: Aí tem um hiato porque eu saí da prefeitura e o museu continua na secretaria. Minha ideia era voltar para minha casinha, porque a minha experiência no poder público foi muito intensa. Imagine estar em uma coordenadoria de diversidade sexual sem a menor estrutura e com uma demanda enorme desde violência física, assassinato, até o povo do Largo do Arouche reclamando porque os gays estavam fumando maconha. Tudo caía lá, como se a gente fosse a área de serviço e qualquer problema que tinha com lgbt era lá. Era uma situação absurda, vinte e quatro horas por dia meu telefone tocava "morreu alguém, tá acontecendo alguma coisa". Foi uma experiência traumática para mim. Hoje em dia tem outros equipamentos para ajudar, como a criação do Centro de Referência aqui no centro. Hoje há outros espaços na cidade de São Paulo que fazem atendimento. Então foi bem complicado e a gente ainda cuidava da Parada. Imagina cuidar de um evento com milhões de pessoas. Enfim, fui descansar e nesse período o museu abriu em dois mil e doze [2012], mas em dois mil e treze [2013] o pessoal da secretaria me chamou porque achavam que o museu não estava conseguindo andar, porque não tinha estrutura. Para vocês terem uma ideia, o orçamento do museu no começo era de quarenta mil reais e tinha dois cargos para cuidar dele, ou seja, era inviável e tinha proposta de ter uma verba para fazer a adequação desse espaço. Quando o museu abriu não teve uma repercussão muito grande, e foi nesse contexto que o pessoal da secretaria me chamou de volta.

Eu acho que tem uma construção histórica de grupos fortes de militância, mas naquele momento era muito necessário a gente pautar outras questões e a cultura é algo fundamental para construir uma sociedade mais justa. E em relação à população lgbt tinha uma lacuna muito grande, principalmente pela falta de visibilidade na área museológica. Eu não sou museólogo, mas eu acho que tem gente muito boa pra pensar nessa lacuna dessa questão da diversidade nos museus. E aí eu resolvi aceitar esse desafio, que foi bastante complexo, porque cuidar de uma instituição ou espaço cultural com quarenta mil reais era bem complicado. Daí a primeira coisa que eu fiz com essa verba foi ir na área de obras da Secretaria, quando eu cheguei lá todo mundo reclamava "ah

não sai a reforma", e eu falei "gente, mas tem que fazer!" Me apresentei "Eu sou o Franco e assumi agora a coordenação do museu e queria saber como está a situação" e só me respondiam "ah tá bom, a gente vai ver e fala com você", e eu tive que me impor "não, você não está entendendo, eu vou ficar aqui até ver o processo da obra" a menina que trabalhava lá falou "É?" eu respondi, "É! vou ficar sentadinho esperando, não tem problema." Bom, no frígir dos ovos, eles tinham fechado o processo, tinha sido arquivado. Aí tiveram que reabrir o processo e fazer tudo de novo para conseguirmos fazer a reforma.

Entrevistadora: E o museu foi bem recebido? Teve alguma estratégia para a inserção dele junto à comunidade ou isso se deu de forma natural?

Franco: Diziam "Pra que um museu lgbt?", ou "ahh, mas se tem museu gay tem que ter museu hétero". Olha, a gente escutou de tudo. E eu percebi que era importante a gente criar alguma forma para que o espaço fosse reconhecido, tanto pela comunidade lgbt quanto pela comunidade da cultura, dos museus. Se não tivéssemos esse reconhecimento o museu ia ficar jogado como estava. Então eu pensei que seria importante ativar algumas assinaturas enquanto não engrenasse como Museu da Diversidade a ideia era ter gente bacana que respaldasse esse espaço.

Entrevistadora: E como foi isso na prática?

Franco: Eu tinha ouvido falar pelo Celso, que tinha um material incrível no Instituto Moreira Salles, um trabalho de uma fotógrafa maravilhosa chamada Madalena Schwartz, que durante a ditadura - entre os anos sessenta e setenta - fotografou artistas lgbts da noite, e aí eu fui atrás disso. Mesmo sem dinheiro eu fui lá no Instituto Moreira Salles e eles passaram uma conta imensa e eu falei, "não, não vai dar querida", e eles foram ótimos e cederam tudo de graça. Daí eu fui atrás do Jorge Schwartz que é um cara super reconhecido no campo dos museus e que na época estava no Museu Lasar Segall, e ele é filho da Madalena, então convidei para fazer a curadoria. E também fui atrás de um cara bárbaro para fazer a cenografia dessa exposição. E aí a gente montou esse circo! A gente montou esse circo e também entendeu naquele momento o papel importante que era esse espaço no meio de São Paulo, do movimento da Estação. Naquele momento a gente intuiu que era importante usar os vidros – que são usados até hoje – é um pouco sobre entender esse movimento das pessoas que passam e dar possibilidade de olharem alguma coisa. Isso é uma coisa tão

fundamental que quando abrimos era impressionante o tanto de gente que passava xingando. Eu ficava na porta e era terrível, mas hoje parece que o museu foi incorporado a esse lugar e as pessoas param e simplesmente olham. Então acho que foi importante essa ação de deixar ele visível.

Entrevistadora: Mas então isso foi uma adaptação, não fazia parte do projeto original?

Franco: Não, o primeiro projeto do museu era fechar inteiro, mas a ideia não vingou, a gente usou muito - e usa até hoje - essas janelas de vidro.

Entrevistadora: Retomando a questão da exposição, como foi?

Franco: Eu acho que essa exposição chamava Crisálidas, e conseguimos também expor uma das únicas fotografias da Madalena que eram coloridas, todo o trabalho dela é branco e preto e essa fotografia nunca tinha sido exposta e isso foi graças ao Jorge que falou "Ó tem essa imagem aqui que é colorida e nunca foi exposta". Usamos também a estratégia de reabrir o museu perto da Parada, e ali apareceram cinco Secretários e o governador para abrir a exposição, então foi como se fosse a inauguração mesmo do museu como ele merecia. Foi muito importante esse momento do museu. Essa exposição teve uma repercussão muito grande e a partir dali começamos a estabelecer relações que fomos cultivando ao longo desses oito anos. Eu acho que essa exposição marcou, no sentido de entender a importância desse espaço, a importância da temática, e foi uma exposição com qualidade. A gente conseguiu quase tudo na faixa, as pessoas ajudaram mesmo, o Instituto Moreira Salles não cobrou, o arquiteto também não cobrou, e a gente foi se ajeitando. Isso também é uma característica muito bacana do museu, até hoje como estamos fazendo, como vocês estão aqui para ajudar o museu de forma pró-bono. O museu ao longo do tempo foi construindo essas relações onde muitas pessoas ajudaram. E eu acho que isso é fundamental, eu acho que um museu como o Museu da Diversidade Sexual só existe e só tem razão de existir se tiver a participação das pessoas, isso é muito presente na nossa história.

Entrevistadora: E após essa re-inauguração como o museu foi se estruturando?

Franco: Daí em diante foi uma sucessão de coisas, vou pontuar as coisas mais importantes. A exposição que aconteceu logo na sequência também não tínhamos dinheiro, então pintamos o museu e com aqueles mesmos painéis montamos uma exposição junto com a SPFW que chamava Moda e Diversidade, com editoriais de moda que falavam de diversidade. Ali nasceu um outro ponto chave para o museu, que foi quando compreendemos que precisávamos falar com os aliados da causa, ou com outros grupos que também sofrem preconceito. Então nessa exposição além da diversidade sexual, tinha recorte étnico racial. Foi muito legal porque percebemos que várias pessoas entravam porque se identificavam com algumas imagens. As fotos eram muito bonitas, fotos de moda que chamavam muita atenção, e as pessoas entravam e perguntavam "Mas isso aqui é um museu?" muitas dessas pessoas nunca tinham entrado em um museu. Essa acabou sendo uma característica bacana do Museu da Diversidade, essa tentativa de ser um espaço realmente democrático e livre. A gente não tem realmente nenhuma barreira para a entrada. Qualquer pessoa entra e qualquer pessoa é bem vinda, mesmo que isso cause algum tipo de transtorno.

Entrevistadora: O museu tem protocolos de segurança? Isso entra em conflito de alguma forma com esse acolhimento a todas as pessoas e a diversidade?

Franco: Sim, temos segurança. Não faz muito tempo um cara tentou sair com a televisão da exposição embaixo do braço. Mas é legal porque você vai entender de verdade o que é diversidade de verdade. Eu conto sempre essa história de uma mulher trans que ia sempre lá no museu, ela estava em situação de rua, mas sempre ia nos primeiros dias da exposição e ficava prestando atenção nos educadores e depois quando entrava o público ela fazia a visita monitorada. Isso é incrível! Porque a gente fala de discriminação, e fala de exclusão então a gente tenta de uma certa forma não reproduzir isso. E é complexo, por exemplo, quando a gente tem obras de arte sempre avisamos os artistas o que é o espaço e como não temos como garantir a absoluta segurança da obra, nunca aconteceu nada, mas a gente deixa claro pro artista.

Entrevistadora: E tiveram outros momentos importantes nessa construção do museu ou na consolidação dele?

Franco: Sim, tiveram alguns momentos importantes para o museu. Depois dessa exposição com a SPFW fizemos uma exposição que a gente chama de blockbuster, resolvemos fazer uma exposição interativa chamada Todos podem ser Frida, que era uma brincadeira. Nós montamos um estúdio fotográfico e um camarim, e as pessoas iam lá no museu e se vestiam de Frida Kahlo e a gente tirava foto e essa foto depois começava a fazer parte da exposição. Teve finais de semanas com mais de mil e quinhentas pessoas, foi uma loucura, e foi incrível porque as fotos são lindas, tem fotos de famílias, fotos de crianças, fotos de tudo que você pode imaginar. E todo mundo ia lá pra se vestir de Frida, então eu acho que esse é um momento muito bonito do museu. Essa exposição teve uma visibilidade enorme, foi para Itália e circulou bastante por aí, até hoje é a exposição do museu que mais circulou, porque foi a partir dela que entendemos que era importante o acervo do museu itinerasse. E como temos essa ligação com o Estado de São Paulo nós montamos um Programa de Itinerância que fez com que o acervo itinerasse pelo estado de São Paulo. Apesar disso, o acervo do museu já saiu para outros lugares como eu falei sobre a Itália, também foi para Portugal, e para Pelotas, Salvador, etc. A ideia do Programa de Itinerância do museu é a gente garantir o acesso ao acervo no interior e no litoral do estado. E isso é muito bacana, porque vamos em cidadezinhas pequenas, o programa é gratuito, e sempre propomos parcerias com as prefeituras ou com a Secretaria de Cultura ou outro órgão oficial, nós vamos de graça, eles só pagam o transporte das obras. Desse jeito o acervo do museu já circulou por quase todo o Estado de São Paulo.

Entrevistadora: Que outras experiências você destacaria?

Franco: Bom, depois das estratégias para tentar construir uma credibilidade e um respeito no museu começamos a pensar estratégias para trazer a comunidade para dentro do museu. E aí nasceram várias atividades. Uma delas foi simplesmente ceder o espaço. Por exemplo, hoje temos às terças-feiras o Coral LGBT ensaiando no museu. É lindo, quem conhece o museu sabe que é como uma caixa de vidro, as pessoas passam e param para assistir. Também começamos a fazer encontros e a ceder o espaço para grupos transsexuais, assexuais, bissexuais. Tem também um grupo que usa muito o espaço, que é um grupo de terceira idade LGBT, quando foram solicitar

disseram "Ah, mas a gente serve cafezinho e biscoitinho porque o pessoal gosta, dá pra fazer no museu?" e eu falei, "Dá sim!", algum museólogo vai me matar, mas a gente faz isso sim, porque a gente acha que o mais importante é a comunidade ocupar o espaço, café a gente limpa. Não sei se é muito correto falar isso para vocês, mas a gente faz isso! E aí eles se reúnem lá, e a gente serve o café e é muito legal. A primeira vez que eles fizeram esse encontro foi na exposição Devassos no Paraíso, que contava a história da comunidade lgbt, então eles super se identificaram.

Entrevistadora: Essa exposição foi um marco importante para o museu, certo? Pode nos contar mais sobre ela? Quais foram as estratégias para dialogar com os públicos a partir dessa exposição?

Franco: Essa exposição tem duas coisas importantes para o museu. Primeiro isso de ter recebido o pessoal da terceira idade, e segundo em relação aos jovens. Foi muito legal porque tínhamos feito uma pesquisa de públicos um pouco antes da exposição que mostrava grande quantidade de jovens visitando o museu. Era uma preocupação pensar como uma exposição tão densa como Devassos, com muitos textos, como dialogaria com esse público. E aí com o apoio de um grupo de informática conseguimos criar um sisteminha que era o "ChatBot", um QRcode na exposição onde o pessoal chegava com o celular e aparecia o bonequinho do João Silvério, que ia falando sobre a exposição. Foi uma experiência incrível que chegamos a apresentar no google, e em vários lugares.

Entrevistadora: E essas estratégias de diálogo com os públicos como foram se desenvolvendo no museu?

Franco: Depois que o museu já tinha uma certa estrada começou a aparecer muitos artistas lgbt querendo expor no museu, querendo fazer várias coisas. Começamos a pensar como poderíamos fazer no metrô, sem dinheiro, como poderia dar visibilidade, como escolher um artista e não escolher outro, etc. Foi aí que nasceu a ideia de fazer esses chamamentos públicos, que atualmente é uma característica importante do museu. Então criamos a Diversa, uma exposição coletiva. Optamos por não fazer exposição de um artista individual, ou é um tema ou são coletivas. Então abrimos esses chamamentos públicos para que as pessoas apresentem seus trabalhos e é montada uma comissão que decide. A Diversa já tá na terceira edição e é muito legal porque vários dos artistas que começaram ali no museu já tem uma carreira fora, construíram alguma coisa e o museu

cria relação entre eles. Outro dia fui numa galeria de arte, assistir uma exposição de três desses artistas que se conheceram no museu.

Entrevistadora: E essa prática de coletivizar as exposições acontecem só com a Diversa? Quando algum artista já consagrado procura o museu como funciona?

Franco: A Diversa é um chamamento público e é mais voltado para artistas novos, mas percebemos que tinham artistas mais conhecidos que também queriam fazer coisas no museu, mas aí funciona de outra forma. Nesses casos convidamos um curador e pensamos num tema, normalmente temas que acabam aparecendo nessas conversas em redes sociais. A primeira experiência que fizemos assim foi Solidão, onde demos essa temática para artistas mais conhecidos, já consolidados no mercado, e aí eles fizeram um projeto, e essa obra foi doada para o museu. Teve Solidão e agora estamos preparando uma exposição que se chamará Rresetar, que fala sobre a pandemia, sobre parar, e como a gente suporta esse preconceito, ou como a gente para e se reinventa todo dia para suportar essa carga que a sociedade impõe.

Entrevistadora: E você gostaria de destacar algum movimento de diálogo construído pelo museu?

Franco: Outro movimento que eu acho que é importante frisar é a relação que estabelecemos com a periferia, e como trazer esse debate um pouco para o museu. Fizemos uma conversa com vários coletivos da periferia que resultou na exposição Textão. Foi um processo muito complexo, bastante complicado pra gente, porque estávamos em diálogo com os coletivos, e conciliando com prazo e orçamento, foi muito difícil. A exposição atrasou umas três quatro vezes, mas saiu. Foi um processo complexo mas muito importante, para ocupar esse espaço com os coletivos. O problema é sempre esse, né?! Cada vez que tem um problema nós precisamos ir no coletivo resolver e decidir em conjunto e esse processo leva um tempo que muitas vezes o equipamento cultural não tem, e temos que cumprir meta, e uma série de coisas, mas acho que também foi um momento fundamental para o museu, para gente conversar com a periferia de São Paulo que é um lugar muito rico, e com um questionamento forte sobre onde tão os lgbs, que muitas vezes não tem espaço para falar, não tem espaços pra mostrar suas artes.

Isso tudo tem a ver com essa coisa de entender nosso lugar, inclusive ali dentro do metrô, por isso passamos a utilizar várias estratégias para nos comunicar, porque desde o início

entendemos que não adiantava falar só com a nossa comunidade que nos aceita, mas estabelecer um processo para mediar o debate com toda a sociedade ali representada. Por isso o Educativo sempre foi a parte mais importante do museu. Desde o começo investimos nesse processo de construção do Educativo. Como falar, como fazer, etc. E isso foi acertado, tanto que hoje a gente percebe que quando uma escola pública - ou privada - tem algum "problema" como "ah tem uma criança trans, o que fazer?", já levam no museu da diversidade. Isso foi uma descoberta incrível, que a gente faz o diálogo com os professores e que essas questões postas ali na escola vão para o museu.

{FIM}

CRISTO REDENTOR: UMA BIOGRAFIA

Vera Lúcia de Azevedo Siqueira¹

RESENHA: ALVAREZ, Rodrigo. **Redentor:** A biografia do Cristo de braços abertos, ilustre morador do Corcovado, orgulho do Brasil, maravilha do mundo. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021. 312 p.

Como nasce a ideia da construção de um monumento? Que requisitos deve ter o projeto vencedor? Que forças políticas e ideológicas intervêm no processo? O que faz com que esse monumento seja consagrado internacionalmente?

Para responder a essas e outras perguntas, o jornalista Rodrigo Alvarez, que foi correspondente da TV Globo e também assina o best-seller *Aparecida*, debruçou-se sobre uma série de documentos que incluem matérias de revistas e jornais, fotografias, discursos, diários e correspondências para traçar a biografia do Cristo Redentor, exemplo de intervenção humana na paisagem carioca consagrada pela Unesco, em 2012, patrimônio paisagístico mundial. No livro, estruturado em três partes e um epílogo, Alvarez mostra os bastidores da criação do monumento, desde a origem da ideia, surgida em 1888, até sua concretização, nos idos de 1931.

Na primeira parte, intitulada “O Cristo num véu de nuvem brilhante subindo ao céu”, o autor lembra que tudo teve início com a ideia dos abolicionistas de homenagear a Princesa Isabel e construir, no alto do Corcovado, a imagem da Redentora. A princesa sugere, então, um monumento a Cristo, “o verdadeiro redentor dos homens”. A ideia agrada à Igreja Católica, mas sofrerá no decorrer dos anos intensas críticas tanto de protestantes (contrários à adoração de imagens), como de positivistas (ateus).

O jornalista informa que, no século XIX, além de local de passeios da família imperial, o Corcovado, situado no Parque Nacional da Tijuca, era ponto estratégico dotado de sistemas de alerta para embarcações suspeitas. Foi a seus pés que escravos fugitivos formaram um dos primeiros quilombos do Rio de Janeiro, transformado em favela (aliás, a linha férrea ligando o Cosme Velho ao Corcovado foi feita com mão de obra escrava). Mas só a partir de 1921 surgem as primeiras notícias sobre a construção de um monumento no local. O autor apresenta então, em

¹ Museóloga (UNIRIO), mestre em Educação (UnB). E-mail: veralu8@gmail.com.

pequenos capítulos, o desenrolar de toda a saga que teria como principais personagens o cardeal Sebastião Leme, o engenheiro Heitor da Silva Costa e o escultor Paul Landowski.

A partir da Proclamação da República, quando o Brasil vê a ascensão do positivismo, torna-se crucial para a igreja católica retomar seu poder. Nesse contexto, a nomeação de D. Sebastião Leme como arcebispo do Rio, em 1921, é crucial para esse projeto. Leme será por muitos anos a mais importante liderança católica do país e, ao assumir o comando da comissão encarregada de construir o monumento, influenciará na versão final da própria escultura, ou seja, um Cristo de braços abertos, para que fosse visto de longe, “como uma cruz”, e dará início a uma campanha inédita para arrecadar doações junto à população brasileira.

Outro dos principais personagens associados ao Redentor, o carioca Heitor da Silva Costa, filho de um conselheiro do Império, havia estudado na Escola Politécnica. Engenheiro respeitado, especialista em arquitetura sacra e fascinado por estátuas, fez parte da comissão encarregada da construção do monumento, participou do concurso para a escolha do projeto e saiu vencedor ao apresentar a primeira versão de um Cristo de cobre, com trinta metros, sobre o Corcovado, tendo em uma das mãos um globo terrestre e, na outra, a cruz da Redenção. Caberá a ele a escolha do escultor, em 1924, e o acompanhamento da obra (que vai sofrer modificações), sempre no eixo Rio-Paris.

Paul Landowski, o personagem estrangeiro de toda essa história, era na época um artista francês reconhecido. Aos 49 anos, vivia em seu ateliê parisiense, cercado de maquetes de gesso e bustos de bronze. Convidado por Heitor, aceita trabalhar à distância e fazer grandes maquetes da estátua, cujos cálculos caberão a uma famosa empresa de engenharia francesa. Mas só em 1926 Landowski cria o Redentor como o conhecemos, com seu manto de “dobras planas em art déco”, estilo em voga na Europa. Alvarez mostra as hesitações do artista, um perfeccionista que nunca veio ao Brasil, abriu mão dos direitos sobre a estátua, nem sequer assinou a obra e sofre ao pensar no equilíbrio das proporções entre o corpo e a cabeça da estátua, mal sabendo que aquela seria a sua escultura mais célebre.

Seguem-se capítulos nos quais o jornalista mostra as discussões estéticas em torno do revestimento da estátua, o trabalho das senhoras católicas do Rio de Janeiro em dar polimento nos pedaços triangulares de pedra-sabão (“a pele do Redentor”), os temores de Heitor quanto aos desafios técnicos na montagem da estátua (afinal, será preciso erguer andaimes sobre o precipício) e, finalmente, a tão esperada inauguração no dia consagrado à padroeira do Brasil, com a presença de Vargas, o ditador ateu e populista.

O autor traça na segunda parte do livro, “Cinquenta anos em maus lençóis”, as vicissitudes do monumento que, após a inauguração, muito visitado, sofre com a falta de segurança dos visitantes e a conservação. Apesar da qualidade da construção, as intempéries (sobretudo os violentos raios) provocam manchas e até a perda do dedo médio da mão direita da estátua. Seguem-se no pós-guerra ações para conservá-la e torná-la mais divulgada e atraente. Assim, surge o primeiro restaurante no alto do Corcovado e a imagem impressa do monumento na nota de cinco mil cruzeiros. Nos anos 1960, além de ganhar nova iluminação, vira cenário de filmes como *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* e é homenageado por Tom Jobim com o *Samba do Avião*. Mas a manutenção continua um problema até 1980, quando o monumento é fechado para reforma pela primeira vez devido à visita papal de João XXIII. Nessa década a imagem se populariza ainda mais quando, no carnaval de 1989, o polêmico Joãozinho Trinta apresenta o enredo “Ratos e urubus, larguem a minha fantasia”, cujo carro abre-alas traz um Cristo Redentor esfarrapado. Proibido pela Igreja, o Cristo acaba desfilando coberto de plástico preto com os dizeres: “Mesmo proibido, olhai por nós”.

Na terceira parte, “Rio, você foi feito pra mim”, Alvarez mostra que o Redentor, já elevado à categoria de santuário, passa, a partir de 2006, com a chegada do padre Omar Raposo, a ser intensamente divulgado junto à mídia e, cada vez mais, identificado ao país. Assim, é estampado em 2009 na capa da revista britânica *The Economist* como um foguete (“o Brasil decolando”). Com a melhora no serviço de trens e na administração, o Redentor se torna paixão nacional e símbolo pop, refletindo ao mesmo tempo as crises nacionais: em 2013, volta à capa da *The Economist*, dando voltas e soltando fumaça (“será que o Brasil explodiu?”) e, em 2021, intubado, com Covid-19, (“à beira do abismo”).

No epílogo, intitulado “Se todos fossem iguais a você”, o autor apresenta monumentos semelhantes no Brasil e no mundo (como o Cristo del Otero, na Espanha, também em art déco) e lembra do concurso lançado em 2007 por uma fundação suíça, com votação via Internet, cujo resultado incluiu o Cristo Redentor entre as novas sete maravilhas do mundo moderno. Enfim, com “noventa carnavais nas costas”, esse monumento é objeto desta oportuna biografia, que conta ainda com notas bibliográficas e um caderno de fotos. Seu autor revela em linguagem leve e coloquial, a que não faltam pitadas de humor e de ironia, os meandros da construção da estátua, além de esclarecer alguns equívocos como, por exemplo, a sua autoria.

Portanto, neste momento em que o país se vê diante de perdas de seu patrimônio histórico e artístico, seja por inépcia, negligência ou vandalismo, *Redentor* é leitura recomendada não só aos

apreciadores da arte e do patrimônio cultural, mas também ao leitor comum que certamente se deliciará com a história bem contada dessa obra de arte que, mais do que um símbolo da fé, tornou-se um símbolo do Brasil.

Revista Eletrônica Ventilando Acervos

Rua Victor Meirelles, nº 59 – Centro

CEP: 88010-440

Florianópolis, SC

(48) 3222.0692

reva@museus.gov.br

ventilandoacervos.museus.gov.br

Grupo de Estudos Política de Acervos

politicadeacervos.wordpress.com

facebook.com/groups/195510243869349

Imagem de capa:

Recorte da logomarca do Museu da Diversidade Sexual de São Paulo