

Arteriais

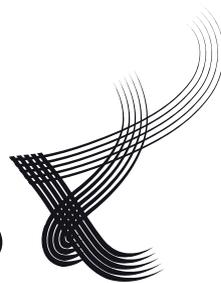


revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpá



Dossiê Museus e Coleções Universitárias: Panoramas Históricos,
Provocações Reflexivas e Proposições Metodológicas

Arteriais



revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa

Dossiê Museus e Coleções Universitárias:
Panoramas Históricos, Provocações Reflexivas e Proposições Metodológicas

v. 10, n. 18, 2024

Todos os esforços foram feitos para contactar com os detentores dos direitos das imagens. Em caso de omissão, faremos todos os ajustes possíveis na primeira oportunidade. Esta é uma publicação sem fins lucrativos, e encontra-se livre de pagamentos de direito de autor no Brasil, protegida pela Lei N° 9.610, Título III, Cap. IV, Art. 46, Inciso VIII.

©Todos os direitos e responsabilidades sobre as imagens e textos pertencem aos seus autores

BEZERRA, J. Denis de O.; MANESCHY, Orlando (Org.).

Revista Arteriais, Ano 10, n. 18 - Belém, Pará, Programa de Pós-Graduação
em Artes/ Instituto de Ciências da Arte/ UFPA, Out./Dez.2024.

328 p.

ISSN 2446-5356

1. Artes Visuais

2. Artes Cênicas

3. Música

4. História e Teoria da Arte

I. Universidade Federal do Pará

ARTERIAIS >>>

Ano 10 | n. 18 | 2024

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes | ICA | UFPA

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação | Periódicos – Portal de Revistas Científicas da UFPA

Reitor

Prof. Dr. Gilmar Pereira da Silva

Vice-Reitora

Prof.^a Dr.^a Loiane Prado Verbicaro

Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Prof.^a, Dr.^a. Maria Iracilda da Cunha Sampaio

Diretor de Pesquisa

Prof. Dr. Antônio Jorge Gomes Abelém

Diretora Geral do Instituto de Ciências da Arte

Prof.^a, Dr.^a. Isis de Melo Molinari Antunes

Diretor Adjunto do Instituto de Ciências da Arte

Prof.^a, Dr.^a. Adriana Valente Azulay

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra

Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes

Prof.^a, Dr.^a. Mayrla Andrade Ferreira

Coordenador do PROF-ARTES/Mestrado Profissional

Prof. Dr. Áureo Deo De Freitas Junior

FICHA TÉCNICA

Editores científicos

José Denis de Oliveira Bezerra | Orlando Maneschy

Editores Responsáveis

Orlando Maneschy | José Denis de Oliveira Bezerra | Breno Filo Creão de Sousa Garcia

Comitê editorial

José Denis de Oliveira Bezerra | Orlando Maneschy

Conselho Editorial

Visuais

Afonso Medeiros, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
André Parente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Cristina Freire, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.
Elisa Souza Martinez, Universidade de Brasília, Brasília-DF.
Gilberto Prado, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.
Jens Michael Baungarten, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo-SP.
João Paulo Queiroz, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa - Portugal.
Lúcia Pimentel, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.
Mabe Bethônico, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.
Maria Beatriz Medeiros, Universidade de Brasília, Brasília-DF.
Maria Ivone dos Santos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Maria Luiza Távora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Marisa Mokarzel, Universidade da Amazônia, Belém-PA.
Norval Baitello Júnior, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP.
Orlando Maneschy, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Rosana Horio Monteiro, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO.
Sérgio Basbaum, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP.
Valzeli Sampaio, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.

Musicais

Carlos Augusto Vasconcelos Pires, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Carlos Sandroni, Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE.
Catarina Domenici, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Celso Loureiro Chaves, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Cristina Gerling, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Cristina Tourinho, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA.
Diana Santiago, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA.
Fernando Iazzetta, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.
Jusamara Souza, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Líliam Barros Cohen, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Luis Ricardo Queiroz, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB.
Paulo Castagna, Universidade Estadual Paulista.
Júlio de Mesquita Filho, São Paulo-SP.
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, Universidade do Estado do Pará, Belém-PA.
Robin M. Wright, University of Florida, Florida-EUA.
Samuel Araújo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Sérgio Figueiredo, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis-SC.
Sonia Chada, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Sonia Ray, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO.

Cênicas

Ana Flávia Mendes Sapucahy, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
José Denis de Oliveira Bezerra, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Maria de Lourdes Rabetti, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Cesário Augusto Pimentel de Alencar, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Fernando Marques, Universidade de Brasília, Brasília-DF.
Maria Manuel Batista, Universidade do Minho e de Aveiro, Minho, PT.
Miguel Santa Brígida, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Wladilene de Sousa Lima (Wlad Lima), Universidade Federal do Pará, Belém-PA.

Revisão:

José Denis de Oliveira Bezerra

Revisão Técnica:

Orlando Maneschy | José Denis de Oliveira Bezerra

Programação Visual:

Breno Filo Creão de Sousa Garcia | Orlando Maneschy

Diagramação:

Breno Filo Creão de Sousa Garcia

Capa:

Sem título, fotografia digital de Denis Bezerra (2024)

Agradecimentos:

Adriana Russi Tavares de Mello

Adriana Viebrantz Braga

Afonso Medeiros

Alexandre Sequeira

Aline Rocha de Souza Ferreira de Castro

Ana Carolina Alves Vicente

Ana Cecília Rocha Veiga

Anna Paula da Silva

Camila de Macedo Soares Silveira

Camila Ferreira Araujo Freire

Camilly Santana Nascimento

Caroline Pinho Leal

Patrícia Danza Greco

Claudio Cristiano Chaves das Merçês

Damiane Daniel Silva Oliveira dos Santos

Daniel Maurício Viana de Souza

Daniela da Cruz Schneider

Dia Ermínia da Paixão Favacho

Elke Pereira Coelho Santana

Érika Negreiros

Gabriela Schmalfluss Borges

Geslline Giovana Braga

Marco Brandão

Gilson Antonio Nunes

Heloisa Teixeira Firmo

Huber Kline Guedes Lobato

Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida

Jamer Guterres de Mello

Jessica Norberto Rocha

Jéssica Tarine Moitinho de Lima

Josebel Akel Fares

Juliana Santoros Miranda

Kamila Carvalho Feitoza

Lorrana Brito de Almeida

Marineide Câmara Silva

Natália Aranha de Azevedo

Renato Lima Ribeiro

Susana Oliveira Dias

Thiago Giordano de Souza Siqueira

Túlio Cesar de Arruda Ferreira Diogo

Vinícius Melquíades dos Santos

Yasmin Corrêa Coelho

SUMÁRIO

EDITORIAL	13
Revista Arteriais	
DOSSIÊ	
Apresentação 30 anos depois... para que(m) ainda serve(m) os Museus e Coleções Universitárias?	15
Graciele Karine Siqueira Paola Haber Maués Rodrigo Luiz dos Santos	
Rede de Coleções e Museus Universitários: uma experiência na Amazônia paraense	21
Jéssica Tarine Moitinho de Lima Yasmin Corrêa Coelho	
Os museus universitários e os estágios do curso de Museologia da UFOP	37
Gilson Antonio Nunes	
Entre quatro paredes? Reflexões a partir da Musealização da Arqueologia e do processo de elaboração do Plano museológico participativo do MAP/UFPI	46
Vinícius Melquíades dos Santos Camilly Santana Nascimento Kamila Carvalho Feitoza	
Gestão Inclusiva e Acessibilidade nos Repositórios Digitais: a experiência do LavMUSEU, Webmuseu e Tainacan Lab ECI UFMG	64
Ana Cecília Rocha Veiga	
Coleções e comunidades de interesse do museu amazônico da Universidade Federal do Amazonas: relações com a agenda 2030	79
Thiago Giordano de Souza Siqueira	
Uma experiência formativa em acessibilidade cultural no Museu da Geodiversidade no Instituto de Geociências (MGeo/IGEO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro	92
Damiane Daniel Silva Oliveira dos Santos Aline Rocha de Souza Ferreira de Castro Heloisa Teixeira Firmo	
Acessibilidade para pessoas com deficiência nos museus de ciência universitários: o caso do UC Exploratório – Centro Ciência Viva da Universidade de Coimbra	110
Ana Carolina Alves Vicente Jessica Norberto Rocha	

Mulheres cientistas nos museus	123
Camila de Macedo Soares Silveira Daniel Maurício Viana de Souza	
Mapeamento das coleções etnográficas no Brasil: percursos e contribuições à PNM	134
Adriana Russi Tavares de Mello Geslline Giovana Braga Marco Brandão	
Uma joia feita de imagem e vidro	145
Caroline Pinho Leal Patrícia Danza Greco Érika Negreiros	
FLUXO CONTÍNUO	
Educação sensível frente à colonialidade do saber: poesia, memória e resistência	156
Dia Ermínia da Paixão Favacho Josebel Akel Fares	
<i>Banco Virtual de Memórias e Balançar: memórias da infância e tecnologias digitais na formação docente em teatro</i>	165
Renato Lima Ribeiro Marineide Câmara Silva	
Fernanda Gomes: o que ela sussurra	176
Elke Pereira Coelho Santana	
A poética do cotidiano: inquietações sobre as relações entre o corpo e a casa	188
Gabriela Schmalfluss Borges Adriana Viebrantz Braga Daniela da Cruz Schneider	
O corpo cirieiro na festa da santa de Nossa Senhora de Nazaré, em Belém do Pará	203
Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida	
A performance do Caboclo Zé Pelintra: Carne Trêmula	215
Claudio Cristiano Chaves das Merçês	
A bioacústica dos sapos e os estudos multiespécies: experimentos comunicacionais em mesas de trabalho	225
Natália Aranha de Azevedo Susana Oliveira Dias	

Sob um pesado manto de neblina: fronteiras e fabulações no cinema curdo de Bahman Ghobadi	238
Jamer Guterres de Mello Juliana Santoros Miranda	
Protocolos para preservação de obras de arte da performance: projeto Performance at Tate: Into the Space of Art	252
Lorrana Brito de Almeida Anna Paula da Silva	
Curadoria de artes: processos educativos para uma educação pela atenção	267
Camila Ferreira Araujo Freire	
Educação, Museologia e Inclusão: um olhar para as pesquisas em museus da Amazônia paraense	278
Huber Kline Guedes Lobato	
De Marginal a Herói: Clóvis Huguenev Irigaray, arte, política e indigenismo com o Xavante – A Uwe, no projeto espacial GEMINI 8 – 1975	290
Túlio Cesar de Arruda Ferreira Diogo	
ENSAIO VISUAL	
Sobre o tempo para se falar com as coisas do mundo	310
Alexandre Sequeira	
RESENHA	
Por uma descolonização da imagem: o marfim africano na arte colonial do oriente de Jorge Lúzio – uma leitura	321
Afonso Medeiros	
INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE TEXTOS	325
Instructions for the authors	

A Revista Arteriais chega ao seu volume 10, número 18 com um conjunto de produções que refletem modos e práticas de pesquisa em Artes e demais áreas de conhecimento. Organiza-se em dois momentos: a primeira parte é composto por artigos do dossiê temático *Museus e Coleções Universitárias: panoramas históricos, provocações reflexivas e proposições metodológicas para o século XXI*; na segunda parte temos artigos, ensaio visual e resenha na seção de fluxo contínuo.

O Dossiê Temático *Museus e Coleções Universitárias: panoramas históricos, provocações reflexivas e proposições metodológicas para o século XXI*, organizado por Graciele Karine Siqueira (Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará), Paola Haber Maués (Galeria de Arte e Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará) e Rodrigo Luiz dos Santos (Museu Universitário da Pontifícia Universidade Católica de Campinas), é composto por dez artigos. Os textos são de participantes do VII Fórum Permanente de Museus Universitários - FPMU, acontecido entre os dias 28 de agosto a 01 de setembro de 2023, evento nacional que reuniu na cidade do Rio de Janeiro profissionais de museus e coleções universitárias brasileiras, fruto de parceria de instituições públicas, como a Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Museu da Geodiversidade (UFRJ), Escola de Museologia (UNIRIO) e Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST).

Na seção Fluxo Contínuo, temos doze artigos, um ensaio visual e uma resenha. Dia Ermínia da Paixão Favacho e Josebel Akel Fares abrem a seção dos artigos com reflexões sobre a “colonialidade do saber, apontando a importância da poética da voz que nos constitui como sujeitos e, desse modo, faz a memória de nossos corpos atuantes na resistência de seres invisibilizados pelo processo de colonização”, na defesa de uma educação sensível na contemporaneidade com o texto *EDUCAÇÃO SENSÍVEL FRENTE À COLONIALIDADE DO SABER:*

POESIA, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA. Em seguida, Renato Lima Ribeiro e Marineide Câmara Silva, em *BANCO VIRTUAL DE MEMÓRIAS E BALANÇAR: MEMÓRIAS DA INFÂNCIA E TECNOLOGIAS DIGITAIS NA FORMAÇÃO DOCENTE EM TEATRO*, exploram “a intersecção entre memórias pessoais da infância e o uso de Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDICs) na formação docente e criação artística”, como resultado de um estudo desenvolvido no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão no contexto da Pandemia de Covid-19. Elke Pereira Coelho Santana, por sua vez, no texto *FERNANDA GOMES: O QUE ELA SUSSURRA*, apresenta um estudo de três aspectos da produção de Fernanda Gomes, artista brasileira contemporânea: “a articulação com a geometria, a relação com materiais provenientes do cotidiano e, também, a presença constante da cor branca”. Depois temos, em *A POÉTICA DO COTIDIANO: INQUIETAÇÕES SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE O CORPO E A CASA*, de Gabriela Schmalfluss Borges, Adriana Viebrantz Braga e Daniela da Cruz Schneider, um debate sobre processos poéticos cotidianos desenvolvidos a partir de referências teóricas e artísticas sobre corpo e espaço. Posteriormente, Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, em *O CORPO CIRIEIRO NA FESTA DA SANTA DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ, EM BELÉM DO PARÁ*, apresenta a categoria conceitual de *corpo cirieiro*, “como estados de corpo em processos de afetação pela relação íntima de fé daqueles que fazem, vivem e sentem a Festa [do Círio de Nazaré] em todas as suas dimensões”, a partir dos estudos da Etnocologia, principalmente as categorias teatralidade e espetacularidade. Ainda nesse universo da Etnocologia, Claudio Cristiano Chaves das Merçês, em *A PERFORMANCE DO CABOCLO ZÉ PELINTRA: CARNE TRÊMULA*, apresenta um estudo sobre uma performance ritual desenvolvida pelo autor, a partir da divindade da umbanda brasileira Zé Pelintra, como potencialidades artísticas na contemporaneidade. Já Natália Aranha de Azevedo

e Susana Oliveira Dias, em A BIOACÚSTICA DOS SAPOS E OS ESTUDOS MULTIESPÉCIES: EXPERIMENTOS COMUNICACIONAIS EM MESAS DE TRABALHO, evidenciam aproximações entre artes e ciências, ao pensar como “os sapos em uma escuta multiespécie, através de mesas de trabalho colaborativas que geraram livros-objeto, instalações e a Mostra *Seguir os sapos*. Jamer Guterres de Mello e Juliana Santoros Miranda, em SOB UM PESADO MANTO DE NEBLINA: FRONTEIRAS E FABULAÇÕES NO CINEMA CURDO DE BAHMAN GHOBADI, realizam “uma breve análise do filme *Tartarugas podem voar* (2004), dirigido pelo cineasta curdo-iraniano Bahman Ghobadi”, a partir de referências conceituais da análise no cinema de fronteira e na fabulação cinematográfica, e “das noções de orientalismo, eurocentrismo e identidade, questões ideológicas que envolvemos múltiplos pontos de vista na relação entre diferentes culturas ocidentais e orientais”. O texto PROTOCOLOS PARA PRESERVAÇÃO DE OBRAS DE ARTE DA PERFORMANCE: PROJETO PERFORMANCE AT TATE: INTO THE SPACE OF ART, de Lorrana Brito de Almeida e Anna Paula da Silva, “explora os desafios dos museus ao integrar a arte da performance em suas coleções, uma vez que são espaços que tradicionalmente estão focados nas características materiais das obras”. Camila Ferreira Araujo Freire, em CURADORIA DE ARTES: PROCESSOS EDUCATIVOS PARA UMA EDUCAÇÃO PELA ATENÇÃO, apresenta resultados de sua pesquisa de mestrado na qual analisa “o processo curatorial por um viés educativo, dando enfoque aos procedimentos expográfico e comunicacional, discutindo também o papel da obra de arte como um objeto cultural capaz de proporcionar a potencialização do processo educativo através da perspectiva teórica da educação pela atenção, sendo esta apontada como um outro caminho possível para a arte educação em espaços não formais”. Huber Kline Guedes Lobato, em EDUCAÇÃO, MUSEOLOGIA E INCLUSÃO: UM OLHAR PARA AS PESQUISAS EM MUSEUS DA AMAZÔNIA PARAENSE, ao

estabelecer “uma relação teórica entre educação, museologia e inclusão/acessibilidade”, estabelece “diálogo acerca da educação, da museologia e da inclusão mediante a análise de pesquisas em museus da Amazônia paraense”. A seção dos artigos finaliza com o texto DE MARGINAL A HERÓI: CLÓVIS HUGUENEY IRIGARAY, ARTE, POLÍTICA E INDIGENISMO COM O XAVANTE - A´UWE, NO PROJETO ESPACIAL GEMINI 8 - 1975, de Túlio Cesar de Arruda Ferreira Diogo, sobre o artista plástico mato-grossense Clóvis Huguene y Irigaray, em que o autor procura reconstituir a relação da palavra com uma imagem, a pintura *Xinguana I*, pertencente ao conjunto de dezoito imagens originalmente denominadas *Detalhes do Xingu*, que para o autor inaugura “uma nova perspectiva de abordagem dos indígenas da Amazônia Legal.

O presente número da Arteriais apresenta, ainda, o ensaio visual SOBRE O TEMPO PARA SE FALAR COM AS COISAS DO MUNDO, de Alexandre Sequeira, reunindo uma série composta por carimbos aquarelados de folhas e sementes, a partir de uma residência artística, que, segundo o autor, “envolveu o exercício de reconhecimento e escuta do lugar e a busca por um entendimento do desenho como testemunha de percepções e pensamentos nascentes e, nessa dimensão, não aponta para algo que está no mundo, mas sim delinea as relações que se estabelecem na sua constituição”.

O número finaliza com a resenha POR UMA DESCOLONIZAÇÃO DA IMAGEM: O MARFIM AFRICANO NA ARTE COLONIAL DO ORIENTE DE JORGE LÚZIO - UMA LEITURA, produzida por Afonso Medeiros, apresentando “uma análise crítica sobre a produção e a distribuição de artefatos para o mercado internacional de arte”.

Os editores desejam uma boa leitura!

APRESENTAÇÃO >>> 30 ANOS DEPOIS... PARA QUE(M) AINDA SERVE(M) OS MUSEUS E COLEÇÕES UNIVERSITÁRIAS?

Graciele Karine Siqueira
Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará
UFC

Paola Haber Maués
Galeria de Arte e Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará
UFPA

Rodrigo Luiz dos Santos
Museu Universitário da Pontifícia Universidade Católica de Campinas
PUC Campinas

O dossiê temático *Museus e coleções universitárias panoramas históricos, provocações reflexivas e proposições metodológicas para o século XXI* da Revista Arteriais, publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA), tem origem na realização do VII Fórum Permanente de Museus Universitários - FPMU, acontecido entre os dias 28 de agosto a 01 de setembro de 2023. O evento nacional, que reúne profissionais de museus e coleções universitárias brasileiras, ocorreu na cidade do Rio de Janeiro e foi organizado em parceria pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, e representadas por servidoras do Museu Nacional, Museu da Geodiversidade (UFRJ), Escola de Museologia (UNIRIO) e Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST).

Tendo em vista da importância da representação e diversidade regional, a Comissão Organizadora do sétimo fórum contou ainda com representantes de quatro (4) regiões do Brasil por meio da participação de técnicos-administrativos e docentes ligados às universidades brasileiras: Sul - Universidade Federal do Paraná (UFPR); Sudeste - Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC/Campinas), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO);

Nordeste - Universidade Federal do Ceará (UFC) e Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); e Norte - Universidade Federal do Pará (UFPA) e Universidade Federal do Acre (AFAC). A Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários (RBCMU) também apoiou a realização e colaborou na organização das reuniões temáticas do evento.

O evento, que teve como título *30 anos depois... para que(m) ainda serve(m) os museus e coleções universitárias? Panoramas históricos, provocações reflexivas, perspectivas empíricas e proposições metodológicas para o século XXI*, buscou considerar aspectos históricos e sociais que emergiram das próprias discussões e construções desde o primeiro FPMU, realizado no ano de 1992, assim como as demandas da contemporaneidade - questões sobre práticas e relações com os diferentes coletivos, para além de uma perspectiva de ação unilateral, que se tornam cada vez mais urgentes aos museus universitários, voltados historicamente para um público restrito ao espaço acadêmico.

A programação do VII FPMU foi organizada e distribuída durante os 5 dias do evento, e nesta sétima edição, reuniu 242 participantes inscritos, e destes se somam 140 autores e 88 resumos aprovados para comunicações, 23 pareceristas

científicos, 8 reuniões temáticas, 26 estudantes monitores, 7 intérpretes de LIBRAS e 37 convidados, dentre palestrantes e mediadores das atividades. Ocorreu ainda, no último dia, visitas técnicas aos museus e coleções universitárias da UFRJ. As atividades aconteceram nos espaços da Casa da Ciência, Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas, UNIRIO e Instituto Benjamin Constant, todas no bairro da Urca, na cidade do Rio de Janeiro. Houve a disponibilização de um formulário de avaliação pós-evento com 308 respondentes. Em relação aos conteúdos e temas abordados no VII FPMU, quase a totalidade dos participantes respondentes (307) comentaram positivamente, assim também quanto a aplicabilidade dos conteúdos em sua atividade museológica, educativa e científica, e em relação a qualidade dos trabalhos apresentados.

No programa científico do evento, encorajamos reflexões no âmbito das seguintes áreas temáticas: 1) Panoramas históricos, 2) Provocações reflexivas, 3) Perspectivas empíricas e 4) Proposições metodológicas. Esses recortes abrangentes permitiram que toda a diversidade que envolve os museus e coleções universitárias estivessem contempladas nas possibilidades de reflexões como, por exemplo, os mais variados temas abordados, a comunicação em seus múltiplos formatos, retorno presencial pós-isolamento social decorrente da pandemia, os variados públicos e profissionais envolvidos, acervos e coleções, gestão, orçamento, organização administrativa na universidade, relação entre ensino, pesquisa e extensão, educação museal, acessibilidade, diversidade e inclusão, entre outras possibilidades. Abaixo segue a descrição dos eixos temáticos de acordo com o projeto científico do evento:

1. PANORAMAS HISTÓRICOS

No início da década de 1990, precisamente no ano de 1992, inúmeros movimentos e encontros despontavam internacional e nacionalmente, inclusive no âmbito museal. No Brasil, tendo como grande evento e marco a Eco 1992, também acontecia um evento de proporções menores, mas de igual relevância para os museus: o I Encontro Nacional de Museus Universitários (atual Fórum Permanente de Museus Universitários). Naquele contexto, foram tratados 03 eixos temáticos: Museu e a sua relação com a Universidade; Museus e Cidadania; e a Pesquisa em Museus.

Aqui, propomos o exercício de revisitar tanto os acontecimentos ocorridos a partir deste marco temporal, como também esses eixos temáticos, agora sob a égide das necessidades e questões colocadas pelo século XXI:

Museu e a sua relação com a Universidade. Como pensar as coleções e os museus na relação com as universidades a partir de uma perspectiva abrangente, que inclui outros coletivos que se relacionam e/ou confluem com essa instância de ensino? Como pensar/gerir as coleções e museus universitários num contexto de desmonte das instituições de ensino (principalmente públicas), que afeta mais ainda os museus nas suas fragilidades? Que problemáticas os museus universitários enfrentam ao não serem considerados atividade fim da universidade?

Museus e Cidadania. Qual a importância das coleções e museus universitários no ambiente acadêmico, que também promove hierarquias, exclusões e opressões? Como as coleções e os museus universitários têm abordado, ao longo de seus caminhos e descaminhos, os diferentes coletivos que o circundam? Como são tratadas as diferenças e a urgente necessidade de inclusão - seja ela pelo viés das deficiências físicas, cognitivas e/ou pelas barreiras interseccionais?

Pesquisa em Museus. Quais os desafios para a manutenção de ações em prol do conhecimento dos acervos e coleções universitárias que extrapolam uma perspectiva científica? Para além de um processo de difusão e/ou divulgação das coleções universitárias, quais os caminhos para uma pesquisa que privilegie a participação de outros coletivos que não estão enquadrados na comunidade acadêmica?

2. PROVOCAÇÕES REFLEXIVAS

Sob a regência dos capitais científicos produzidos e legitimados pelas universidades, as coleções e museus universitários se beneficiaram, ao longo de sua história, de uma dada narrativa que, em geral, foi tida como inquestionável. Entretanto, movimentos e discursos, recorrentemente nomeados de “pós-verdades”, questionam determinadas teorias, leis, preceitos, enunciados e acordos do campo científico tais como “terra plana”, “negação do Holocausto”, “negação de ditaduras”, “negação da pandemia”, disseminação

massiva de *fake news*, entre outros movimentos. Considerando tal realidade, o questionamento levantado desde o primeiro encontro a respeito do que vinha a ser um museu universitário nos confronta sobre o que somos hoje, e nossa fachada de neutralidade é colocada em xeque.

Se não entendemos mais os museus como instituições neutras e inquestionáveis, o que somos hoje? Como as coleções e os museus universitários se posicionam (ou poderiam se posicionar) frente a movimentos que questionam o pensamento produzido por nossas instituições, seja pela via acima apresentada ou pelo reconhecimento da existência (legítima) de outras formas de ser, estar e compreender o mundo? Como as coleções e os museus universitários têm abordado (ou poderiam abordar) questões tratadas ou pertinentes aos giros decoloniais e/ou feridas coloniais? Quais contribuições reflexivas as coleções e os museus universitários podem apresentar sobre a importância de processos inclusivos desde sua concepção, planejamento e manutenção da sua existência como espaço democrático? Como as coleções e os museus universitários se encaixam, se adaptam ou mesmo se contrapõem à nova definição de museu proposta pelo ICOM em 2022?

3. PERSPECTIVAS EMPÍRICAS

No âmbito da Museologia, desde os anos 1990 temos presenciado movimentos que, para além de contribuir teórica e metodologicamente para a disciplina, têm influenciado e tomado como principal foco mudanças nas práticas museais: Nova Museologia, Museologia Crítica, Sociomuseologia ou Museologia Social, são nomenclaturas de apenas alguns desses movimentos. E os museus universitários também foram afetados por tais perspectivas teórico-práticas, contribuindo para a Museologia com experiências próprias, não menos revolucionárias. Este eixo, portanto, propõe-se a ser um espaço de compartilhamento das nossas experiências museais, considerando questões e propostas tais como:

Quais contribuições para a Museologia, no âmbito das práticas de coleções e museus universitários, podem ser exemplos para novas ações e práticas museais? Quais abordagens comunicacionais, em diferentes formatos, foram apropriadas e usadas por essas coleções e museus? Em que medida o

uso das novas tecnologias tem contribuído para se repensar e ressignificar as práticas museais? Quais atividades com os diferentes coletivos, públicos, comunidades e grupos de interesses têm sido realizadas? Quais experiências expográficas e museográficas têm sido usadas e re-elaboradas por museus universitários? Como a indissociabilidade Ensino, Pesquisa e Extensão, tão defendida e conhecida pelas universidades, contribui para outras formas museais para além desses espaços? Quais experiências inovadoras durante o período da pandemia e/ou retorno após isolamento social foram e/ou ainda são desenvolvidas neste contexto? Quais práticas voltadas para questões de diversidade (de gênero, sexualidades, raciais, religiosas, culturais, regionais, entre outras), acessibilidade e inclusão e de educação museal têm sido desenvolvidas e protagonizadas pelas coleções e museus universitários?

4. PROPOSIÇÕES METODOLÓGICAS

Na interface entre a universidade e o museu, os híbridos coleções e museus universitários se apropriam, moldam e ressignificam metodologias de investigação e de práticas produzidas tanto no âmbito da academia quanto no campo museal. Processos de pesquisa histórica, historiográfica, antropológica, sociológica, entre outros, alinhados aos processos de musealização, musealidade e/ou patrimonialização, encontram nas coleções e museus universitários acolhida, mas também surgem a partir deles, sendo referência no rigor metodológico de tais práticas. Entretanto, novas metodologias têm surgido na contemporaneidade, tanto no campo científico quanto especificamente no âmbito museal. O foco deste eixo, portanto, é propiciar espaço para conhecimento e difusão de novas práticas e proposições metodológicas.

Quais práticas metodológicas têm permitido a inclusão de novos conhecimentos e saberes externos à universidade e suas coleções e museus? Que proposições metodológicas museais e/ou relacionadas ao papel das novas tecnologias podem ser inventadas e/ou aplicadas às coleções e museus universitários? Quais novas proposições metodológicas de catalogação e documentação têm surgido a partir de reflexões na Museologia, no encontro com novas práticas museais nesses espaços? Quais metodologias surgem ou quais metodologias existentes são transformadas no

contexto da pandemia? Quais metodologias de gestão participativa e inclusiva existem no âmbito das coleções e museus universitários? Quais metodologias surgem para minimizar deficiências já conhecidas dos acervos universitários, como de orçamento e de pessoal? Quais metodologias de educação museal, educação patrimonial, educação ambiental, arte-educação, dentre outras, se destacam no contexto das coleções e museus universitários? Quais metodologias existem ou podem existir, de inserção e participação de diferentes coletivos comunitários, indígenas, quilombolas, LGBTTIAP+, entre outros?

**

Neste dossiê temático da Revista Arteriais focado nas Coleções e Museus Universitários estão publicados dez (10) artigos de trabalhos apresentados nos eixos Panoramas Históricos, Provocações Reflexivas e Proposições Metodológicas, sendo o restante das pesquisas divulgadas em parceria com a revista Muiraquitã, da Universidade Federal do Acre, com previsão de publicação também para o ano de 2024. Após a leitura e análise dos trabalhos submetidos à revista, a organização do dossiê realizou a divisão dos textos em três grandes blocos temáticos: Gestão de Coleções e Museus Universitários; Acessibilidade em Foco; e Perspectivas sobre os Acervos de Universidades.

Em relação a temática da **Gestão de Coleções e Museus Universitários**, o artigo de Jéssica Tarine Moitinho de Lima (UFPA) e Yasmin Corrêa Coelho (UFPA), intitulado REDE DE COLEÇÕES E MUSEUS UNIVERSITÁRIOS: UMA EXPERIÊNCIA NA AMAZÔNIA PARAENSE, descreve os progressos alcançados pela Rede de Coleções e Museus da Universidade Federal do Pará, ressaltando sua abordagem inovadora na gestão de coleções universitárias em conjunto com a divulgação da profissão do museólogo. O artigo OS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS E OS ESTÁGIOS DO CURSO DE MUSEOLOGIA DA UFOP, de autoria de Gilson Antônio Nunes (UFOP), verifica a relação entre o curso de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto, e os museus universitários da instituição, comprovando a intrínseca contribuição dos museus da universidade para a formação dos futuros museólogos, ao mesmo tempo que os estágios suprem necessidades das instituições

museológicas na conservação e salvaguarda de suas coleções. De autoria de Vinícius Melquíades dos Santos (UFPI), Camilly Santana Nascimento (UFPI) e Kamila Carvalho Feitoza (UFPI), o artigo ENTRE QUATRO PAREDES? REFLEXÕES A PARTIR DA MUSEALIZAÇÃO DA ARQUEOLOGIA E DO PROCESSO DE ELABORAÇÃO DO PLANO MUSEOLÓGICO PARTICIPATIVO DO MAP/UFPI analisa o Programa de extensão Plano museológico participativo (PLAMPA-MAP/UFPI) para o desenvolvimento de atividades vinculadas a elaboração deste documento de gestão e planejamento exigido por legislação. Por fim o texto GESTÃO INCLUSIVA E ACESSIBILIDADE NOS REPOSITÓRIOS DIGITAIS: A EXPERIÊNCIA DO LAVMUSEU, WEBMUSEU E TAINACAN LAB ECI UFMG, de autoria de Ana Cecília Rocha Veiga (UFMG) apresenta o caso do laboratório digital LavMUSEU da UFMG, com enfoque no protótipo Webmuseu Tainacan Lab e na instalação piloto Tainacan Lab ECI UFMG, descrevendo os detalhes deste estudo, as configurações da instalação do laboratório e as exposições on-line que nele tomaram curso até o momento da publicação, contribuindo para que a experiência possa ser replicada em outras universidades e instituições de informação e cultura.

No que se refere ao segundo tema do dossiê **Acessibilidade em Foco**, o artigo de Thiago Giordano de Souza Siqueira (UNESP), COLEÇÕES E COMUNIDADES DE INTERESSE DO MUSEU AMAZÔNICO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS: RELAÇÕES COM A AGENDA 2030, analisa o papel do Museu Amazônico (MA) da Universidade Federal do Amazonas na preservação e apresentação do patrimônio cultural e científico, com foco em seu impacto educacional e turístico a partir da revisão de literatura e análise de dados sobre o perfil do público do museu estudado alinhando-se aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da Organização das Nações Unidas, especialmente nos campos da educação de qualidade e crescimento econômico sustentável. De autoria coletiva de Damiane Daniel Silva Olveira dos Santos (UFT), Aline Rocha de Souza Ferreira de Castro (UFRJ), Heloisa Teixeira Firmo (UFRJ), o artigo UMA EXPERIÊNCIA FORMATIVA EM ACESSIBILIDADE CULTURAL NO MUSEU DA GEODIVERSIDADE NO INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS (MGEO/IGEO) DA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO” aborda a experiência de formação continuada para educadores museais, demais profissionais de museus, docentes da educação básica de ensino e estudantes do ensino superior nesta instituição museal e educacional. A pesquisa foi pautada a partir de uma metodologia qualitativa sobre o Curso de Extensão *Aprendendo a lidar com a diversidade: Acessibilidade Cultural e Educação Ambiental para o público com Deficiência Intelectual* e os impactos no fomento de ações inclusivas. Em seu artigo **ACESSIBILIDADE PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA NOS MUSEUS DE CIÊNCIA UNIVERSITÁRIOS: O CASO DO UC EXPLORATÓRIO - CENTRO CIÊNCIA VIVA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA**, Ana Carolina Alves Vicente (UFF/Fundação Oswaldo Cruz) e Jessica Norberto Rocha (Fundação CECIERJ) apresentam resultados sobre o estudo de caso realizado no UC Exploratório - Centro Ciência Viva da Universidade de Coimbra, em Portugal, utilizando a ferramenta teórico-metodológica “Indicadores de Acessibilidade em Museus e Centros de Ciências”, que engloba as acessibilidades física, atitudinal e comunicacional.

Na temática **Perspectivas sobre os Acervos de Universidades**, o artigo **MULHERES CIENTISTAS NOS MUSEUS** de Camila de Macedo Soares Silveira (UFPEL) e Daniel Maurício Viana de Souza (UFPEL) analisa a representação das mulheres cientistas em museus de ciência, focando na coleção entomológica das Irmãs Figueiredo no Museu de História Natural da Universidade Católica de Pelotas (UFPEL), no Rio Grande do Sul. O objetivo do estudo é investigar a presença, atuação e (in)visibilidade das mulheres nas ciências e nos museus, destacando a dinâmica entre esquecimento e memória, assim como a importância da adoção de uma Museologia de Gênero nos museus, tornando-os espaços mais inclusivos e representativos. No artigo **MAPEAMENTO DAS COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS NO BRASIL: PERCURSOS E CONTRIBUIÇÕES À PNM**, de autoria de Adriana Russi (UFF), Geslline Giovana Braga (UFRN) e Marco Brandão (UFF), são apresentados dados do mapeamento de coleções etnográficas realizado pelo Comitê de Patrimônios e Museus da Associação Brasileira de Antropologia, cujo objetivo é a divulgação num banco de dados acessível via portal web. Por fim,

no artigo **UMA JOIA FEITA DE IMAGEM E VIDRO** das autoras Carolina e Érika Michele Avelino Negreiros Gonçalves (UFRJ) apresentam o processo de investigação pelo qual vem passando uma imagem em vidro redescoberta em meio a fotografias emolduradas na reserva técnica dos Espaço Memorial Carlos Chagas Filho (EMCCF) e que tem como objetivo sensibilizar o corpo social das universidades sobre as preciosidades que podem estar sob a sua guarda e que precisam ser publicizadas para fins de novos estudos e discussão científica.

Agradecemos à Revista *Arteriais* pela parceria nesta publicação e aos autores dos artigos pela participação no VII Fórum Permanente de Museus Universitários e nesta publicação temática. Trata-se de artigos inéditos e que coloca as coleções e os museus universitários, os estudos e as pesquisas sobre o tema em evidência no cenário nacional. Esperamos que esta publicação estimule novas investigações e novas publicações nos e pelos pesquisadores, professores, profissionais de museus, estudantes de graduação e pós-graduação que atuam nas coleções e nos museus universitários brasileiros. Por fim, convidamos a todos os pesquisadores e estudiosos da área a participarem do VIII Fórum Permanente de Museus Universitários, em Fortaleza, Ceará, no segundo semestre de 2025.

Vida longa às coleções e museus universitários brasileiros.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Graciele Karine Siqueira é Museóloga formada pela Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Especialista em Gestão Cultural pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA). Mestre em Museologia e Patrimônio pela UniRio em parceria com o Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast). Atualmente cursa MBA em Gestão de Museus e Inovação pela ABGC Cultural e Expomus. Trabalha no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (Mauc/UFC), desde 2008, desempenhando a função de museóloga e responsável pela Divisão de Acervos e desde 2018, ocupa a função de diretora do Mauc/UFC. Integra o Grupo de Pesquisa Rede de Pesquisa e (In)Formação em

Museologia e Patrimônio da Universidade Federal da Paraíba - RedMus/UFPB. Tem experiência na área de pesquisa e documentação museológica, planejamento e gestão de coleções e museus; plano museológico.

E-mail: graciele@ufc.br

Paola Haber Maués é museóloga na Universidade Federal do Pará (UFPA), onde atua na Galeria de Arte e gestão do acervo da Coleção Amazoniana de Arte. Doutoranda em Artes no PPGArtes/UFPA, desenvolvendo pesquisa na temática dos estudos de gênero em coleções de arte. É mestre em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2014), e licenciada e bacharel em Artes Visuais pela Universidade da Amazônia (2010).

E-mail: paolamaues@ufpa.br

Rodrigo Luiz dos Santos é formado em Museologia pela Universidade Federal de Ouro Preto; Licenciado em História pela Universidade Metodista de Piracicaba; Especialista em Cultura e Arte Barroca, pela Universidade Federal de Ouro Preto. Especialista em Conservação Preventiva de Bens Eclesiásticos Móveis pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Atualmente responde como Museólogo e Coordenador do Museu Universitário da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Possui experiência em Processos Museológicos Comunitários e Museologia Social; Pesquisador vinculado ao Laboratório de Pesquisa e Extensão em Arqueologia, Patrimônio e Processos Comunitários (LAPACOM), ligado ao Curso de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto.

E-mail: coord.museu@puc-campinas.edu.br

REDE DE COLEÇÕES E MUSEUS UNIVERSITÁRIOS: UMA EXPERIÊNCIA NA AMAZÔNIA PARAENSE¹

*COLLECTIONS AND UNIVERSITY MUSEUMS' NETWORK:
AN EXPERIENCE IN PARÁ - AMAZON*

Jéssica Tarine Moitinho de Lima
UFPA
Yasmin Corrêa Coelho
UFPA

Resumo

O patrimônio universitário constitui uma gama de possibilidades e de desafios que não devem ser enfrentados isoladamente. Este artigo descreve, a partir da análise da relevância das redes de coleções e museus universitárias, no Brasil, os progressos alcançados pela Rede de Coleções e Museus da Universidade Federal do Pará, ressaltando sua abordagem inovadora na gestão de coleções universitárias em conjunto com a divulgação da profissão do museólogo. A pesquisa conduzida para escrita deste adotou metodologias bibliográficas e de estudo de caso, explorando as práticas e processos, bem e mal sucedidos, implementados pela Rede. Os resultados demonstram impactos positivos em diversas frentes: enriquecimento acadêmico e profissional para os discentes do curso de Museologia, aprimoramento da curadoria e manutenção das coleções da universidade, e benefícios tangíveis para a preservação e comunicação do patrimônio universitário. Conclui-se ressaltando a eficácia da Rede como um modelo para auxílio direto à gestão de patrimônio universitário, oferecendo percepções valiosas para iniciativas similares.

Abstract

University heritage encompasses a variety of possibilities and challenges that should not be tackled alone. This article analyzes the relevance of networks of university collections and museums in Brazil, detailing the advancements made by the Federal University of Pará's Network of Collections and Museums. It highlights an innovative approach to managing university collections alongside promoting the museologist's profession. The research utilized bibliographic and case study methodologies to examine both successful and less effective practices implemented by the Network. Findings reveal significant benefits across multiple areas: enhancing academic and professional experiences for Museology students, improving the curation and upkeep of university collections, and advancing the preservation and dissemination of university heritage. The article concludes by underscoring the Network's effectiveness as a model for directly supporting the management of university assets and providing valuable lessons for similar endeavors.

Palavras-chave:

Rede de museus; museologia;
patrimônio universitário.

Keywords:

*Museum network; museology;
university Heritage.*

INTRODUÇÃO

Desde a Idade Média, as universidades são espaços vitais para o progresso do conhecimento, especializando-se na preservação e disseminação do saber (Bojanoski, Bachettini; Pereira, 2022; Clercq; Lourenço, 2003). Essas instituições mantêm coleções em variados campos acadêmicos, desempenhando um papel crucial no desenvolvimento do patrimônio cultural. A preservação dessas coleções é motivada por vários fatores, como a abundância de amostras de pesquisas de campo, o uso de espécimes em aulas práticas e o avanço da ciência (Lima, 2021).

A Universidade Federal do Pará (UFPA) se estabelece como um pilar essencial na geração e difusão do conhecimento científico e cultural na Amazônia. Como um polo educativo e de investigação de excelência, é intrínseco à UFPA o desenvolvimento de coleções em variadas áreas do conhecimento. Tais acervos, englobando desde registros históricos e itens arqueológicos até expressões artísticas e exemplares da biodiversidade, espelham a vasta diversidade cultural e natural da área. A UFPA, ao manter esses conjuntos, reforça sua função educativa e investigativa, além de se posicionar como uma protetora do legado natural e cultural, consolidando sua função de zeladora das tradições e do patrimônio amazônico (Lima, 2023; Lima *et al.*, 2023; Lima; Sepúlveda; Costa, 2024).

Os acervos universitários são frequentemente expandidos através de métodos característicos da produção do conhecimento. Eles funcionam como pontes, conferindo universalidade ao que é disperso e singular, e atuam como ferramentas que modificam percepções da realidade. Esses recursos são fundamentais para práticas de pesquisa como observação, comparação, medição, classificação e interpretação. Algumas coleções são criadas com propósitos puramente educativos, ilustrando conceitos, enquanto outras transitam dos laboratórios para as salas de aula. Como ferramentas didáticas, essas coleções não só enriquecem o conhecimento científico, mas também ajudam a concretizar conceitos abstratos e processos experimentais no ensino (Julião, 2020). Além disso, as coleções funcionam como registros que medeiam entre o conhecimento almejado e o ambiente acadêmico (Bojanoski;

Bachettini; Pereira, 2022; Julião, 2020; Latour, 2008). Entretanto, esta não é a única forma de aquisição destes acervos.

A universidade, um núcleo de poder e prestígio, frequentemente recebe coleções formadas fora do ambiente acadêmico. Isso inclui obras de arte, acervos de intelectuais, pesquisadores, políticos ou de organizações públicas, geralmente por meio de doações. Tais coleções se tornam importantes recursos para pesquisa e ensino (Bojanoski; Bachettini; Pereira; 2022; Julião, 2015; 2020). Outra categoria distinta de acervo na vida universitária inclui artefatos do dia a dia, desde mobiliário e construções que moldam espaços acadêmicos até objetos científicos. Entre esses, os instrumentos científicos, máquinas e utensílios merecem atenção especial. Eles são essenciais para a produção e divulgação do conhecimento, facilitando a observação de realidades, demonstração ou simulação de fenômenos e teorias. Quando esses objetos se tornam obsoletos, devido a novas tecnologias ou práticas científicas ultrapassadas, entram em uma área ambígua entre o descarte e a preservação. Assim, diferem das coleções formadas por investigação ou ensino, exigindo uma avaliação contínua de seu valor como patrimônio científico (Segantini *et al.*, 2023; Julião, 2020; Segantini; Julião, 2017). Agregado a estes bens estão os valores inerentes à prática da musealização que transformarão estes de objetos a patrimônio.

Este processo abrange a caracterização das experiências culturais da humanidade, tanto materiais, quanto imateriais, e sua institucionalização (Araújo; Granato, 2017). Envolve a seleção e avaliação de objetos para preservação e comunicação museológica, em que os itens transitam de seu contexto original para um contexto museológico, adquirindo uma função documental. Apesar de as coleções universitárias raramente serem musealizadas, devido a preocupações de que a ênfase didática possa restringir práticas museológicas, seu potencial museológico deve ser reconhecido. A musealização dessas coleções pode não apenas enriquecer os objetos, mas também a instituição que os abriga, transformando-os em recursos valiosos para pesquisa e educação. Esse processo de valorização inclui a seleção cuidadosa e a documentação dos objetos, enriquecendo-os com

informações relevantes em cada etapa (Araújo; Granato, 2017; Mensch, 1992; Lima, 2021).

O patrimônio cultural universitário abrange os bens culturais materiais e imateriais que evidenciam o papel histórico, cultural e político das universidades (Torres, 2017). Ele também inclui a produção científica das instituições de ensino superior, marcando sua contribuição ao patrimônio cultural (Júnior; Araújo, 2017). Esta visão se alinha com a definição de Ribeiro (2013), que destaca que o patrimônio universitário consiste em todos os elementos tangíveis e intangíveis ligados às universidades, incluindo a comunidade acadêmica de docentes e discentes, além de seu contexto social e cultural. Esse patrimônio representa uma acumulação de riquezas que reflete os estilos de vida, valores, realizações e funções sociais da comunidade acadêmica, bem como sua capacidade de transmitir conhecimento e inovar.

Recentemente, tem-se observado uma crescente valorização e reconhecimento do patrimônio cultural universitário, o que influencia significativamente a maneira como esses recursos são administrados. Esse interesse crescente afeta diretamente as estratégias de gerenciamento das coleções (Torres, 2017; Lima, 2021). Assim, uma maior compreensão dos desafios e oportunidades associados a essas coleções tende a intensificar o processo de valorização dos ativos nelas incluídos.

Nos últimos anos, redes de cooperação entre museus e coleções têm sido amplamente discutidas, destacando-se como ferramentas estratégicas essenciais para a preservação e promoção do patrimônio universitário (Bojanoski; Bachettini; Pereira, 2022; Silva, 2019). As redes permitem a integração de elementos variáveis e evoluem por meio da colaboração, agregando novos membros e conexões ou revisando componentes antigos para adaptar e atualizar o conjunto (Novaes, 2018).

A criação de sistemas e redes têm ganhado popularidade por facilitar a troca de experiências e fortalecer a cooperação (Serres, 2012). Essas redes são cruciais para que as instituições cumpram suas missões de preservação, conservação e acesso público, reforçando identidades, otimizando recursos e estimulando demandas. Estas promovem ações de reciprocidade e planejamento sistêmico, dependentes de decisões

políticas para reduzir desigualdades e reconstruir a imagem das instituições na sociedade (Cândido, 2011; Carvalho, 2008; Alves, 2012). Além disso, uma rede de coleções e museus proporciona um espaço de diálogo entre profissionais, definindo procedimentos comuns e promovendo a colaboração. Ela também permite compartilhar informações, aumentando a visibilidade e o acesso às coleções.

A adoção de sistemas em rede é uma estratégia crescente no Brasil para valorizar o patrimônio universitário e dinamizar processos de musealização. Uma rede efetiva não é apenas a soma de seus membros, mas um sistema sinérgico que amplifica as ações de todos os envolvidos. Redes também são essenciais para promover uma visão integrada das coleções, mesmo quando mantidas em locais distintos, o que é crucial para a gestão do patrimônio universitário. Por fim, as redes de coleções enfrentam desafios como definir objetivos equilibrados, manter engajamento, estabelecer confiança e utilizar novas tecnologias de maneira eficaz (Serres, 2012; Novaes, 2018).

Redes universitárias no Brasil operam baseadas no tripé de ensino, pesquisa e extensão. Embora ensino e pesquisa tenham papéis bem definidos nas instituições, a extensão, que será o foco principal no estudo de caso deste artigo, ainda suscita muitos debates. A extensão universitária é fundamental para a divulgação científica e envolve educação em diversos níveis, preservação da memória e integração multidisciplinar. Ela deve ter um impacto social, cultural, educativo, científico ou tecnológico, articulando o conhecimento científico gerado pelo ensino e pela pesquisa com as demandas da comunidade local, promovendo assim a transformação social (Lima *et al.*, 2021; Brasil, 1988; 1996; 2001; 2018).

O programa Rede de Coleções e Museus da Universidade Federal do Pará (UFPA), aqui discutido, visa abordar os principais desafios enfrentados pelas coleções museológicas da universidade, englobando desde questões de gestão até problemas relacionados à preservação e divulgação dos acervos. O programa busca refletir sobre o significado dessas coleções, incentivando a conscientização sobre a importância de sua preservação e destacando o papel vital dos museólogos. A implementação da Rede na UFPA

é feita com atenção às particularidades de cada coleção e aproveita a expertise desenvolvida no curso de museologia da universidade, que depende da interdisciplinaridade com outros cursos para atingir seu pleno potencial (Lima, 2022; 2023; Lima *et al.*, 2023).

Este artigo tem como objetivo descrever os avanços da Rede de Coleções e Museus da UFPA, enfatizando sua abordagem inovadora na gestão de coleções universitárias e na promoção da profissão de museólogo no Brasil. Para isso, foram utilizadas metodologias bibliográficas e de estudo de caso, analisando as práticas e processos bem-sucedidos e os desafios enfrentados pela Rede.

MÉTODOS

Para alcançar os objetivos deste artigo, adotamos uma metodologia bifásica que integra revisão bibliográfica e estudo de caso, focada na análise da Rede de Coleções e Museus da UFPA e seu impacto na preservação do patrimônio cultural. Inicialmente, realizou-se uma extensa revisão da literatura para identificar e compreender as práticas correntes em redes de coleções e museus em todo o Brasil, incluindo publicações acadêmicas, relatórios de instituições culturais e documentos governamentais (Garcia, 2016). Esse levantamento visou traçar um panorama das estratégias, abordagens de gestão, desafios e sucessos dessas redes, estabelecendo a fundamentação teórica e o estado da arte do tema.

Na fase de análise de caso, examinamos em profundidade um exemplo específico para explorar suas nuances e contribuições (Zanella, 2011), conectando o estudo ao contexto acadêmico mais amplo e identificando lacunas para o desenvolvimento do campo (Creswell, 2010). A revisão facilitou a definição do objeto de estudo e aprofundou a compreensão sobre suas características, o que é essencial para desenvolver abordagens inovadoras em projetos de extensão. Esse processo também envolveu uma análise comparativa com práticas implementadas por outras instituições, permitindo uma avaliação fundamentada das ações da Rede da UFPA.

A segunda fase deste estudo foca na análise da Rede de Coleções e Museus da UFPA, utilizando uma abordagem qualitativa. Analisamos documentos internos, relatórios de atividades e entrevistas com gestores e participantes da

rede. O método principal é o estudo de caso, que permite a exploração detalhada de fenômenos significativos relativos ao objeto de estudo, enfocando a estrutura organizacional, inovações na gestão e o impacto dessas práticas no fortalecimento do patrimônio cultural relacionado à ciência e tecnologia (Ventura, 2007; Zanella, 2011; Segantini *et al.*, 2023).

O estudo envolveu observações diretas e sistemáticas durante o planejamento e desenvolvimento da Rede, concentrando-se na avaliação dos pontos fortes e fracos. Os dados foram organizados e submetidos a técnicas de análise de conteúdo (Bardin, 1977), visando identificar padrões e temáticas que auxiliem na compreensão das práticas de acessibilidade nas exposições museológicas. Além disso, a segunda etapa incorporou uma análise qualitativa fundamentada na pesquisa-ação, um método de investigação social que promove a colaboração entre pesquisadores e participantes para resolver problemas coletivos de forma cooperativa e participativa (Gerhardt; Silveira, 2009).

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Este artigo concentra-se na análise de uma rede específica de coleções e museus universitários, mas antes de detalhar seus sucessos e desafios, é essencial refletir brevemente sobre as redes universitárias no contexto nacional. Compreender o ambiente mais amplo em que essas redes operam permite uma avaliação mais acurada de suas dinâmicas e impactos. Esta abordagem contextual ajuda a destacar como as práticas e estratégias adotadas pela rede em estudo se alinham ou divergem das tendências gerais observadas em outras instituições universitárias brasileiras, fornecendo uma base mais sólida para entender os resultados específicos obtidos.

A definição de redes já foi posta na introdução deste artigo, entretanto vale lembrar que ao discutir redes, frequentemente distinguimos entre os conceitos de sistemas e redes. Sistemas possuem uma estrutura hierárquica com normas centralizadas, enquanto redes operam de maneira horizontal, facilitando interações menos burocráticas e promovendo trocas diretas entre seus membros. Redes incentivam a criatividade e buscam soluções democráticas para problemas, valorizando os componentes em vez de apenas

objetivos (Tolentino, 2013; Novaes, 2018; Lima, 2021; Bojanoski; Bachettini; Pereira, 2022).

Desde a segunda metade do século XX, têm surgido diversas redes e sistemas de museus no Brasil. Os sistemas precursores das atuais redes de museus e coleções existem, desde 1986, com a criação do Sistema Nacional de Museus, quando essa tendência se fortaleceu. Iniciativas subsequentes incluem o Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul, em 1991, e o Sistema Integrado de Museus do Estado do Pará, em 1998. Com a Política Nacional de Museus de 2003, a adesão ao Sistema Brasileiro de Museus cresceu significativamente, marcando uma nova fase na organização dessas instituições (Cândido, 2011; Novaes, 2018; Lima, 2021). Redes e sistemas desempenham papéis similares nas universidades brasileiras.

Diferente das Redes vinculadas às universidades, desde 2017, conta-se com a Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários (RBCMU), uma organização espontânea e colaborativa de profissionais que atuam com patrimônio universitário. Iniciada através do Google Groups, a RBCMU não tem vínculos institucionais formais e serve como um fórum para discussão e troca de informações entre os envolvidos com esses espaços e coleções. Seus principais objetivos incluem facilitar o diálogo e debate sobre temas relevantes, criar uma base de dados aberta com informações sobre pessoas e instituições envolvidas, e desenvolver diagnósticos e recomendações para políticas públicas no setor (Silva, 2019; Novaes, 2018). Tal rede é um polo de discussões e difusão de boas práticas que permite conectar outras redes e profissionais ao patrimônio universitário.

Há várias redes de museus e coleções universitárias em instituições públicas no Brasil. Cada uma dessas redes e sistemas tem objetivos específicos relacionados à preservação, promoção e intercâmbio entre os espaços de memória da universidade, bem como à valorização e gestão do patrimônio científico-cultural de cada instituição (Lima, 2021; Novaes, 2018). Durante a construção deste artigo foram examinadas: Rede de Museus e Acervos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Sistema Universitário de Museus da Universidade Federal da Bahia; Rede de Museus da Universidade Federal da Paraíba; Rede de Museus

e Espaços de Ciências e Cultura da Universidade Federal de Minas Gerais; Rede de Museus e Acervos da Universidade Federal de Ouro Preto; Rede de Museus da Universidade Federal de Pelotas; Rede de Museus, Coleções Científicas Visitáveis e Galerias de Arte da Universidade Federal de Pernambuco; Sistema de Museus da Universidade Federal de Uberlândia; Sistema de Museus, Acervos e Patrimônio Cultural da UFRJ da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Rede Universitária de Museus da Universidade Federal do Rio Grande do Norte; Rede de Coleções e Museus da Universidade Federal do Pará; Rede Estadual de Museus Universitários do Estado do Paraná; Divisão de Museus da Universidade Federal de Santa Maria; Rede de Museus da Universidade Estadual de Feira de Santana; a Rede USP de Profissionais de Museus e Acervos Universitários da Universidade de São Paulo; Rede de Museus da Universidade do Estado de Mato Grosso.

Essas redes têm se mostrado fundamentais para o fortalecimento das práticas museológicas e de preservação dentro das universidades, criando oportunidades para a troca de experiências e a colaboração em projetos conjuntos. Elas também ajudam na formulação de políticas de gestão conservacionista e de difusão, além de potencializar a visibilidade e o acesso aos acervos, tanto para a comunidade acadêmica quanto para o público em geral. Todos os exemplos aqui apresentados corroboram para uma implementação de sistemas e rede de coleções e museus em ambientes universitários com o propósito de auxiliar na implementação de políticas de gestão e curadoria.

Preservar o patrimônio universitário apresenta uma série de desafios, especialmente na Universidade Federal do Pará, onde as coleções abrangem uma ampla gama de áreas como artes, ciências e engenharias. Esta diversidade exige dos curadores e gestores abordagens inovadoras para lidar com questões como acondicionamento adequado, documentação, recuperação de informações e valorização dos bens. Além disso, a interação entre as diferentes partes das coleções requer uma comunicação eficaz.

Para enfrentar esses desafios, é crucial adaptar as políticas à realidade financeira da instituição e aumentar a conscientização sobre a importância dos objetos nas coleções entre

todos os profissionais envolvidos. As coleções universitárias muitas vezes operam de forma isolada, e é essencial promover um diálogo interdisciplinar sobre os processos de aquisição e descarte, além de enfatizar a valorização do patrimônio para realçar sua relevância social (Lima, 2021). Promover a conservação e o uso sustentável desse patrimônio é fundamental, assim como a disseminação dos conhecimentos específicos de cada unidade acadêmica por meio de suas coleções, que são vitais para o ensino e a pesquisa. Este esforço visa não apenas a conservação dos bens, mas também fortalecer a sinergia entre as coleções, reconhecendo-as como parte integral da singularidade da UFPA e do valor de seu patrimônio museológico (Lima, 2022).

O objetivo da Rede da UFPA é, por meio de uma análise detalhada desses temas, propor uma Política de Gestão focada na preservação ativa dos acervos, beneficiando todos que interagem com eles e ampliando a participação da sociedade em atividades acadêmicas. Implementar eficazmente essa política representa uma contribuição valiosa para a pesquisa acadêmica. Os resultados dessa iniciativa proporcionarão melhor conhecimento, acesso e recuperação da informação, além de fomentar a divulgação científica (Lima, 2022).

Recentes esforços para mapear coleções e museus universitários na UFPA têm produzido resultados significativos ao longo da última década. Em 2016, a Prof.^a Dr.^a Sue Costa coordenou o projeto de monitoria Teoria e Prática Museológica nos Museus de Ciências da UFPA, que mapeou espaços destinados a Museus de Ciências Universitários, incluindo o Museu de Geociências, Museu de Zoologia, Museu de Anatomia e o Museu Interativo de Física. Esse projeto destacou esses museus como cruciais para a divulgação do conhecimento e como laboratórios para fortalecer teorias e práticas museológicas (Costa, 2016a; 2016b). Desde então, pesquisas sobre políticas de museus foram conduzidas na instituição, identificando mais de cinco espaços com potencial museológico. Esses espaços foram analisados quanto à sua autorrepresentação e visibilidade dentro da universidade, destacando o papel da museologia e dos museólogos nesses locais (Santos; Costa, 2018).

Entre 2019 e 2021, o programa de extensão *Museus e Acervos na Universidade Federal do Pará* (Lott,

2018) foi lançado pela Profa. Dra. Wanessa Pires Lott junto a Museóloga Maíra Santana Airoza e a Prof.^a Dr.^a Sue Costa, com o objetivo de construir uma rede para mapear, quantificar e classificar os museus e coleções da UFPA, uma iniciativa da Reitoria para aprofundar o conhecimento sobre o acervo da universidade. Em 2019, diversos museus foram entrevistados, incluindo o Museu da Universidade Federal do Pará e o Museu de Geociências (Lott; Cardoso, 2020; Lott; Gomes, 2019).

Ainda em 2019, o projeto de pesquisa *Museus Universitários: uma percepção dos museus do campus Belém da UFPA* foi lançado, para identificar e caracterizar as coleções e museus do campus, além de explorar seu poder simbólico (Lott, 2019; Lott et al. 2020; Lott et al. 2021). Até fevereiro de 2022, esses projetos já haviam se encerrado, enfrentando desafios, incluindo dificuldades para acessar informações relevantes sobre as coleções universitárias. O programa foi reiniciado com o projeto de pesquisa *Política de Gestão e Curadoria de Acervos Museológicos na UFPA (Campus Belém)*, em março deste ano, visando adquirir um entendimento abrangente dos principais desafios enfrentados pelas coleções museológicas da UFPA no Campus Belém. Este projeto foca tanto nos aspectos ligados à gestão quanto nos problemas relacionados à preservação e divulgação dessas coleções (Lima, 2022).

A Rede de Coleções e Museus da UFPA é gerenciada de forma inovadora atrelada a um programa de extensão do curso de museologia. Esta abordagem não só reforça o caráter acadêmico e educativo da rede, mas também reflete um compromisso profundo com a extensão universitária, vital para a missão da UFPA de interagir e colaborar com a comunidade. O formato do programa de extensão possibilita uma integração contínua e abrangente das atividades da rede com os objetivos educacionais e sociais da universidade.

Administrar a rede como um programa de extensão oferece vantagens significativas. Ela promove uma interação dinâmica entre o curso de museologia e as coleções e museus da universidade, permitindo que estudantes e professores participem ativamente na gestão, preservação e promoção desses espaços. Esta integração proporciona uma experiência prática valiosa para os estudantes, enriquecendo sua formação e preparando-os para

futuros desafios profissionais. Além disso, facilita a colaboração entre diferentes departamentos e cursos da UFPA, fomentando um ambiente interdisciplinar.

Durante a pesquisa notou-se dez ocorrências de gestão das redes e sistemas pela Pró-Reitoria de Extensão. Outros modelos listaram-nas a gestão da própria Reitoria, a algum museu universitário específico, a Fóruns universitários, ao estado ou realizada pelos próprios funcionários da universidade. Estando a maior parte das redes e sistemas vinculados à Pró-Reitoria de Extensão, infere-se uma tendência a associar essas redes com iniciativas de extensão universitária e cultura. Sendo assim, redes de museus universitários estão frequentemente ligadas a projetos de extensão porque esses espaços atuam como importantes ferramentas educacionais e de interação com a comunidade. Através dos projetos de extensão, os museus e coleções universitárias podem ampliar seu alcance e impacto, oferecendo atividades culturais e educativas que conectam a universidade ao público geral. Além disso, esses projetos permitem a aplicação prática do conhecimento acadêmico em um contexto mais amplo, contribuindo para a formação de estudantes e para o desenvolvimento sociocultural da comunidade. Assim, a integração com projetos de extensão ajuda a fortalecer o papel dos museus universitários como centros de aprendizado e difusão cultural.

Diferentemente de outras redes que podem ser diretamente vinculadas à pró-reitorias ou funcionar como projetos internos de museus específicos, a Rede da UFPA se destaca pelo seu modelo de gestão descentralizado e integrado ao ensino, no caso o Curso de Museologia. Este modelo equilibra efetivamente as necessidades acadêmicas, culturais e comunitárias, permitindo não só a preservação do patrimônio cultural e científico, mas também a sua ativa divulgação e interação com a sociedade, reforçando o papel da universidade como um centro de conhecimento e cultura. Este modelo de gestão, porém, enfrenta desafios significativos como a dependência da coordenação e do voluntariado dos estudantes, o que pode gerar instabilidade. A falta de orçamento é outra preocupação constante, limitando a capacidade de expansão ou melhoria das iniciativas da rede. Apesar desses desafios, a

gestão da Rede como um programa de extensão é vista positivamente, fortalecendo a colaboração interdisciplinar e oferecendo uma experiência prática inigualável aos estudantes. No entanto, para garantir sua eficácia e continuidade, é crucial um maior apoio institucional que assegure a sustentabilidade e o crescimento do programa a longo prazo.

A análise dos objetivos das redes de museus e coleções nas universidades revela uma variedade de focos e metas, refletindo os esforços institucionais para valorizar o patrimônio cultural, científico e educacional. Os objetivos vão desde a preservação e gestão de acervos até a promoção de eventos acadêmicos, passando por iniciativas para melhorar a visibilidade e interação com a comunidade. Alguns objetivos comuns incluem: 1) Gestão e Conservação: várias redes buscam consolidar políticas de gestão para seus acervos, visando à conservação e à eficiência no uso dos recursos. Por exemplo, redes associadas às universidades como UFRGS e UFPA focam na integração e na gestão qualificada dos espaços de memória e coleções. 2) Educação e Extensão: outro tema recorrente é o desenvolvimento de eventos acadêmicos e de extensão, como observado na Rede da UFMG, que busca fomentar capacitação, pesquisa e comunicação de acervos através de programas de extensão. 3) Engajamento com a Comunidade: muitas redes têm o objetivo de criar laços mais fortes com a comunidade externa, promovendo atividades que engajem públicos variados, incluindo a juventude, como no caso da rede que foca na mobilização para atividades científico-tecnológicas.

Esses objetivos não apenas refletem a diversidade de abordagens nas universidades, mas também destacam uma tendência geral de usar museus e coleções como plataformas para educação, pesquisa e extensão. A ênfase varia de uma rede para outra, mas o compromisso com a preservação do patrimônio e a educação permanece uma constante, indicando um papel vital dessas instituições no panorama cultural e acadêmico das universidades. Uma observação interessante ao comparar o objetivo da Rede da UFPA com outras é a ênfase que colocamos no papel do museólogo. Parece que, enquanto damos destaque à importância e às responsabilidades do museólogo, essa perspectiva não é tão explorada

em outras instituições, apesar de esforços neste sentido não serem inexistentes.

A denominação da Rede de Coleções e Museus da UFPA foi uma decisão estratégica de gestão. Em uma análise dos nomes das redes de museus e coleções associadas às universidades, identificou-se um total de dezesseis redes analisadas. Dentre essas, quatro redes têm o termo “Museus” posicionado antes de “Coleção” ou “Acervo” nos seus nomes. Isso representa aproximadamente 25% das redes. Tendo as outras apenas o termo museu. Enquanto muitas instituições preferem antepor o termo “museu” ao de “coleção”, devido aos valores prestigiosos associados a ele, as avaliações realizadas na UFPA, antes de 2022, revelaram uma realidade distinta no que tange ao quantitativo de coleções e museus. Os levantamentos indicaram que, embora os museus da UFPA já contassem com uma infraestrutura relativamente estabelecida facilitadora de sua gestão, as coleções universitárias enfrentavam desafios maiores, incluindo a falta de pessoal qualificado, recursos financeiros insuficientes e deficiências em comunicação estratégica museológica. Por essa razão, optou-se por destacar “coleções” no nome da rede, enfatizando a necessidade de priorizar e fortalecer esses componentes essenciais que precisam de atenção especial para sua preservação e valorização.

A partir deste ponto, apresentaremos alguns dos resultados alcançados pela Rede de Coleções e Museus da Universidade Federal do Pará desde o ano de 2022. Esses resultados refletem os avanços significativos na gestão, preservação e promoção das coleções e museus da UFPA, evidenciando o impacto positivo das estratégias implementadas e os esforços contínuos para melhorar a integração e o valor desses espaços culturais e educativos dentro e fora da comunidade acadêmica. Além disso, este modelo de gestão, ancorado dentro de um curso de museologia, possibilitou a execução de diversas ações com benefícios palpáveis para todos os envolvidos, destacando a eficácia de uma abordagem que alinha ensino, prática e serviço comunitário.

A REDE DE COLEÇÕES E MUSEUS DA UFPA EM FUNCIONAMENTO

No cenário atual, marcado pela crescente digitalização, a presença on-line é essencial para projetos e instituições que buscam alcançar

e engajar um público amplo e diversificado. A criação e manutenção de um site atualizado para a Rede de Coleções e Museus da UFPA são cruciais, funcionando como um portal centralizado para informações e recursos sobre os acervos da universidade. Este site não só facilita o acesso a informações gerais, detalhes sobre trabalhos em rede, publicações e mini projetos, mas também serve como um repositório organizado e acessível, refletindo o compromisso da rede com a transparência e disseminação de informações.

Um site bem mantido e atualizado é fundamental, agindo como a face digital da iniciativa, uma plataforma que apresenta seus objetivos, atividades e conquistas, aumentando a visibilidade e a credibilidade do projeto. Ele permite uma acessibilidade ampliada, superando barreiras geográficas, e serve como um hub central para informações relacionadas ao projeto, facilitando a comunicação e o engajamento por meio de atualizações sobre eventos e novas publicações, além de integrar redes sociais para aumentar a interatividade.

Além disso, o site é uma ferramenta chave para estratégias de marketing, ajudando a promover eventos e exposições, contribuindo para a preservação digital da história e do patrimônio cultural e pode atrair parceiros, colaboradores e patrocinadores, expandindo oportunidades de colaboração e financiamento. Portanto, um site atualizado transcende sua função informativa, estabelecendo-se como um meio fundamental para ampliar o impacto e a visibilidade do projeto, promovendo a interação, a colaboração e o engajamento com uma audiência global, inspirando e conectando pessoas à herança cultural e científica da Amazônia.

A construção do site, realizada por discentes e docentes do curso de museologia, representou uma oportunidade valiosa para incorporar habilidades pertinentes à modernidade no escopo de aprendizado dos futuros museólogos. Este projeto não apenas permitiu que os alunos aplicassem a comunicação museológica em um contexto prático, mas também os expôs a competências digitais essenciais, como *design web*, gerenciamento de conteúdo e estratégias de comunicação digital. Essa experiência prática equipa os estudantes com ferramentas necessárias para navegar no ambiente digital atual, preparando-os para enfrentar os desafios

contemporâneos da museologia e ampliando suas perspectivas de carreira em um campo cada vez mais influenciado pela tecnologia.

Durante o primeiro ano trabalhamos muito nos temas da comunicação museológica, das mais diversas maneiras. O podcast *Acervos em Rede: Tesouros Universitários da Amazônia* é uma iniciativa singular dentro das redes conhecidas no país. Este projeto é desenvolvido em parceria com o Núcleo de Produção Multimídia da Faculdade de Artes Visuais, coordenado por Rodrigo Ferreira, o podcast é um exemplo de colaboração efetiva na universidade. Situado no curso de museologia, este podcast serve como uma conexão entre a pesquisa acadêmica e a comunidade, enfatizando a divulgação científica e a valorização do patrimônio. Ele não apenas fomenta a preservação do patrimônio da universidade, mas também enriquece a formação de estudantes e profissionais ao trazer a prática museológica para mais perto deles, aumentando o acesso ao conhecimento e fomentando o interesse pelo patrimônio cultural e científico da região amazônica. Ele tem como alvo um público diversificado, abrangendo acadêmicos e a sociedade em geral, interessados na cultura da Amazônia. Ele busca promover a preservação patrimonial, aumentar a consciência sobre a importância das coleções e acervos, e incentivar o diálogo interdisciplinar.

A escolha do nome do podcast e a seleção de temas para os episódios foram meticulosas, garantindo relevância e engajamento. Os temas variam desde desafios de preservação até educação patrimonial e inclusão, com convidados especialistas proporcionando perspectivas únicas em cada episódio. Este projeto não só dissemina conhecimento, mas também inspira e conecta pessoas ao patrimônio cultural da Amazônia, estando disponível nas plataformas YouTube e Spotify.

A criação da logo do projeto é outro produto de uma parceria dentro da UFPA, desta vez com a Incubadora de Linguagens Digitais (ILD), um projeto de extensão da Faculdade de Artes Visuais, marcando um avanço significativo na consolidação da identidade visual e comunicação do projeto. O desenvolvimento da logo envolveu uma coleta meticulosa de informações sobre o projeto, incluindo seu perfil, objetivos e público-alvo, permitindo uma abordagem holística no design.

A ILD propôs duas versões de logo, selecionando uma que apresenta três redes em cores vermelha, azul e amarela, cada uma simbolizando aspectos centrais do projeto como “redes locais”, “diálogos culturais” e “expressões amazônicas”.

Além disso, uma logo específica foi desenvolvida para o podcast associado, reforçando a importância de uma identidade visual consistente em diferentes plataformas. Este esforço de *branding* não apenas melhora o reconhecimento e a visibilidade do projeto, mas também fortalece sua mensagem e missão. A parceria com a ILD exemplifica a importância da colaboração interdepartamental e a capacidade criativa da UFPA em promover a cultura e o conhecimento, estabelecendo um modelo para futuras iniciativas interdisciplinares na universidade. A nova logo simboliza a inovação e cooperação, servindo como um lembrete das potencialidades de uma abordagem integrada no âmbito acadêmico e cultural.

A Rede de Coleções e Museus da UFPA adota uma abordagem sistemática em sua atuação, começando pela aproximação cuidadosa a cada coleção dentro da universidade, seguida pela aplicação de um questionário detalhado. Esse procedimento inicial é essencial para coletar dados que permitam realizar um diagnóstico preciso das condições e necessidades específicas de cada coleção. Com base nas informações coletadas, é possível identificar os problemas comuns e as soluções potenciais, o que facilita a formulação de mini projetos (Lima *et al.*, 2023; Lima, 2023). Esses projetos propõem parcerias estratégicas que se mostram mutuamente benéficas tanto para as coleções individuais quanto para a rede em geral, promovendo uma gestão mais eficaz e integrada do patrimônio cultural e científico da UFPA.

Até agora, fica evidente que a manutenção da Rede de Coleções e Museus da UFPA é sustentada pelas diversas parcerias estabelecidas entre cursos e coleções. Notavelmente, uma colaboração significativa com a Coleção de Patrimônio Natural da UFPA tem fornecido aos discentes de museologia experiências práticas valiosas com coleções científicas, que raramente são abordadas nas ementas tradicionais. Nesta parceria, os estudantes participaram ativamente no desenvolvimento e implementação de políticas de gestão integradas ao repositório digital



Figura 1 – Workshop de Conservação Preventiva em Acervos de Moda - Coleção Amazoniana. Alunos do curso de Museologia da UFPA e do Curso de Moda da Universidade da Amazônia - UMAMA na foto A recebendo aula teórica sobre o assunto; e nas fotos B, C e D colocando em prática métodos de conservação preventiva.

Fonte: Autoras, 2022.

Tainacan, o que envolveu a digitalização de fichas e a elaboração de metadados (Lima; Sepúlveda; Costa, 2024). Além disso, com a expansão da coleção para incluir objetos de zoologia, os alunos tiveram a oportunidade de contribuir na revisão e realinhamento das políticas de documentação.

Essas atividades são particularmente importantes no contexto amazônico, permitindo que os estudantes interajam diretamente com o patrimônio local e adquiram conhecimento prático relevante. Tanto os discentes, quanto os curadores da coleção classificaram essas experiências como extremamente positivas, destacando a importância dessa vivência prática para a formação dos futuros profissionais de museologia.

Outra colaboração destacada dentro da Rede da

UFPA foi com a Coleção Amazoniana de Moda, que se revelou uma fonte enriquecedora de aprendizado prático e técnico. *Workshops* (Figura 1) de conservação preventiva e documentação de acervos de moda, foram organizados, abertos não só aos estudantes de museologia, mas também acessíveis a outras partes da comunidade acadêmica e ao público geral. Esses minicursos foram projetados para transcender as fronteiras disciplinares tradicionais, envolvendo uma variedade de participantes interessados em aprender sobre as melhores práticas no manejo e preservação de coleções de moda.

Essas sessões educativas foram particularmente valiosas por fornecerem conhecimento técnico essencial e por desenvolverem habilidades práticas em um campo que exige uma



Figura 2 - Traslado de parte do acervo do Laboratório de Antropologia Arthur Napoleão Figueiredo da UFPA (LAANF). Bolsistas da Rede de Coleções e Museus da UFPA aplicando práticas de conservação preventiva e armazenamento em Reserva Técnica. Fonte: Autoras, 2024.

compreensão profunda de materiais delicados e técnicas de preservação específicas. A participação de uma audiência diversificada, incluindo estudantes de diferentes cursos, professores, e membros da comunidade, enfatiza o papel inclusivo e expansivo da rede na promoção da educação patrimonial e na valorização de segmentos culturais únicos, como a moda amazônica. Essas atividades não apenas enriquecem a formação acadêmica dos envolvidos, mas também fortalecem os laços com a comunidade local, promovendo uma maior apreciação e respeito pelo patrimônio cultural regional.

A colaboração com a Reserva Técnica de Antropologia, sediada no Laboratório de Antropologia Arthur Napoleão Figueiredo (LAANF), representa outro marco significativo para a Rede. O primeiro passo dessa parceria envolveu um contato inicial e a aplicação de um questionário detalhado para entender as necessidades específicas da reserva e como a rede poderia oferecer suporte. Com as respostas obtidas, foi possível realizar um diagnóstico preciso, delineando claramente as áreas em que a rede poderia ser mais eficaz em auxiliar.

Posteriormente, após a análise diagnóstica, a rede foi convidada pelo curador da coleção para auxiliar no processo de traslado do acervo (Figura 2) durante as obras de revitalização da reserva técnica. Essa foi uma oportunidade valiosa para a equipe de bolsistas e voluntários da rede aplicar na prática conceitos fundamentais de conservação e preservação, navegando entre o ideal e o possível dentro das realidades das coleções.

A atuação durante este projeto não só reforçou o profissionalismo e a competência técnica dos envolvidos, mas também destacou a importância de uma abordagem pragmática e adaptativa no manejo de patrimônios culturais, garantindo que o trabalho seja realizado de maneira eficiente e respeitosa. Essas parcerias não apenas aprimoram o manejo das coleções da UFPA, mas também promovem o desenvolvimento profissional dos estudantes e a disseminação de conhecimento especializado na comunidade. Cada iniciativa reflete o compromisso da UFPA com a excelência na preservação e valorização do patrimônio cultural e científico, consolidando seu papel como instituição líder em gestão de museus e coleções na região amazônica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo proporcionou uma visão abrangente sobre os avanços e impactos da Rede de Coleções e Museus da Universidade Federal do Pará (UFPA), destacando sua abordagem inovadora na gestão de coleções universitárias e na promoção da profissão de museólogo. Através de metodologias de pesquisa bibliográfica e estudo de caso, foi possível explorar as práticas e processos que contribuíram tanto para o enriquecimento acadêmico e profissional dos estudantes de Museologia, quanto para a melhoria da curadoria e manutenção das coleções da universidade. Além disso, os esforços da Rede demonstraram benefícios tangíveis na preservação e comunicação do patrimônio universitário, reafirmando seu valor como um modelo eficaz de gestão patrimonial e de colaboração interdepartamental.

Os próximos passos para a Rede de Coleções e Museus da UFPA envolvem a expansão de suas atividades e parcerias, aprofundando a integração das coleções com a comunidade acadêmica e a sociedade em geral. Isso incluirá a ampliação de iniciativas como o desenvolvimento de ferramentas digitais que melhoram o acesso e a visibilidade das coleções, e a continuação da oferta de programas de capacitação que beneficiam tanto os estudantes quanto os profissionais do campo. Além disso, a rede buscará fortalecer suas políticas de gestão de coleções, focando na sustentabilidade e na eficácia a longo prazo das estratégias de preservação e divulgação.

Finalmente, para garantir a continuidade e o sucesso das iniciativas da Rede, será crucial manter e expandir o apoio institucional e financeiro. Isso inclui buscar parcerias externas e financiamento adicional, o que permitirá não apenas a manutenção das atividades existentes, mas também a inovação em novos projetos que reforcem o papel da UFPA como líder na gestão de museus e coleções na região amazônica. A consolidação de um modelo colaborativo e interdisciplinar continuará a servir como um exemplo inspirador para outras instituições no Brasil e ao redor do mundo.

NOTA

01. Reconhecemos o trabalho valioso dos revisores que mesmo de forma anônima, contribuíram majoritariamente para o aprimoramento deste documento. O projeto aqui apresentado não poderia acontecer sem o apoio da Universidade Federal do Pará, por meio do Instituto de Ciências da Arte, da Faculdade de Artes Visuais e do curso de Museologia, onde foi desenvolvida a Bolsa PIBIPA (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Produção Artística, vigência 2024). Agradecemos em especial as bolsistas e voluntárias integrantes da Rede, Camila Millena Pereira Lopes, Diene Araujo Gomes, Julia Soares Silva, Carolina Barros de Paula, Roberta Santos Miranda e Thais Nunes Nascimento, com as quais caminhamos lado a lado na construção deste Programa de Extensão.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Bruno Melo; GRANATO, Marcus. Entre o Esquecer e o Preservar: a musealização do Patrimônio Cultural da Ciência e Tecnologia. *In*: GRANATO, Marcus; RIBEIRO, Emanuela Sousa; ARAÚJO, Bruno Melo de (Org.). **Cadernos do Patrimônio Cultural da Ciência e Tecnologia**: Instituições, trajetórias e valores. 1ed. Rio de Janeiro: Editora do Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2017. p. 231-254. Disponível em: <http://site.mast.br/hotsite_cadernos_do_patrimonio_da_ciencia_e_tecnologia/index.html>. Acesso em: 15 de mai. 2024.

ALVES, Juliana Rodrigues. **Patrimônio**: Gestão e Sistema de Informação. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-06052012-203052/publico/ALVESJR2012.pdf>>. Acesso em: 15 mai. 2024.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Emenda constitucional n. 91, de 2016. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 15 mai. 2024.

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da

educação nacional. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm>. Acesso em: 15 mai. 2024.

BRASIL. **Lei nº 10.172, de 9 de Janeiro de 2001.** Aprova o Plano Nacional de Educação e dá outras providências. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/l10172.htm>. Acesso em: 15 mai. 2024.

BRASIL. **Resolução nº 7, de 18 de dezembro de 2018.** Estabelece as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e Regimenta o disposto na Meta 12.7 da Lei nº 13.0005/2014, que aprova o Plano Nacional de Educação - PNE 2014-2024 e dá outras providências.

BOJANOSKI, Silvana de Fátima; BACHETTINI, Andréa Lacerda; PEREIRA, Lisiane Gastal. Acervos e coleções da Universidade Federal de Pelotas: identificar, conhecer e divulgar como política de preservação do patrimônio universitário. **Revista CPC**, São Paulo, Brasil, v. 17, n. 33, p. 64-94, 2022. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/173104>>. Acesso em: 29 out. 2024.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Sistemas e Redes de Museus: políticas para a gestão de acervos: políticas para a gestão de acervos. **Cadernos Tramas da Memória**, Ceará, v.1, p. 103-113, mai. 2011. Disponível em: <https://www.academia.edu/6509940/2011_Sistemas_e_redes_de_museus_pol%C3%ADticas_para_a_gest%C3%A3o_de_acervos>. Acesso em: 29 out. 2024.

CARVALHO, Ana Cristina Barreto de. **Gestão de patrimônio museológico:** as redes de museus. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-19052009-160809/pt-br.php>>. Acesso em: 29 out. 2024.

CLERCQ, Steven W. G.; LOURENÇO, Marta Catarino. **A globe is just another tool. Understanding the role of objects in university collections.** ICOM Study Series, 2003.

COSTA, Sue. **Relatório de Projeto de Monitoria. Teoria e Prática Museológica nos Museus de Ciências da UFPA.** 2016a.

COSTA, Sue. **Projeto de Monitoria:** Teoria e Prática Museológica nos Museus de Ciências da UFPA. 2016b.

CRESWELL, John Ward **Projeto de pesquisa:** métodos qualitativo, quantitativo e misto. 3 ed. Porto Alegre. Artmed, 2010.

GARCIA, Elias. Pesquisa bibliográfica versus revisão bibliográfica: uma discussão necessária. **Revista línguas & letras**, v.17, n.35, p. 291-294, 2016. Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/download/13193/10642>>. Acesso em: 29 out. 2024.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Org.). **Métodos de pesquisa.** Universidade Aberta do Brasil - UAB/UFRGS, Curso de Graduação Tecnológica - Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. - Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

JULIÃO, Letícia. O desafio da comunicação nos museus universitários. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v.9, p. 13-23, 2020. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/37008>>. Acesso em: 29 out. 2024.

JULIÃO, Letícia. Museus e coleções universitárias. In.: NASCIMENTO, Adalson; MORENO, Andrea (Org.). **Universidade, memória e patrimônio.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 2015.

JÚNIOR, Anselmo Mendonça; ARAÚJO, Maria do Socorro Sousa. A Universidade Federal de Pernambuco e a Patrimonialização de seus bens culturais: primeiras reflexões sobre a construção de uma política de preservação. In: GRANATO, Marcus; RIBEIRO, Emanuela Sousa; ARAÚJO, Bruno Melo de. (Org). **Cadernos do patrimônio da ciência e tecnologia:** Instituições, trajetórias e valores. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, dezembro de 2017.

LATOUR, Bruno. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Dir.). **O poder da biblioteca.** 3 ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

LIMA, Jéssica Tarine Moitinho de; BORGES, Enzo Allevato; SOUZA, Lucas Nascimento; VILAR, Raphaela dos Santos; AKONDE, Sedro Benoit; SCHMITT, Renata da Silva. A Disseminação Científica do Projeto Gondwana no Espaço

Expositivo do Museu da Geodiversidade - UFRJ. **Anuário do Instituto de Geociências**, v. 44, página 1-10, 2021. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/aigeo/article/view/37737>>. Acesso em: 29 out. 2024.

LIMA, Jéssica Tarine Moitinho de. **Políticas de Curadoria e Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia**: uma análise comparativa das coleções de geologia e paleontologia relacionadas ao ambiente universitário no Brasil. Tese (Doutorado em Geologia), Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: < https://www.researchgate.net/publication/359802191_POLITICAS_DE_CURADORIA_E_PRESERVACAO_EM_ACERVOS_DE_CENCIA_E_TECNOLOGIA_uma_analise_comparativa_das_colecoes_de>. 29 out. 2024.

LIMA, Jéssica Tarine Moitinho de. **Projeto de Pesquisa**: Política de Gestão e Curadoria de Acervos Museológicos na UFPA (Campus Belém), 2022.

LIMA, Jéssica Tarine Moitinho de. **Rede de Museus e Coleções da UFPA**: Uma metodologia para levantamento de coleções museológicas universitárias na Amazônia. IV Fórum Permanente de Museus Universitários, Rio de Janeiro, 2023.

LIMA, Jéssica Tarine Moitinho de; PAULA, Carolina Barros de; NASCIMENTO, Thais Nunes; MIRANDA, Roberta Santos. Conhecer para museologar: uma metodologia para levantamento de coleções universitárias na Universidade Federal do Pará. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, v.11, n.2, p. 70-96, 2023. Disponível em: <<https://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2023/12/11-Artigo-07-13.09.2023.pdf>>. Acesso em: 15 mai. 2024.

LIMA, Jéssica Tarine Moitinho de.; SEPÚLVEDA, Bárbara, B.; COSTA, Sue Anne Regina Ferreira. Sistemática, taxonomía y gestión: estudio de caso sobre la implementación de repositorios digitales en la colección de patrimonio natural en la Amazonia. **Intervención**, v.2 n.28, p. 88-147, 2024. Disponível em: <<https://revistaintervencion.inah.gob.mx/index.php/intervencion/article/view/6493>>. Acesso em: 29 out. 2024.

LOTT, Wanessa Pires. **Programa de extensão "Museus e Acervos na Universidade Federal**

do Pará - construindo uma musealização em rede". 2018.

LOTT, Wanessa Pires. **Programa de pesquisa "Museus Universitários - uma percepção dos museus do campus Belém da UFPA"**. 2019.

LOTT, Wanessa Pires; CARDOSO, Ruth Macedo. **Relatório De Participação Do Bolsista De Extensão. Museus e Acervos na Universidade Federal do Pará - construindo uma musealização em rede**. 2020.

LOTT, Wanessa Pires; GOMES, Danielle da Silva. O Museu de Geociências da UFPA. **Complexitas - Revista de Filosofia Temática**, v.4, p. 43-51, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/complexitas/article/view/7785>>. 29 out. 2024.

LOTT, Wanessa Pires; AIROZA, Maíra Santana; PAULA, Carolina Barros; Cardoso, Ruth Macedo. Uma possibilidade de Museus em Rede na Amazonia: Os espaços de preservação de acervos da Universidade Federal do Pará. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, v.8, n.2, p. 136-151, nov. 2020. Disponível em: <<https://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2020/11/12.-Artigo-08-Wanessa-et-al-2020.pdf>>. Acesso em: 29 out. 2024.

LOTT, Wanessa Pires; AIROZA, Maíra Santana; PAULA, Carolina Barros; Cardoso, Ruth M Macedo. Política Cultural e Universidade Pública: museus universitários na Amazônia brasileira. **Revista Historiar**, v.13, n.24, página 272-290, jan./jun.2021. Disponível em: < <https://historiar.uvanet.br/index.php/1/article/view/366>>. Acesso em: 15 mai. 2024.

MARTINS, Dalton Lopes; Silva, Marcel Ferrante; CARMO, Danielle do. Acervos em rede: perspectivas para as instituições culturais em tempos de cultura digital. **Em Questão**, Porto Alegre, v.1, n.24, p. 194-216, 2018. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/72951>>. Acesso em: 29 out. 2024.

MENSCH, Peter Van. **Towards a methodology of museology**. Tese (Doutorado em Filosofia): Universidade de Zagreb, Croácia, 1992.

NOVAES, Mariana Gonzalez Leandro. **Patrimônio Científico nas Universidades Brasileiras**: políticas de preservação e gestão das coleções

não vinculadas a museus. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio), Museu de Astronomia e Ciências Afins, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12728>>. Acesso em: 29 out. 2024.

RIBEIRO, Emanuela Sousa. Museus em universidades públicas: entre o campo científico, o ensino, a pesquisa e a extensão. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Rio de Janeiro, v.11, n.4, p. 88-102, 2013. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/335094682_Museus_em_universidades_publicas_entre_o_campo_cientifico_o_ensino_a_pesquisa_e_a_extensao>. Acesso em: 29 out. 2024.

SANTOS, Manuela Soutello Mendes da Fonseca; COSTA, Sue Anne Regina Ferreira da. Museus e Coleções da UFPA: os espaços existentes no Instituto de Ciências Biológicas (ICB). **Museologia & Interdisciplinaridade**, v.7, n.14, p. 255-274, jul./dez. de 2018. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/24970>>. Acesso em: 29 out. 2024.

SEGANTINI, Verona Campos; JULIÃO, Letícia; GIMENEZ, Giovanna Giovanelli Tacconi; PINHEIRO, Beatriz F. Conter; CAMELO, Cláudia Beatriz Ribeiro de Souza Carneiro Rodrigues. Desafios e estratégias de mapeamento de coleções de ensino e pesquisa na UFMG. **Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v.16, n.2, p. 310-322, 2023. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/1014/963>>. Acesso em: 9 mai. 2024.

SEGANTINI, Verona Campos; JULIÃO, Letícia. A UFMG e o patrimônio da ciência e cultura: da obsolescência à musealização. In: GRANATO, M. RIBEIRO, E. S.; ARAÚJO, B. M. (Org.). **Cadernos do Patrimônio da Ciência e Tecnologia**: instituições, trajetórias e valores. 1ed. Rio de Janeiro: MAST, 2017, v. 1, p. 111-129. Disponível em: <http://site.mast.br/hotsite_cadernos_do_patrimonio_da_ciencia_e_tecnologia/pdf/GRANATO_RIBEIRO_ARAUJO_caderno_06_WEB_2017.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2024.

SERRES, Juliane Conceição Primon. As Redes de Museus como uma ferramenta de preservação do patrimônio cultural da Medicina no Brasil. In: ASENSIO, M.; SEMEDO, A.; SOUZA, B.; ASENJO,

E.; CASTRO, E. (Eds.). Series de Investigación Iberoamericana en museología. **Colecciones Científicas y Patrimonio Natural**. Año 3. v.5. 2012. Disponível em: <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11542/57301_4.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 mai. 2024.

SILVA, Maurício Cândido da. A Rede brasileira de coleções e museus universitários: Proposição, pesquisa, colaboração e manifestação de apoio ao Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e ao Instituto Brasileiro de Museus. **Revista CPC**, São Paulo, n.27, p. 297-309, jan./jul. 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/152250>>. Acesso em: 29 out. 2024.

TOLENTINO, Átila Bezerra. Governança em rede: o caso do sistema brasileiro de museus. **Revista Cpc**, São Paulo, v.1, n.16, p. 101-118, out. 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/68645>>. Acesso em: 29 out. 2024.

TORRES, Claudia Felipe. Hacia una concepción integral del patrimonio universitario: el caso de la Universidad de La Habana. In: GRANATO, Marcus; RIBEIRO, Emanuela Sousa; ARAÚJO, Bruno Melo (Org.). **Cadernos do patrimônio da ciência e tecnologia**: Instituições, trajetórias e valores. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2017. p. 49 - 81. Disponível em: <http://site.mast.br/hotsite_cadernos_do_patrimonio_da_ciencia_e_tecnologia/pdf/GRANATO_RIBEIRO_ARAUJO_caderno_04_WEB_2017.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2024.

VENTURA, Magda Maria. O estudo de caso como modalidade de pesquisa. **Revista SoCERJ**, v.20, n.5, p. 383-386, 2007. Disponível em: <http://socerj.revista/2007_05/a2007_v20_n05_art10.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2024.

ZANELLA, Liane Carly Hermes. **Metodologia de Pesquisa**. 2ª edição revisada e atualizada. Florianópolis: Departamento de Ciências da Administração/UFSC. 2011. Disponível em: <<https://www.atfcursosjuridicos.com.br/repositorio/material/3-leitura-extra-02.pdf>>. Acesso em: 5 abr. 2024.

SOBRE AS AUTORAS

Jéssica Tarine Moitinho de Lima é Professora do Instituto de Ciências da Arte na Universidade Federal do Pará (UFPA), Coordenadora do Curso de Museologia. Doutora em Ciências (Geologia) pela na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em Preservação de Acervos Científicos pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins, Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Coordena o Programa de Extensão Rede de Coleções e Museus da UFPA. Tem experiência em práticas Museológicas, com ênfase em gestão de coleções. Integra o Laboratório de Pesquisa em Reservas Técnicas na UFPA. Curadora da coleção de Patrimônio Natural da UFPA. Desenvolve pesquisas sobre Museus, Acervos e Patrimônios, com foco na gestão, documentação e comunicação museológica.

E-mail: j.tarine.lima@gmail.com

Yasmin Corrêa Coelho é graduanda do curso de bacharelado em Museologia pela Universidade Federal do Pará, bolsista de Iniciação à Produção Artística (PIBIPA), vinculada ao Programa de Extensão Rede de Coleções e Museus da UFPA, atuando na pesquisa sobre políticas e gestão de acervos e no desenvolvimento do Diagnóstico Museológico para Coleções Universitárias.

E-mail: ycorrea581@gmail.com

Recebido em: 15/05/2024

Aprovado em: 29/10/2024

OS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS E OS ESTÁGIOS DO CURSO DE MUSEOLOGIA DA UFOP

UNIVERSITY MUSEUMS AND INTERNSHIPS OF THE UFOP MUSEOLOGY COURSE

**Gilson Antônio Nunes
UFOP**

Resumo

Objetivando-se verificar a relação entre o primeiro curso de Museologia de Minas Gerais, da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), e os museus universitários da instituição, realizou-se um levantamento sobre os estágios obrigatórios. Detectou-se que os discentes realizaram cerca de 79% dos estágios em Ouro Preto, desses, 68% foram desenvolvidos em instituições da própria UFOP. O Laboratório de Conservação e Restauro do Departamento de Museologia, instalado no prédio do Museu de Ciência e Técnica, foi responsável por 75% dos trabalhos realizados, com 6% no próprio museu e 19% no Museu da Farmácia. Comprovando-se, assim, a intrínseca contribuição dos museus da universidade para a formação dos futuros museólogos, ao mesmo tempo que os estágios suprem necessidades das instituições museológicas na conservação e salvaguarda de suas coleções.

Palavras-chave:

Museologia; estágio; museus universitários; formação; graduação.

INTRODUÇÃO

Analisar algumas das relações entre os museus universitários, com os acervos centenários de ciência e tecnologia, e o curso de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), o mais antigo do estado de Minas Gerais, são objetivos da pesquisa apresentada nesse artigo. Dentre essas relações está a contribuição dos museus universitários na formação dos futuros Museólogos(as) por meio do

Abstract

Aiming to verify the relationship between the first Museology course in Minas Gerais, offered by the Federal University of Ouro Preto (UFOP), and the university museums of the institution, a survey was conducted on the mandatory internships. It was found that students completed about 79% of their internships in Ouro Preto, of which 68% were carried out in institutions within UFOP itself. The Conservation and Restoration Laboratory of the Department of Museology, located in the building of the Museum of Science and Technology, was responsible for 75% of the work performed, with 6% at the museum itself and 19% at the Pharmacy Museum. This demonstrates the intrinsic contribution of the university's museums to the training of future museologists, while the internships also meet the needs of the museum institutions in the conservation and safeguarding of their collections.

Keywords:

Museology; internship; university museums; training; graduation.

oferecimento dos estágios curriculares obrigatórios, sendo essa análise pormenorizada o principal objetivo da pesquisa.

Abordar-se-á principalmente o oferecimento de oportunidade de estágios na área de conservação e restauro para alunos de Museologia relativamente a ações de salvaguarda das coleções dos museus da UFOP. Para tanto, caracteriza-se a profissão de Museólogo(a), a importância dos estágios nessa

formação, a constituição dos museus e do curso de Museologia da UFOP e os estágios curriculares realizados nos museus universitários.

O ESTÁGIO E A PROFISSÃO DE MUSEÓLOGO(A)

Entre os dias 21 e 22 de maio de 2024, o Conselho Federal de Museologia (COFEM) e o Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST) realizaram um evento comemorativo dos 40 anos da Regulamentação da Profissão de Museólogo(a) pela aprovação da Lei nº 7.287, de 18 de dezembro de 1984. Os dois dias de debates repercutiram a legislação e seus efeitos no auditório do MAST no Rio de Janeiro. Há 40 anos essa legislação estabeleceu em seu artigo 2º que o exercício da profissão de Museólogo é privativo:

I - dos diplomados em Bacharelado ou Licenciatura Plena em Museologia, por cursos ou escolas reconhecidos pelo Ministério da Educação e Cultura;

II - dos diplomados em Mestrado e Doutorado em Museologia, por cursos ou escolas devidamente reconhecidos pelo Ministério da Educação e Cultura;

III - dos diplomados em Museologia por escolas estrangeiras reconhecidas pelas leis do país de origem, cujos títulos tenham sido revalidados no Brasil, na forma da legislação;

IV - dos diplomados em outros cursos de nível superior que, na data desta Lei, contem pelo menos 5 (cinco) anos de exercício de atividades técnicas de Museologia, devidamente comprovados.

Parágrafo único. A comprovação a que se refere o inciso IV deverá ser feita no prazo de 3 (três) anos a contar da vigência desta Lei, perante os Conselhos Regionais de Museologia, aos quais compete decidir sobre a sua validade (Brasil, 1984).

Portanto, desde 1988 o inciso IV deste artigo não se aplica. Ou seja, na atualidade, é necessário que o Museólogo seja diplomado em um curso de Bacharelado ou Mestrado ou Doutorado em Museologia (seja no Brasil ou no exterior, desde que os títulos estrangeiros sejam revalidados no Brasil). Para os cursos de graduação, há a Lei nº 11.788, de 25 de setembro de 2008, que dispõe sobre o estágio de estudantes, alterando uma série de leis e decretos. Essa lei apresenta no artigo 1º um conceito para o estágio como o:

(...) ato educativo escolar supervisionado, desenvolvido no ambiente de trabalho, que visa à preparação para o trabalho produtivo de educandos que estejam frequentando o ensino regular em instituições de educação superior, de educação profissional, de ensino médio, da educação especial e dos anos finais do ensino fundamental,

na modalidade profissional da educação de jovens e adultos (Brasil, 2008).

A legislação determina, dentre outros, que o aluno realize o estágio obrigatório, cuja carga horária é requisito para aprovação e obtenção de diploma (Brasil, 2008); que o estágio não cria vínculo empregatício de qualquer natureza; e que deve existir a celebração de um termo de compromisso entre o educando e a parte concedente do estágio (Brasil, 2008). No caso de um curso de Museologia, possivelmente entre um museu e a instituição de ensino.

De sua parte, a instituição de ensino deve indicar um professor orientador, da área a ser desenvolvida no estágio, sendo este responsável pelo acompanhamento e avaliação das atividades, enquanto o museu deve indicar um funcionário de seu quadro de pessoal, com formação ou experiência profissional na área de conhecimento desenvolvida no curso do estagiário, para realizar a orientação e supervisão (Brasil, 2008). Esse supervisor pode acompanhar até dez estagiários simultaneamente (Brasil, 2008). Portanto, apesar de desejável, o profissional supervisor não necessariamente precisa ser um Museólogo, mas deve ter experiência profissional compatível para a atividade de supervisão do estágio em Museologia.

Para a realização do estágio obrigatório, deve haver a contratação em favor do estagiário de uma apólice de seguro contra acidentes pessoais, que poderá ser responsabilidade do Museu ou alternativamente da instituição de ensino (Brasil, 2008). A legislação estabelece a duração máxima do estágio, na mesma instituição, por no máximo dois anos, exceto quando o aluno for pessoa com deficiência, facultando que o estagiário poderá receber bolsa remunerada, bem como auxílio-transporte, na hipótese de estágio não obrigatório (Brasil, 2008).

Finalmente, a Lei do Estatuto dos Museus (Lei Nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009) obriga os museus a disponibilizar estágios aos estabelecimentos de ensino que ministrem cursos de Museologia e afins (Brasil, 2009). O Conselho Nacional de Educação e, em particular, a Câmara de Educação Superior, por sua vez, expede Resoluções regulando as diretrizes

curriculares para a formação dos profissionais das diversas áreas.

Desta forma, a Resolução do Conselho Nacional de Educação, Câmara de Educação Superior (CNE/CES), N. 21, de 13 de março de 2002, estabelece as diretrizes curriculares para os cursos de Museologia, especificando em seu artigo 2º que o projeto pedagógico de formação acadêmica e profissional a ser oferecida pelo curso deverá explicitar:

- a) o perfil dos formandos;
- b) as competências e habilidades gerais e específicas a serem desenvolvidas;
- c) os tópicos de estudo de formação geral e de formação específica;
- d) o formato do estágio;
- e) as características das atividades complementares;
- f) a estrutura do curso;
- g) as formas de avaliação (Brasil, 2002).

Assim, os projetos pedagógicos dos cursos de Museologia devem estabelecer o formato do estágio. Sendo esse o caso do Curso de Museologia da UFOP, conforme detalhado a seguir.

No entanto, sobre o estágio obrigatório, não há uma Resolução específica do Conselho Nacional de Educação e de sua Câmara de Educação Superior que o regulamente em cursos de Museologia e em diversas outras áreas, à exceção da Pedagogia, licenciaturas e Enfermagem (Brasil, 2008). Até mesmo a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996) estabelece normas apenas para os estágios das licenciaturas (Brasil, 1996).

Do ponto de vista pedagógico, o estágio possibilita o desenvolvimento de potencialidades e competências, a capacidade de integrar equipes de trabalho e assumir compromissos formais no âmbito laboral, representando um aporte para o desenvolvimento profissional (Lindegaard, 2008, p. 73) do museólogo em formação. O estágio permite, ainda, explorar, em um contexto de ensino não-formal, temas trabalhados de formas distintas no curso de graduação (Iorczeski; Orso; da Silva, 2021, p. 181). Constituindo-se, portanto, em uma etapa importante na formação profissional (Montiel; Pereira, 2011, p. 422).

OS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS DA UFOP

A UFOP foi criada em 21 de agosto de 1969 a partir da fusão das centenárias e tradicionais Escola de Farmácia, criada em 1839, e Escola

de Minas, fundada em 1876. Sendo a primeira faculdade do Estado de Minas Gerais, e a mais antiga da América Latina na área farmacêutica, a Escola de Farmácia possui sua sede no centro histórico de Ouro Preto, no prédio da antiga sede da Assembleia Provincial, local onde foi jurada a primeira Constituição Republicana do Estado. Desde 2013, o seu setor administrativo, colegiado, departamentos e diretoria, laboratórios, biblioteca, auditório e as salas de aula funcionam na sede da Escola, no campus Morro do Cruzeiro, também em Ouro Preto.

No prédio histórico funciona o Museu da Farmácia com as exposições, reservas técnicas, administração, biblioteca com acervo de obras raras, arquivo histórico e salão nobre. No mesmo prédio, porém, em um bloco construído no final da década de 1970, também atende à população por meio de convênio com o Sistema Único de Saúde o Laboratório Piloto de Análises Clínicas (Lapac).

Boa parte do acervo do Museu da Farmácia foi adquirido no final do século XIX no exterior. Essas coleções de equipamentos permitiram a instalação dos gabinetes de Física Experimental, Fisiologia Experimental, Botânica e Zoologia e Matéria Médica, de laboratórios de Química Inorgânica, Química Orgânica e Biológica, Química Analítica e Toxicologia, sendo que parte expressiva deste material foi preservado (Godoy, 2010, p. 82). Além desta coleção originária do século XIX,

Na década de 1960, a partir da iniciativa de professores interessados em História da Farmácia, foi adquirido de antiquário o mobiliário pertencente à antiga "Pharmacia Magalhães", que funcionou em Ouro Preto do final do século passado ao início deste. Em uma sala da Escola e em torno deste material foi reunida parte do material antigo já existente, abrindo-se o espaço periodicamente à visitação com o nome de "Museu da Escola de Farmácia" (Godoy, 2010, p. 83).

Similarmente, a Escola de Minas, fundada pelo cientista Claude Henri Gorceix, é a primeira instituição brasileira dedicada ao ensino de mineração, metalurgia e geologia. Assim como a Escola de Farmácia, a Escola de Minas está sediada no antigo Palácio dos Governadores, no centro de Ouro Preto.

No ano de 1974, os Departamentos de Engenharia de Minas e Engenharia Geológica foram transferidos para suas instalações no campus

Morro do Cruzeiro. Em 1982, com a criação do Instituto de Ciências Exatas e Biológicas, é a vez dos Departamentos de Matemática, Física e Química serem transferidos para o campus Morro do Cruzeiro. Finalmente em 1996, a Diretoria, os Departamentos de Engenharia Metalúrgica e de Materiais (DEMET), Engenharia Civil (DECIV), Engenharia Gerencial e Econômica (DENGE) e de Técnicas Fundamentais (DETEF) passaram a funcionar na nova sede da Escola no campus Morro do Cruzeiro.

No prédio histórico permaneceram as salas de aulas, secretaria, e coordenação da Pós-Graduação da Rede Temática de Engenharia de Materiais (REDEMAT), os laboratórios históricos de Eletrotécnica do DETEF, atual Departamento de Engenharia de Controle e Automação (DECAT) e de Hidráulica do DECIV, o Museu de Ciência e Técnica igualmente com as exposições, reservas técnicas e administração, a Biblioteca de Obras Raras, o Arquivo Permanente, o Observatório Astronômico, o salão nobre, a Sala da Congregação, algumas entidades estudantis e o Laboratório de Conservação e Restauro (LABCOR) do Departamento de Museologia (DEMUL) da Escola de Direito Turismo e Museologia (EDTM).

O Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas possui uma coleção com mais de vinte mil minerais, além de animais taxidermizados, fósseis, rochas, equipamentos e modelos de ensino nas áreas de Astronomia, Desenho, Eletrotécnica, Física, História Natural, Mineração, Metalurgia, Paleontologia, Química, Topografia e Transporte Ferroviário. Portanto, tanto o Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas quanto o Museu da Farmácia, ambos da UFOP, se caracterizam como museus universitários, já que se autoneciam museu e estão inseridos em uma universidade (Abalada; Granato, 2019, p. 1).

E nestas condições, ambos os espaços museológicos estão fechados à visitação pública desde 2020 até o momento. O Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas, em função de mudanças administrativas que diminuíram a capacidade de articulação política da instituição, ao corte de funcionários terceirizados ocorrido no momento da pandemia da Covid-19 e aos riscos de incêndio do prédio, sendo que no momento ocorre a primeira fase de uma obra de implantação do

sistema de combate a incêndio. Quanto ao Museu da Farmácia, seu fechamento se deve ao lento andamento das obras de implantação do sistema de combate a incêndio, de acessibilidade às pessoas com deficiência, atualização das instalações elétricas, telhado, forro e pintura. Apesar dessas dificuldades e contando com um exíguo quadro de funcionários públicos, sendo duas servidoras técnico administrativas de nível médio lotadas no Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas e duas servidoras de nível superior atuando no Museu da Farmácia, as instituições continuam com os trabalhos internos visando principalmente a manutenção de seus acervos.

OS MUSEUS DA UFOP E O CURSO DE MUSEOLOGIA

Ao possuir esses dois museus universitários, a UFOP já se encontrava envolvida no universo museológico. Além disso, uma série de fatores formou um ambiente favorável à implantação do curso de Museologia, como o constante contato da equipe de direção do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas com a administração central da universidade, bem como a crescente visibilidade do museu dentro da instituição, além da criação do Sistema de Museus de Ouro Preto (SIMOP) e as ações da Política Nacional de Museus (PNM), criada em 2003 pelo Ministério da Cultura, que aumentaram a evidência e importância do setor na área da cultura (Nunes, 2012, p. 112).

O curso da UFOP é o primeiro de Minas Gerais e o pioneiro no turno da noite no país, integrante do projeto da universidade no âmbito do Programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), desenvolvido pelo Ministério da Educação (MEC), aprovado pelo Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão (CEPE) da instituição por meio da Resolução nº 3.356, de 19 de junho de 2008.

Para a elaboração do Projeto Pedagógico do Curso (PPC), foi nomeado o Colegiado Especial do Curso de Museologia, constituído por professores da UFOP, sendo dois deles atuantes no Museu de Ciência e Técnica. As formações dos docentes eram diversificadas: uma Museóloga, um Engenheiro Civil e um Geólogo.

Nos dois primeiros anos, de 2008 até 2010, as aulas do curso de Museologia eram ministradas

na Escola de Farmácia, onde funcionava o Departamento de Museologia (DEMUL), sendo que a sala de professores e o laboratório de computação estavam localizados na Escola de Minas, e os livros alocados junto à biblioteca do Instituto de Filosofia, Arte e Cultura (IFAC), todos no centro histórico de Ouro Preto. Ou seja, além da articulação programática prevista no PPC entre este e os museus da UFOP, havia uma vinculação física, já que a maior parte das atividades iniciais ocorreu nos mesmos prédios das instituições museológicas universitárias.

No PPC previu-se a implantação definitiva do Laboratório de Conservação e Restauro (LABCOR) do DEMUL no prédio do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas. Trata-se de uma estratégia, da liderança que criou o curso, para selar uma relação de parceria entre a graduação de Museologia e os museus da UFOP com suas coleções.

O funcionamento do curso no prédio histórico da Escola de Farmácia ensejou a proposição de um projeto de extensão que realizou o primeiro arrolamento do acervo do Museu da Farmácia e fortaleceu um movimento para reabertura do espaço museológico em 2011, fechado há quase uma década.

No ano de 2010 as aulas do curso de Museologia, a secretaria do DEMUL, sala de professores e o laboratório de computação foram transferidas para o Bloco de Salas de Aulas no campus do Morro do Cruzeiro. Em março de 2012, as obras financiadas pelo REUNI de uma nova edificação, anexa ao prédio que já abrigava os cursos de Direito e Turismo no campus Morro do Cruzeiro, foram concluídas, sendo todas as instalações do curso de Museologia transferidas, à exceção do LABCOR. Finalmente, em outubro de 2013, é implantada a Escola de Direto Turismo e Museologia (EDTM) a partir da operação conjunta dos três cursos neste novo prédio (Nunes; Camilloto; Ramos, 2020).

Atendendo à Lei nº 13.005 de junho de 2014 e a Resolução CNE/CES Nº 7, de 18 de dezembro de 2018, institucionalizada na UFOP pela Resolução CEPE nº 7.852 de 27 de setembro de 2019, que determina aos cursos de graduação definir, no PPC, os componentes curriculares de extensão, de no mínimo de 10% da sua carga horária total

(UFOP, 2023, p.7), o curso de Museologia aprovou seu novo Projeto Pedagógico cumprindo a Curricularização da Extensão.

OS ESTÁGIOS DO CURSO DE MUSEOLOGIA NOS MUSEUS DA UFOP

No curso de Museologia da UFOP, o estágio obrigatório é caracterizado por ser uma experiência individual de atuação em espaços museais com o devido planejamento, desenvolvimento e elaboração de relatórios técnicos de atividades profissionais executadas sob orientação de profissionais com formação técnica e experiência profissional. Desta forma, o estágio constitui-se como um importante momento formativo para os futuros museólogos.

No PPC original do curso de Museologia da UFOP, implantado em 2008, o estágio supervisionado é estruturado em dois componentes curriculares obrigatórios: as disciplinas Estágio Supervisionado I (MUL391) e II (MUL392), ambas com duração de cento e vinte horas-aula, tendo início no 4º período do curso em diante, cumprindo os pré-requisitos exigidos. Conforme prevê a legislação, os estágios acontecem sob a supervisão de um professor orientador do DEMUL, aprovado pelo Colegiado do curso. Uma vez matriculados nas disciplinas e com o estágio viabilizado em alguma instituição, esse será desenvolvido pelos estudantes em museus, arquivos, centros de cultura ou organismos congêneres em atividades próprias da área museológica. Ao término do estágio, o aluno deverá apresentar relatório final das atividades realizadas, conforme a Resolução nº 01/2010 estabelecida pelo Colegiado de curso, e que será avaliado pelo professor orientador atribuindo, uma nota que contará para a disciplina.

Comparativamente aos demais cursos presenciais de Museologia no país, a carga horária dedicada ao estágio no curso da UFOP é a sétima maior do Brasil, estando em uma posição mediana, em um universo de quatorze graduações. A pesquisa empreendida pelo grupo de trabalho da Rede de Professores e Pesquisadores em Museologia, analisando os programas curriculares dos cursos de Museologia no Brasil em 2012, estabeleceu um perfil desses cursos e revelou, conforme a Tabela 1, o percentual da carga horária de estágios em relação à carga horária total dos cursos.

CURSOS	ESTÁGIO (%)
UFRGS	16,67
UFSC	14,71
UFS	12,12
UFPE	11,11
UFMG	10,94
UFPA	10,08
UFOP	9,88
UNIBAVE	8,98
UNIRIO	8,59
UFBA	8,45
UnB	7,27
UFRB	5,72
UFG	4,76
UFPEL	2,82

Tabela 1 - Percentual das cargas horárias dedicadas ao estágio nos cursos de Museologia.
Fonte: Oliveira, Costa e Nunes (2012, p. 56).

Do total de quatorze cursos presenciais existentes em 2012, o curso de Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) possui a maior carga horária dedicada ao estágio obrigatório, correspondendo a 16,67%. No caso da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), são 14,71%; já na Universidade Federal de Sergipe (UFS) esse percentual é de 12,12%; na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) equivale a 11,11%; na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) chega a 10,94%; na Universidade Federal do Pará (UFPA) o montante é de a 10,08%. Em uma posição intermediária, no curso da UFOP, a porcentagem é de 9,88%. O Centro Universitário Barriga Verde (UNIBAVE) dedica 8,98% da carga horária em estágio, enquanto na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) os estágios representam 8,59%; na Universidade Federal da Bahia (UFBA) são 8,45%; na Universidade de

Brasília (UnB) são 7,27%; na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) o percentual é de 5,72%; na Universidade Federal de Goiás (UFG) é de 4,76%; e na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) são apenas 2,82% (Oliveira; Costa; Nunes, 2012, p. 56).

Conforme destacado no PPC original do curso de Museologia da UFOP, a cidade de Ouro Preto e região possui cerca de quinze instituições museológicas que apresentam uma diversidade de coleções, como por exemplo, museus de arte sacra, moderna, históricos, de ciência, museu território e ecomuseu (UFOP, 2008, p. 3). Somados aos museus, a região conta com pelo menos quatro arquivos históricos, três centros culturais e inúmeros monumentos (UFOP, 2008, p. 3). Desta forma, a expectativa inicial era que essa rede fosse amplamente utilizada, dentre outras ações, na realização dos estágios dos alunos do curso de Museologia.

Embora a maioria das disciplinas do curso de Museologia sejam ministradas no prédio da EDTM, no campus do Morro do Cruzeiro, no LABCOR, um laboratório funcionando em um museu universitário, são ministradas as disciplinas práticas de conservação do curso, utilizando em algumas atividades acervos dos museus universitários da UFOP.

Além das aulas e diversas outras ações deste laboratório, estão as atividades de conservação preventiva do acervo do Museu de Ciência e Técnica, sendo estas atividades na maioria das ocasiões desenvolvidas por alunos de graduação em Museologia, realizando um número considerável de estágios curriculares obrigatórios. Assim, no LABCOR, por meio de parceria intersetorial, ações de conservação são realizadas com o envolvimento dos alunos da graduação que buscam o aprendizado prático na referida área (Rezende; Brusadin, 2021), através dos estágios. Essa parceria envolve duas unidades acadêmicas da universidade: a EDTM, por meio do DEMUL e do LABCOR, e a Escola de Minas, responsável pelo Museu de Ciência e Técnica.

A constatação, verificada pelo Colegiado do curso, de um grande número de estágios realizados no LABCOR, provocou a necessidade de realizar o presente levantamento dos locais de realização dos estágios pelos alunos do curso de Museologia.

Com efeito, dados do Projeto Mapa de Estágios do Curso de Museologia desenvolvido no âmbito do Programa Pró-ativa financiado pela Pró-reitoria de Graduação da UFOP, em 2022, analisando dados relativos às disciplinas de estágio como previsto no PPC original, indicam que cerca de 79% dos estágios foram realizados em Ouro Preto. Destes, 68% dos estágios foram realizados em instituições da própria UFOP, sendo elas o LABCOR com 75% de trabalhos realizados, o Museu da Farmácia com 19% e finalmente o Museu de Ciência e Técnica com 6%.

A quantidade majoritária de estágios realizados em Ouro Preto era esperada, em função de ser a cidade sede do curso de Museologia. Ainda que existam alunos oriundos de diversas outras cidades de Minas Gerais e de outros estados, a facilidade de realizar o estágio na mesma cidade onde se realiza o curso superior, possivelmente, deve ter contato na escolha do aluno.

O elevado índice de estágios realizados no âmbito do LABCOR talvez possa ser explicado pelo fato de que, ao longo do curso, os alunos frequentam o laboratório em pelo menos três disciplinas obrigatórias: Documentação Fotográfica e Preservação Digital (MUL128) no segundo período; Preservação e Conservação de Bens Culturais I (MUL123) no quarto período; e Preservação e Conservação de Bens Culturais II (MUL124) no quinto período. Nessas aulas, sobretudo as práticas, além do interesse pelas técnicas de conservação, a orientação próxima do técnico do laboratório, e seu coordenador, com os alunos criam um ambiente que favorece a realização do estágio no âmbito interno do Departamento de Museologia, facilitando aos alunos a realização destes. Sem a necessidade de buscar oportunidades de estágio fora da universidade.

Para além do cumprimento da carga horária das disciplinas, a atuação de diversos alunos no LABCOR se faz pela realização não só dos estágios, bem como pela participação em projetos de extensão, sendo que as ações cumpridas no laboratório são conduzidas pelos princípios da conservação preventiva e curativa de acervos museológicos e por parâmetros científicos que possam garantir a qualidade das atividades (Gomes; Rezende, 2020, p. 370).

Desta forma, esses alunos, em sua vivência prática supervisionada pelo conservador e coordenador

do LABCOR, contribuem para a manutenção e gestão de coleções dos museus universitários. Principalmente no Museu de Ciência e Técnica, trabalhando com acervos em exposição e também acondicionados nas reservas técnicas e depósitos. No Museu da Farmácia, essa rotina também é verificada, cabendo a supervisão do estágio à museóloga da instituição. Não por acaso, 75% de todos os estágios realizados pelos alunos de Museologia da UFOP concentram-se na área de conservação e preservação, seguidos de 16% em ações de documentação e finalmente 9% em comunicação museológica. Possivelmente, o elevado número de estágios na área de conservação deve-se ao fato de serem realizados no LABCOR, laboratório que é especialista nessa atividade.

Assim, os estágios supervisionados realizados no LABCOR, por sua vez, proporcionam aos alunos um aprofundamento na prática da conservação preventiva (Gomes; Rezende, 2020, p. 366), sendo esta uma das dimensões da atuação dos profissionais da Museologia. Ao escolher a área da conservação preventiva para a realização do estágio, evidentemente o aluno abre mão de vivência em outras áreas. No entanto, é inviável a realização de estágios em todas as áreas de formação, visto que obrigatoriamente os alunos devem realizar dois estágios.

Já os alunos ingressantes no segundo semestre de 2023 estarão sob a égide do novo PPC, onde consta a obrigatoriedade de se realizar apenas um estágio de 120 horas na disciplina Estágio Curricular Obrigatório (MUL393), começando esse ciclo de atividades a partir de 2025. Com apenas uma disciplina de estágio, amplia-se a concentração destas atividades em apenas uma das áreas da Museologia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O alto índice de estágios na área de conservação realizados no LABCOR, em coleções do Museu de Ciência e Técnica e no Museu da Farmácia acaba por se constituir em um alento para os museus universitários da UFOP. Estes museus não fogem à realidade de boa parte das instituições desta categoria, carentes de mão de obra técnica especializada, recursos financeiros e em muitos casos, instalados em edificações destinadas às faculdades e ocupadas por uma instituição museológica.

A atuação destes alunos em seus estágios acaba por contribuir com ações de conservação preventiva dos dois museus da universidade. Preenchendo uma lacuna de ausência de mão de obra técnica para a realização de ações desta natureza. Portanto, na UFOP, verifica-se que particularmente os acervos e os seus museus universitários são a principal fonte para a realização dos estágios obrigatórios que contribuem com a formação dos futuros Museólogos graduados pela universidade.

Esses espaços de estágios mostram uma relação de benefícios mútuos, em que o curso de Museologia consegue viabilizar oportunidades de estágios para seus alunos. E os museus universitários recebem estes discentes em formação que podem contribuir com ações de conservação preventiva nas coleções museológicas. Estes estágios mobilizam o funcionamento da área técnica dos museus da UFOP nesse momento em que se encontram fechados à visitação pública.

Desta forma, verifica-se que a decisão política de implantar o LABCOR no prédio do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas mostrou-se como uma estratégia acertada, já que consagrou uma relação de parceria entre essas instâncias da universidade. Por fim, os estágios, além de projetos de pesquisa, notadamente das monografias, e extensão, mantêm uma relação contínua entre os museus universitários e o curso de Museologia da UFOP.

REFERÊNCIAS

ABALADA, Victor Emmanuel Teixeira Mendes e GRANATO, Marcus. Museus Universitários Brasileiros e Patrimônio Cultural de Ciência e Tecnologia: Relações e Resultados Iniciais de um Mapeamento e Relação. **ANAIS DO XX ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO - ENANCIB**, 2019, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2019. p. 1-21. Disponível em: <<https://conferencias.ufsc.br/index.php/enancib/2019/paper/download/650/665>>. Acesso em: 02 jun. 2024.

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**, Estabelece diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm>. Acesso em: 03 jun. 2024.

BRASIL. **Lei nº 7.287, de 18 de dezembro de 1984**, Dispõe sobre a Regulamentação da Profissão de Museólogo. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7287.htm>. Acesso em: 04 jun. 2024.

BRASIL, Ministério da Educação. **Resolução do Conselho Nacional de Educação, Câmara de Educação Superior (CNE/CES) N. 21, de 13 de março de 2002**. Diário Oficial da União, Brasília, 9 de abril de 2002. Seção 1, p. 34. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES212002.pdf>> Acesso em: 02 jun. 2024.

BRASIL. **Lei nº 11.788, de 25 de setembro de 2008**. Dispõe sobre o estágio de estudantes; altera a redação do art. 428 da Consolidação das Leis do Trabalho - CLT, aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943, e a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996; revoga as Leis nº 6.494, de 7 de dezembro de 1977, e nº 8.859, de 23 de março de 1994, o parágrafo único do art. 82 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, e o art. 6º da Medida Provisória nº 2.164-41, de 24 de agosto de 2001; e dá outras providências. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11788.htm>. Acesso em: 03 jun. 2024.

BRASIL, **Lei Nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009**, Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm>. Acesso em: 05 jun. 2024.

GODOY, Victor Vieira. A Coleção do Museu da Escola de Farmácia da Universidade Federal de Ouro Preto. In: GRANATO, Marcus e LOURENÇO, Marta Catarino. **Coleções Científicas Luso Brasileiras: Patrimônio a ser Descoberto**. Rio de Janeiro, Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2010. p. 81-85. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/farmacia/files/2009/01/colecoes_cientificas_luso_brasileiras_patrimonio_a_ser_descoberto.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2024.

GOMES, Gabriela de Lima, REZENDE, Edson Fialho de. A transversalidade no ensino da preservação e conservação de bens culturais no curso de graduação em museologia da UFOP e sua associação com o museu universitário e a cidade patrimônio. **Revista CPC**, São Paulo, Universidade de São Paulo, v.15, n.30, p. 348-374,

2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v15i30espp348-374>>. Acesso em: 06 jun. 2024.

ORCZESKI, Gabriel Antônio, ORSO, Ellen Monique Maraschin, DA SILVA, Flávia Biondo. A importância da mediação no Muzar/ICB/UPF na contribuição para a formação acadêmica em licenciatura. **ANAIS DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL** (Org.) Andréa Lacerda Bachettini, Eleonora Campos da Motta Santos. Pelotas: Editora da Universidade Federal de Pelotas, 2021, v.5. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/remam/wp-content/uploads/2022/01/1091-276-PB-2.pdf>>. Acesso em: 11 jun. 2024.

LINDEGAARD, Luz Marina. Mediação em museus de ciência. In: MASSARANI, Luisa (Ed.). **WORKSHOP SUL-AMERICANO & ESCOLA DE MEDIAÇÃO EM MUSEUS E CENTROS DE CIÊNCIA**. Museu da Vida COC Fiocruz, 2008. Disponível em: <https://www.museudavida.fiocruz.br/images/Publicacoes_Educacao/PDFs/WorkshopSulAmericano.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2024.

MONTIEL, F. C., PEREIRA, F. M. Problemas evidenciados na operacionalização das 400 horas de estágio curricular supervisionado. **Revista da Educação Física/UEM**, Universidade Estadual de Maringá, v.22, n.3, p. 421-432, 2011. Disponível em: <https://museologia-portugal.net/files/volume_1.pdf#page=117>. Acesso em: 05 jun. 2024.

NUNES, Gilson Antônio. As disciplinas nas áreas de Políticas Públicas, Gestão e Arquitetura de Museus para os museólogos formados pela UFOP. In: Oliveira, Ana Paula de Paula Loures, Oliveira Luciene Monteiro. **Sendas da Museologia**. Juiz de Fora: Editar, 2012.

NUNES, Gilson Antônio, CAMILLOTO, Bruno, RAMOS, Marcelo Viana. Escola de Direito, Turismo e Museologia: um ideal de pluralidade. In: **UFOP 50 Anos**. Editora Le Graphar, Ouro Preto, 2019. No prelo.

OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de, COSTA, Carlos Alberto Santos, NUNES, Gilson Antônio. Perfil dos cursos de graduação em Museologia do Brasil. In: Oliveira A. P. P. L., Oliveira L. M. **Sendas da Museologia**. Juiz de Fora: Editar, 2012.

REZENDE, Edson Fialho e BRUSADIN, Leandro Brusadin. As Coleções e os Acervos Museológicos da Ufop: Entre o Campo Científico e a Percepção das Potencialidades. **Anais II CONGRESSO INTERNACIONAL E INTERDISCIPLINAR EM PATRIMÔNIO CULTURAL: EXPERIÊNCIAS DE GESTÃO E EDUCAÇÃO EM PATRIMÔNIO**, Porto, Editora Cravo, 2020. Disponível em: <https://www.ciipc2020.rj.anpuh.org/resources/anais/13/ciipc2020/1623876888_ARQUIVO_1b5441f18f2ddcd63ba210474dbdaf8d.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2024.

UFOP, Universidade Federal de Ouro Preto, **Projeto Pedagógico do Curso de Museologia**, 2008. Disponível em: <https://www.soc.ufop.br/public/files/RESOLUCAO_CEPE_3356_ANEXO_0.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2024.

UFOP, Universidade Federal de Ouro Preto, **Projeto Pedagógico do Curso de Museologia**, 2023. Disponível em: <https://www.soc.ufop.br/public/files/RESOLUCAO_CONGRAD_85_ANEXO_0.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2024.

SOBRE O AUTOR

Gilson Antônio Nunes possui graduação em Engenharia Civil pela Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP (2002), especialização em Ensino de Astronomia - UFOP (2003), mestrado em Engenharia de Materiais pela REDEMAT/CETEC-UEMG-UFOP (2006) e doutorado em Engenharia de Materiais pela REDEMAT/UEMG-UFOP (2020). É professor Adjunto do Departamento de Museologia da Escola de Direito Turismo e Museologia da UFOP. Atua nas seguintes áreas: Museologia: gestão de museus, acervos científicos, acessibilidade em museus, políticas públicas e sistemas de museus; Astronomia: ensino e divulgação; Engenharia de Materiais: caracterização de meteoritos e arqueometalurgia e Engenharia Civil: representação gráfica.

E-mail: gilson@ufop.edu.br

Recebido em: 18/06/2024

Aprovado em: 15/11/2024

ENTRE QUATRO PAREDES? REFLEXÕES A PARTIR DA MUSEALIZAÇÃO DA ARQUEOLOGIA E DO PROCESSO DE ELABORAÇÃO DO PLANO MUSEOLÓGICO PARTICIPATIVO DO MAP/UFPI

*INSIDE FOUR WALLS?
REFLECTIONS ABOUT THE MUSEALIZATION OF ARCHAEOLOGY
AND THE PROCESS OF DEVELOPING THE PARTICIPATORY
MUSEUM PLAN OF MAP/UFPI*

Vinícius Melquíades dos Santos
UFPI
Camilly Santana Nascimento
UFPI
Kamila Carvalho Feitoza
UFPI

Resumo

O Museu de Arqueologia e Paleontologia (MAP) da Universidade Federal do Piauí (UFPI) completou dez anos em 2023 e, devido a isso, foi elaborado e cadastrado o Programa de extensão *Plano museológico participativo* (PLAMPA-MAP/UFPI) para o desenvolvimento de atividades vinculadas a elaboração deste documento de gestão e planejamento exigido por legislação. Enquanto museu universitário, científico, de Arqueologia e Paleontologia, defendemos que o Plano museológico seja, além de um documento, composto por atividades e processos constantes de pesquisa, ensino e extensão. Buscamos subsídios em vertentes atuais da Museologia e nos alinhamos com as perspectivas da Musealização da Arqueologia em exercícios que extrapolam as quatro paredes que delimitam a instituição.

Palavras-chave:

Musealização da Arqueologia; plano museológico participativo; Museu de Arqueologia e Paleontologia (MAP/UFPI); museus universitários; extensão universitária.

Abstract

The Museum of Archaeology and Paleontology (MAP) at the Federal University of Piauí (UFPI) celebrated its tenth anniversary in 2023. Consequently, the extension program Participatory Museum Plan (PLAMPA-MAP/UFPI) was developed and registered to support activities related to the creation of this management and planning document required by law. As a university museum focused on science, archaeology, and paleontology, we advocate that the Museum Plan should not only be a document but also include ongoing activities and processes in research, teaching, and extension. We seek support from current trends in Museology and align with the perspectives of the Musealization of Archaeology in practices that extend beyond the four walls of the institution.

Keywords:

Musealization of Archeology; participatory museological plan; Museum of Archeology and Paleontology (MAP/UFPI); university museums; university extension.

INTRODUÇÃO

O Museu de Arqueologia e Paleontologia (MAP) da Universidade Federal do Piauí (UFPI) é o filho caçula da vocação que o território da cidade de Teresina e do Piauí têm para a arqueologia. Caçula, pois antes dele tivemos a criação do Núcleo de Antropologia Pré-histórica (NAP) em 1978 e do Curso de Graduação em Arqueologia em 2007, aos quais o MAP/UFPI, inaugurado em 2013, está íntima e familiarmente ligado. Necessário sublinhar que essa proximidade é um dos elementos fundamentais para o excelente desempenho das instituições envolvidas, respeitando as suas autonomias e as especificidades em seus programas, projetos, atividades e ações de pesquisa, ensino, extensão e gestão.

A Arqueologia na UFPI e no Piauí surgiram através dos trabalhos de Niède Guidon na Serra da Capivara na década de 1970 e da criação do Núcleo de Antropologia Pré-histórica (NAP/UFPI) em 1978 na cidade de Teresina. No entanto, na década de 1980 o projeto de criação de um museu foi transferido, junto à arqueóloga, para São Raimundo Nonato e se consolidou com a Fundação Museu do Homem Americano (Fumdam). As professoras do Curso de Arqueologia da Universidade Federal do Piauí, Jacionira Coêlho Silva, Maria Conceição Soares Meneses Lage e Sônia Maria Campelo Magalhães, alunas de Niède Guidon, deram seguimento aos projetos de arqueologia e às atividades do NAP. Em 2012, com a inauguração do segundo setor do Centro de Ciências da Natureza da UFPI (CCN-II) houve a construção de um prédio para a instalação do Museu de Arqueologia, almejado desde a década de 1970, e que logo foi ampliado para Museu de Arqueologia e Paleontologia (MAP), devido à importância que a Paleontologia conquistou dentro da UFPI e do Piauí.

O filho caçula da arqueologia em Teresina, o MAP/UFPI, completou 10 anos em 2023 e junto às comemorações pelas grandes conquistas e melhorias - arduamente conquistadas pelas pessoas que cotidianamente trabalham com o museu - surgiram reflexões sobre o MAP, seus presentes, passados e futuros. Onde a instituição quer chegar? Quais os possíveis caminhos a trilhar? Que instituição queremos? É a que temos? Podemos melhorar a qualidade das nossas atividades, a acessibilidade, a interação

dos visitantes com as informações/acervo/exposições? Qual a filosofia da instituição? Qual a função social da instituição? Quais os objetivos e metas?

Essas questões já são colocadas nos diversos documentos administrativos do MAP, tais como Regimento, Plano de Desenvolvimento de Unidade (PDU's) e Relatórios de atividades anuais, entre outros documentos internos da instituição que foram estudados e serão utilizados como base para a elaboração das propostas que poderão compor o Plano Museológico. Também serão utilizados os diagnósticos produzidos por discentes do Curso de Arqueologia da UFPI, funcionários do MAP e outros participantes da elaboração do Plano Museológico Participativo.

No entanto, partimos de uma revisão mais aprofundada que envolve as perspectivas e diretrizes atuais da museologia, como a Nova Museologia, a Sociomuseologia e a Museologia experimental. Destacamos que, devido à tipologia e temática do MAP, partiremos das reflexões e proposições da Musealização da Arqueologia, estabelecendo um diálogo direto com este campo de interseção entre a arqueologia e a museologia, exercitando sua incorporação nos processos de planejamento e vivência do museu.

Percebido desta maneira, o Plano museológico toma conotações de processos constantes de pesquisas e experimentações museológicas que podem/devem ser o coração das atividades dos museus. Assim, as atividades desenvolvidas nos processos de elaboração do Plano museológico, ainda em andamento, são consideradas a base da relação entre pesquisa, ensino e extensão, tripé das Instituições de Ensino Superior (IES), da UFPI e do MAP.

Como presente por sua primeira década de vida, foram conquistadas verbas para dois grandes projetos de ampliação, um interno e outro externo. Na área interna, será construído um mezanino que duplicará alguns espaços. No entorno do museu, a construção de uma Praça de Ciências abrigará também o Planetário da UFPI e eventualmente outras instituições. A duplicação de espaços como a reserva técnica e a área de exposição, por exemplo, oportunizam revisões e reformulações da exposição permanente presente no museu. A proximidade física com o Planetário, por sua

vez, pode proporcionar o estabelecimento de parceria, a ampliação da interdisciplinaridade e o fortalecimento de ambas as instituições. Além disso, durante as obras - previstas para durarem aproximadamente seis meses - há a proposta de trabalharmos e fortalecermos as atividades fora dos muros do museu e da universidade.

Nesta conjuntura foi apresentado e aprovado um projeto para a elaboração do Plano Museológico Participativo do Museu de Arqueologia e Paleontologia (PLAMPA-MAP/UFPI) enquanto Programa de Extensão¹ junto à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PREXC/UFPI). É importante, portanto, não confundirmos o PLAMPA-MAP/UFPI que corresponde ao conjunto de atividades de pesquisa, ensino e extensão vinculadas ao Programa de extensão, com o documento Plano Museológico Participativo que será redigido a partir dessas atividades. Nos projetos e atividades que compõem o Programa de Extensão, PLAMPA, já foram produzidos sete diagnósticos, exposições, qualificação através de cursos e treinamento sobre planejamento e plano museológico, com ênfase na Musealização da Arqueologia e no diálogo constante entre as diferentes áreas envolvidas.

O título *Entre 4 paredes?* faz alusão tanto à necessidade de que o Museu não fique circunscrito às quatro paredes que delimitam o seu espaço físico, quanto às premissas dos planejamentos museológicos e estratégicos. Estas, muitas vezes, ao analisarem as fragilidades e os problemas internos das instituições, optam por manter essas questões internamente às instituições, ou seja, *entre 4 paredes*.

CONFLUÊNCIAS ENTRE ARQUEOLOGIA E MUSEOLOGIA: A MUSEALIZAÇÃO DA ARQUEOLOGIA

Museus não são feitos só de paredes. Seus objetos são investidos de um discurso encenado por certos atores. Suas vitrines são o resultado de escolhas de outros. Aquilo que materializam é produto de um processo complexo e politicamente determinado que intitulamos teoricamente de musealização (Brulon, 2020, p. 03).

Ao adicionarmos a Arqueologia à definição proposta por Brulon, percebemos que as “escolhas” e os “processos complexos e politicamente determinados” pelos quais passam todas as Ciências modernas em muito influenciam,

quando não determinam os processos de musealização. Compreendemos, portanto, que nos aproximamos do que Camila Wichers (2016) denominou de antropofagia museológica que, no caso da Musealização da Arqueologia, atua sobre uma antropofagia arqueológica.

A musealização da arqueologia vem se delineando a partir das décadas de 1980-90 e propõe, de maneira geral, o estudo e o aprimoramento das atividades e procedimentos técnicos que compõem a cadeia operatória dos processos museológicos de salvaguarda (conservação e documentação) e comunicação (exposição e ações educativo-culturais) voltado para as realidades arqueológicas. Com isso, objetiva-se a preservação e o uso social dos indicadores da memória - inclusive as exiladas - e dos patrimônios em torno de tais realidades, com finalidades também de promover maiores noções identitárias, de pertencimento e o exercício de cidadania (Bruno, 2021; Wichers, Ribeiro e Bruno, 2023).

Deve-se grifar, ainda, que a preservação patrimonial se refere tanto às coleções recém institucionalizadas, quanto àquelas que foram herdadas; da mesma forma, esses processos devem atentar-se aos sítios arqueológicos e, mais recentemente, incorpora-se a ideia da musealização das narrativas, sejam essas construídas por arqueólogos/as ou por pessoas que compõem as comunidades envolvidas com tal realidade (Wichers; Ribeiro; Bruno, 2023, p. 16).

Em nossa leitura a cadeia operatória museológica marca um ciclo constante onde o fim é também um recomeço, através da autoavaliação, da constante pesquisa e da revisão de todas as etapas, culminando com uma proposta aberta e em constante transformação.

Arqueologia e Museologia são disciplinas que mantêm um embrião comum nos colecionismos e colecionamentos. O colecionismo que aflorou nos séculos XVI e XVII vinculado às empreitadas coloniais e colonialistas que formaram os primeiros gabinetes de curiosidade e, posteriormente, os museus. Principalmente na América latina, na África e em parte da Ásia, expedições pilhavam populações inteiras para composição de acervos para “exibição e estudo” inicialmente na Europa e, posteriormente, nos lugares invadidos. “Nessa época, as coleções passaram a representar, sobretudo, facetas do poder constituído e começaram a ser utilizadas como elementos de

ostentação” (Bruno, 2006, p. 294). Portanto, a ligação direta de ambas as ciências - arqueologia e museologia - com a violência física, simbólica e epistêmica do projeto colonial, tem seus alicerces no pensamento ocidental moderno e em saberes e práticas eurocêntricas pautadas no evolucionismo e no “caráter universal da experiência europeia” (Lander, 2005, p. 10).

Colecionamento(s), por sua vez, pois o surgimento da arqueologia e da museologia estão associados aos diferentes atos de colecionar, inclusive às práticas de colecionamento partindo do eu para o eu, ou, ainda que seja para visualização externa, onde o indivíduo coleciona a si mesmo (Abreu, 2005). Considerando isto e a ideia de que atos de colecionar são intrínsecos a nós humanos (Pomian, 1984), em todos os seus contextos e intervalos temporais, ressalta-se a importância de

(...) não confundir a noção universal da prática de colecionamento com o sentido particular de que o colecionamento foi investido no ocidente moderno, num regime de produção capitalista, como acumulação deliberada de bens ou enquanto propriedade de objetos materiais ou imateriais que alguns passam a deter em detrimento de outros (Abreu, 2005, p. 103).

Assim, enquanto os colecionismos são resultado do colonialismo, os colecionamentos são atos comportamentais humanos. Isso porque o ato de colecionar está intrínseco à vida humana, mas não necessariamente relacionado à ambição, às demonstrações de poder e prestígio, e à imposições e violências, como no caso dos colecionismos, mas advém de algo prático e diário onde o que é colecionado tem diversas significâncias e significados, primeiramente voltadas para o *eu*.

Entretanto, Museologia e Arqueologia vêm construindo outros caminhos através de reflexões críticas de suas práticas e heranças tradicionais enquanto Ciência moderna, consideradas colonialistas e eurocêntricas. Vinculado à movimentos gerais das ciências em diferentes contextos e escalas (do local ao global), incluindo os movimentos sociais e destacando, no caso brasileiro, a redemocratização que se iniciou na década de 1980, arqueologia e museologia passam por transformações e movimentos confluentes.

Mesmo que a relação entre Arqueologias pós-processuais e museologia, através da Musealização da arqueologia, já nos mostre mudanças,

principalmente no sentido crítico e inclusivo do tratamento das memórias, patrimônios e *museália*,² ainda não se atingiu o patamar desejado quando o objetivo é pôr em prática as vertentes museológicas decorrentes desses movimentos de abertura nas ciências sociais e humanas e, neste caso, na museologia e na arqueologia.

Um dos problemas na atual conjuntura da Musealização da Arqueologia, segundo Wichers, Ribeiro e Bruno (2023), está no hiato entre os estratos “pragmático” e “epistêmico”. Em síntese, o primeiro seria o lado prático da gestão - responsável por lidar diretamente com as diversas atribuições dos processos museológicos-curatoriais, entre estas, as diversas problemáticas como quantidade de materiais, falta e tipos de análises desenvolvidas, estados de conservação, as verbas e seus direcionamentos entre outras. O segundo estrato, denominado pelos autores de epistêmico, está vinculado à virada ontológica observada na Arqueologia, na Museologia, na Antropologia, nos Estudos de Cultura Material e em outras áreas, e “implica em considerar as materialidades menos como fixidez e mais como fluidez, na medida em que podem transitar por diversas categorias ao mesmo tempo - como ciência, sagrado, jurídico e ancestral” (Ibid., p.25).

Como então ultrapassar estes obstáculos e confluirmos ao caminho de descolonização³ da Museologia, da Arqueologia, das instituições Museus e de suas atividades, processos e procedimentos?

Na Museologia e na Arqueologia, hoje possuímos novas linhas de pensamento e abordagens que buscam saídas alternativas para a questão acima. Seja através da sociomuseologia que se apresenta como uma das abordagens recentes da museologia que prioriza o sócio antes de tudo (Wichers, 2016). Ou seja, onde os processos museológicos perpassam pelo social o qual é afetado por tais processos, de forma conjunta, colaborativa e, acima de tudo, resultante em aproximação do sócio para com o processo como um todo, incluindo instituições, pessoas e seus patrimônios; seja a partir da Museologia social onde, em síntese, o museu deve ter no centro de suas atividades as questões sociais no qual se inserem, se tornando um lugar representativo de lutas e debates, evidenciando sua função

social e colocando os museus a serviço de uma educação crítica e reflexiva (Moutinho, 1993; Primo e Moutinho, 2021). Ou ainda, partindo de uma Museologia Experimental, onde não existe um único museu possível (resquícios de uma Museologia Tradicional), e o empírico permite demonstrar justamente isso, principalmente em experimentações de automusealização em função de alguma realidade social (Brulon, 2019).

Necessário sublinhar que essas vertentes partem de trilhas abertas pela Nova Museologia que nos últimos trinta anos do século XX manteve-se como “um movimento essencialmente empírico” (Varine, 2021, p. 13), expresso em declarações (p.e. Santiago, Quebeque, Oaxtepec), em encontros nacionais ou internacionais (workshops do Movimento Internacional para uma Nova Museologia-MINOM, encontros no Brasil, Canadá, Suécia, conferência da Unesco em Caracas), através de artigos e livros e de um novo vocabulário que apareceu inicialmente em alguns países: ecomuseus e suas redes na Itália e museus comunitários e outras formulações locais no México e América Latina (Ibid., p. 13-14). Isto posto, talvez seja mais produtivo falarmos em Novas Museologias, no plural.

Não somente a Museologia, mas a Arqueologia em muito caminhou. O surgimento das Arqueologias Pós-processuais na década de 1980 possibilitou ampliar os olhares de atuação da disciplina. Assim, cada vez mais, trabalhos de arqueologia pautados nas concepções de materialidade e vinculados à virada ontológica, tais como os das Arqueologias etnográficas, sejam do passado profundo, recente ou presente (Melquiades; Amaral, 2022) têm apresentado outros processos de subjetivação dos materiais, outras formas de (re)colecionamentos, outras percepções e concepções dos patrimônios e *museália*. Essas arqueologias, assim como outras⁴, propõem novas teorias e métodos, partindo de e voltados para coletivos antes desconsiderados, desvinculando a disciplina de sua origem tradicionalmente elitista e colonialista.

Estas abordagens, mais democráticas e inclusivas, adotam práticas colaborativas (Silva, 2024) e, por isso, envolvem diferentes ritmos de trabalho - antes nunca experimentados - decorrentes do envolvimento de pessoas e coletivos como atores durante todo o processo de pesquisa,

desde a definição de objetivos e métodos à interpretação e gestão dos patrimônios e conhecimentos construídos coletivamente. Ou seja, tais abordagens se desenvolvem voltadas para as necessidades e compromissos desses atores, assim apresentando outros ritmos associados, não só no sentido de tempo, mas sim de temporalidades.

Na perspectiva da Musealização da Arqueologia, uma alternativa a ser exercitada e experimentada na busca da superação do colonialismo naturalizado nas instituições museus seria a aproximação entre os estratos “pragmáticos” e “epistêmicos” supracitados (Wichers; Ribeiro; Bruno, 2023).

Isso nos mostra o impacto do movimento de abertura das ciências, não somente para a Museologia e para a Arqueologia, mas também para as humanidades em geral. As viradas ontológicas e epistemológicas resultam em uma autocrítica das ciências e no discernimento e aceitação de suas capacidades de ação e usos políticos no presente.

No caso das instituições Museus, essas questões convergem e se manifestam no cumprimento de suas funções sociais, como previsto na nova definição de museus do *International Council of Museums* (ICOM) - resultado de uma construção colaborativa mundial -, onde além de servirem à sociedade com pesquisas e o desempenho de ações correlatas aos patrimônios materiais e imateriais, pressupõem que “... com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos” (ICOM, 2022).

SOBRE A NÃO DISSOCIAÇÃO ENTRE ASPECTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS E O PLANO MUSEOLÓGICO COMO DOCUMENTO E PROCESSO

No MAP/UFPI atualmente buscamos elaborar um Plano Museológico alinhado com as abordagens supracitadas, com base na Musealização da Arqueologia. Esta, por sua vez, propõe a partir da interface entre as áreas, a gestão do patrimônio arqueológico - musealizado ou não - onde, desde o início o objetivo seja o uso social com intuito

não somente de preservar, mas também de atuar em prol das pessoas e coletivos, representar seus ideais de pertencimento e suas relações identitárias (Wichers, 2016).

Com isso propomos um Plano Museológico que busca a incorporação crítica e adaptação dos elementos e métodos tradicionais apresentados pela museologia e pela legislação vigente, atuando com atividades⁵ que exercitam e buscam a descolonização da instituição e das Ciências envolvidas. Dessa forma, almejamos apresentar novas formas de atuações nas quais o museu vai além do estar “aberto ao público” e se institui como um espaço sem muros - visto que muros são materialmente excludentes e domesticadores (Zarankin, 2001) - não mais confinado entre quatro paredes, em que a inexistência de muros permita viver outras realidades e formas de salvaguardar e comunicar, assumindo uma atuação crítica, efetiva e afetiva, mais aproximada de seus públicos e suas necessidades, escolhas, histórias e memórias.

Pensar essa descolonização tem como primeiro passo a instituição do PLAMPA/MAP-UFPI. A compreensão do Plano museológico enquanto documento e processo, e a não dissociação entre aspectos teóricos e metodológicos faz-se necessária, pois é a partir das ações e atividades em que buscamos a participação de outras pessoas, coletivos e comunidades em todas as etapas. O documento, resultado disso, credita em poucas palavras essas participações. Considerando isto e as abordagens supracitadas, sejam quais forem os passos dados até o documento final, as pegadas deixadas pelo caminho são o documento em si, pois são a materialidade do processo.

Apesar de ser definido legalmente como documento de gestão necessário à toda instituição Museu, o Plano Museológico⁶ é uma ferramenta concebida através de diversas outras etapas - como diagnósticos; identificação dos espaços, dos conjuntos patrimoniais, dos públicos; detalhamento de programas, entre outros - e que juntas resultam em um Plano integral e de acordo não só com as diretrizes museológicas, mas também com as necessidades atuais das instituições. Com isso, o Plano deixa de ser apenas um documento, se aproximando de um movimento e ativismo social em função dos museus, contando com diversos partícipes, sendo eles não só

museólogos/as e funcionários/as do museu, mas também as comunidades ao qual este se insere e que tenham relação com os patrimônios.

Ou seja, apesar de a finalidade ser um documento de gestão, tal documento é construído a partir de um longo processo que perpassa várias atividades e pessoas, assim como exigido pela legislação. Aqui, buscamos chamar atenção para considerarmos o resultado documental intrínseco ao seu processo, no qual a dissociação entre ambos seja superada e o entendimento de que todas as cadeias do processo de elaboração são tão relevantes quanto o resultado final: o Plano museológico.

O MAP, SUA SIGLA E SEUS DOCUMENTOS

Atualmente o MAP é um Órgão Suplementar da Universidade Federal do Piauí ligado à Reitoria e está inserido no Sistema do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) sob o número SNIIC ES-8396 (MAP/UFPI, 2020a: 09). Em seu Regimento Interno (MAP/UFPI, 2013) consta que se trata de uma instituição permanente, sem fins lucrativos, aberta ao público, que se destina à coleta, inventário, documentação, preservação, segurança, exposição e comunicação patrimoniais, mediante desenvolvimento de ações educativo-culturais. Como equipe, o MAP conta com apenas três funcionários, sendo um deles ligado diretamente ao museu enquanto os outros dois respondem ao Curso de Arqueologia, mas atuam no museu. O museu conta ainda com um conselho deliberativo composto não somente por estes funcionários, mas também por representantes docentes e discentes do Curso de Arqueologia e de outros cursos. Importante salientar que atualmente não há um(a) profissional de museologia no quadro de funcionários do museu e que tal ponto de fragilidade já foi diagnosticado e que vem sendo trabalhado, conforme será relatado no decorrer do texto.

Em estudo desenvolvido no âmbito dos museus universitários brasileiros⁷, os autores consideraram não apenas os museus tradicionais, mas todos os “lugares de salvaguarda do patrimônio cultural e científico universitário que desenvolvem alguma função da cadeia operatória museológica” (Carvalho, Julião e Cunha, 2022, p. 411). Apontou também que “espaços reconhecidos como museus

gozam de um grau de institucionalização maior que os demais espaços de memória e salvaguarda do patrimônio universitário” (Ibid., p. 413).

O MAP, por tratar de toda a cadeia operatória museológica, se enquadra em “Museu tradicional” e seu vínculo com a Reitoria o coloca também em situação de destaque. Sobre este último, o mesmo relatório informa que 35% das instituições partícipes da pesquisa estão vinculadas aos órgãos centrais das universidades, sendo 25,3% a pró-reitorias e 9,6% a reitorias (Ibid.).

O MAP/UFPI se caracteriza, fundamentalmente, por seu caráter científico, universitário, pedagógico e dinâmico, buscando assegurar a eficiência e eficácia de sua operacionalidade. Sua estrutura organizacional é interdisciplinar objetivando a pesquisa, o intercâmbio cultural e a extroversão dos conhecimentos acadêmicos-científicos, e tem buscado atuação fora dos muros da universidade, incentivando pesquisa, extensão e as trocas entre universidade e sociedade. Estes fatores são perceptíveis através dos relatórios anuais e dos planos de ação, além dos projetos desenvolvidos pelo ou com a participação do museu.

Ao abordarem o “caráter particular da gênese dos museus universitários”, a mesma pesquisa aponta que:

Grande parte dessas instituições foi criada nas extremidades da cadeia universitária, a partir da consolidação de iniciativas de preservação de acervos, proteção à memória, difusão científica e artística, frequentemente realizadas no âmbito de departamentos, laboratórios ou outros setores e segmentos universitários. São museus que trilham um caminho diferente de museus planejados pela estrutura administrativa central. Muitos são resultados de projetos de pesquisa e/ou extensão, sem pretensões museais, e gradativamente vão consolidando suas ações, acervos e corpo técnico até receberem reconhecimento institucional, em um percurso que passa por colegiados de cursos, departamentos e congregações até, eventualmente, colegiados superiores (Carvalho; Julião; Cunha, 2022, p. 413).

O MAP/UFPI também carrega a particularidade de ter trilhado parte de ambos os caminhos apontados acima. Ao passo em que foi uma criação que partiu do Núcleo de Antropologia Pré-histórica (NAP/UFPI), conforme mencionado na introdução e, portanto, surgiu a partir das pesquisas deste núcleo. Se

considerarmos a criação do MAP, institucional (Museu) e física (instalações do museu) e a manutenção do NAP, enquanto instituição autônoma que ocupa um módulo no prédio no museu, percebemos a coexistência de duas instituições extremamente próximas, parceiras, porém independentes em suas atividades, o que pode gerar procedimentos e burocracias duplicadas.

O processo de construção de um novo edifício para abrigar o MAP, quando ele surgiu nos anos de 2012 e 2013, o coloca mais uma vez em situação de destaque entre os museus universitários nacionais, como um dos poucos a ocuparem um espaço novo e projetado para ser museu, fazendo parte do pequeno grupo de 7,8% entre as instituições partícipes da pesquisa. (Carvalho; Julião; Cunha, 2022, p. 421).

No regimento interno do MAP consta que sua administração geral é composta por seu Conselho deliberativo(I) e por sua Diretoria (II). Sobre o primeiro, é constituído pelo diretor do museu(I), pelos coordenadores de área do museu (II), um representante do NAP/UFPI(III), três representantes docentes do Curso de Arqueologia (IV), dois representantes discentes do Curso de Arqueologia(V) e um representante dos funcionários (VI), preferencialmente do MAP e eleito pela categoria no âmbito do próprio museu. Na composição da diretoria são definidas quatro coordenações: I- Coordenação de Museologia; II- Coordenação de Arqueologia; III- Coordenação de Paleontologia e IV- Coordenação de Comunicação Científica.

Destacamos que as composições colocadas podem e devem, em nossa leitura, servir como ponto de partida para a elaboração das Linhas de ação que irão compor o Plano museológico do museu. No entanto, há necessidade de uma revisão crítica e a inclusão de outras áreas e perspectivas.

O acervo presente no e aceito pelo MAP é composto “de coleções arqueológicas e paleontológicas, oriundas de pesquisas da UFPI e de parceiros (...)” (MAP/UFPI, 2013, p. 2). São coleções e peças arqueológicas de extrema importância para a compreensão das histórias e processos de (trans)formação humana, além de modos de vida e existência das pessoas e populações do passado, presente e futuro. Os

fósseis, igualmente importantes, são matéria-prima para a compreensão da evolução da vida no nosso planeta.

A Reserva Técnica é composta por uma sala de 35,93 m², contendo seis armários deslizantes corta-fogo, iluminação, sistema de ar-condicionado e monitoramento de temperatura e umidade. Cada armário comporta 200 caixas padronizadas (estabelecidas na Resolução MAP 001/2017). Até 2021, foram emitidos mais de 70 endossos⁸, totalizando cerca de 20.000 peças arqueológicas e paleontológicas (não quantificadas). Quanto às diretrizes gerais da Política de Acervos do MAP, o documento destaca que o museu pode adquirir acervos arqueológicos e paleontológicos oriundos de pesquisas acadêmicas e não acadêmicas (mediante emissão de Termo de endosso institucional para Licenciamento Ambiental), além de doações espontâneas, verificando sempre a proveniência e seguindo os códigos de ética do ICOM e ICOMOS - *International Council on Monuments and Sites*.

Para aquisição de qualquer acervo, o museu deve analisar não só a relevância histórica, cultural e científica, mas também os recursos humanos e materiais relacionados com a transferência, conservação, armazenamento e manutenção. Além disso, deve levar em consideração questões como a capacidade de armazenamento do museu, as consequências e possíveis prejuízos do deslocamento do acervo, a existência de outras instituições e/ou populações tradicionais que devem ter sua decisão sobre o destino do acervo respeitadas, entre outras.

Dentro das diretrizes para aquisição de acervo de material arqueológico, a Política de acervo do MAP define critérios de prioridade para o material a ser coletado, como “boa conservação”, “raridade do material”, “possibilidade de aprofundar temas de estudo” e “continuidade da coleção”. Para serem incluídos no acervo, os materiais devem ter sua origem arqueológica devidamente contextualizada e uma descrição precisa das suas características essenciais.

Quanto ao “descarte” - talvez mais bem definido com movimentação - de peças do acervo, ele pode ser feito através de doação, troca, transferência, repatriação ou destruição, como estabelecido pelo documento em questão. As

condições apresentadas para o descarte são: a) apresentar risco aos profissionais, visitantes, coleções e instalações; b) fragmentos que não possam ser identificados; c) não possuir informações sobre sua procedência; d) o museu não possuir condições adequadas para conservação; e) o material estar fora da área de interesse da instituição. Ressalta-se, ainda, que a decisão por descarte do material deve ser analisada rigorosamente pelas Coordenações e pelo Conselho, não podendo ser feita com intuito de gerar recursos financeiros e priorizando sempre a doação, permuta ou cessão dos objetos para outras instituições. Uma prática exitosa no MAP é a utilização de peças descontextualizadas ou com baixo potencial e significância para pesquisa e/ou exposição na composição de coleções táteis.

Neste ponto, destacamos duas questões que merecem atenção e reflexão. (1) Existem materiais no MAP/UFPI que não se enquadram em coleções arqueológicas e paleontológicas, havendo necessidade de revisão das categorizações e tipologias de coleções presentes no museu. Por exemplo, a inserção de acervos e coleções antropológicas, etnográficas, de arte popular, de folclore ou mesmo sertanejas que, no entanto, necessitam ser abordadas criticamente para a inclusão de novas tipologias ou categorizações mais condizentes com a realidade atual do museu⁹.

(2) As referências a doações de pessoas e comunidades são esparsas e não há um incentivo para que de fato ocorram, o que gera um desestímulo ou desconhecimento por parte das pessoas de fora do museu sobre esses procedimentos e possibilidades, podendo gerar ou aumentar distanciamentos entre o museu e as comunidades. O que contribuiria com a manutenção e perpetuação de posturas excludentes, aumentando o muro existente entre museus e comunidades ou mantendo as políticas e atividades do museu entre quatro paredes.

Os pontos levantados acima nos levam a uma reflexão sobre as áreas atualmente consideradas no Museu e seus respectivos pesos. O MAP/UFPI é uma instituição universitária, científica de arqueologia e paleontologia, além, obviamente, de museologia. Por mais óbvio que pareça a necessidade de que os museus tenham

museologia, é notório que diferentes instituições espalhadas pelo mundo as incorporam de diferentes maneiras e intensidades e, em alguns casos, são de fato imperceptíveis ou inexistentes. Há de se notar que no MAP uma hierarquia das siglas seria o inverso do seu nome (PAM), ou seja, em nossa leitura a Paleontologia ocupa um lugar de destaque, seguida pela Arqueologia e a Museologia. Entendemos a potência dos fósseis no imaginário coletivo e sua eficiência inegável para atrair os mais diversos e grandes públicos, mas, avaliamos que possa ser mais acertado buscar um equilíbrio entre as três áreas. Destacamos também a necessidade constante de pesquisas museológicas, buscando retornar a museologia ao seu lugar enquanto coração pulsante das atividades desenvolvidas pelo museu, sejam elas de arqueologia, paleontologia, antropologia, biologia, química, física ou quaisquer outras áreas.

EXPOSIÇÕES A FUNDO

A exposição é entendida atualmente como uma das principais funções do museu e atua como um sistema de comunicação (Desvallées; Mairesse, 2013), interação (Cury, 2007) e troca de conhecimentos com os materiais e elementos expostos.

O MAP dispõe, dentro de sua estrutura, de espaços para interação, comunicação e uso por variados públicos. Esses espaços identificados são: o auditório, a área educativa e os locais destinados às exposições de longa e curta duração. A existência desses espaços no museu, as atividades desenvolvidas e o discurso expográfico, são essenciais para compreender as quantidades e qualidades das interações com os públicos.

Conforme já mencionado, dentro do MAP existem atualmente duas áreas de exposições: uma de (1) longa duração ou permanente e outra de (2) curta duração ou temporária. A primeira, que não apresenta título, exhibe principalmente materiais arqueológicos e paleontológicos resultantes das pesquisas e trabalhos dos professores e estudantes do Curso de Arqueologia e seus laboratórios. Esse material é advindo de endossos não só de pesquisas acadêmicas, mas também de projetos vinculados ao Licenciamento Ambiental. É importante destacar que além do acervo arqueológico e paleontológico, a exposição

também é composta por material etnográfico, que consiste em artefatos de cerâmica provenientes de doação.

A exposição de curta duração (2) é aberta para toda a comunidade acadêmica e não acadêmica que desejam expor suas produções, histórias e memórias. Dessa forma, aborda as mais variadas temáticas que “transitam entre artes, ciências, ancestralidades, corporeidades, moda, datas comemorativas, movimentos sociais, entre outros”, como observado no Diagnóstico Museológico¹⁰. Essas exposições também englobam produções de outros museus, como o Museu da Boa Esperança¹¹ que já realizou mais de uma exposição e outras atividades em parceria com o MAP.

São perceptíveis alguns descompassos entre essas duas exposições. Primeiramente, a exposição de longa duração é constituída por materiais paleontológicos, arqueológicos e etnográficos, sendo que a política de aquisição de acervo do museu não faz referência aos últimos. O que nos leva a refletir sobre as categorizações, já mencionadas, e a necessidade de rever a política de aquisição do Museu. Principalmente, pensar na inserção e integração destas coleções em toda a cadeia operatória museológica. De maneira que estes não sejam apenas itens decorativos e sim parte fundamental no discurso apresentado pela exposição, com imenso potencial para envolvimento das pessoas e comunidades que os produziram/produzem e com as quais se relacionam.

Sob essa perspectiva de desequilíbrio entre as áreas que fazem parte da exposição do MAP, é possível identificar uma grande diferença entre a exposição dos materiais arqueológicos e paleontológicos, uma vez que estes últimos já são mais extravagantes e recebem maior atenção quanto aos elementos expográficos. Como exemplo podemos destacar um enorme painel que aborda a trajetória da biodiversidade e suas modificações na Terra ao longo dos milhares de anos. Ainda que a exposição de longa duração como um todo seja carente de maiores informações, a exposição arqueológica necessita duplamente, pois as informações escassas sobre sítios, materiais e sobre a própria arqueologia dificultam a comunicação, entendida como interação e a troca de conhecimentos com os materiais arqueológicos.

As questões aqui apresentadas nos levam a refletir sobre toda a conjuntura da exposição de longa duração apresentada no MAP e realçar a necessidade de a museologia estar integrada a todas as ações que compõem a cadeia operatória do museu.

Para além das exposições que ocorrem dentro do museu, também destacamos a realização da exposição "Coisas de pescador", no bairro do Poti Velho, na Casa da Canoa, junto à XI Feijoada dos Pescadores em 2023.¹² Essa exposição vinculada ao MAP trata-se de uma experimentação museológica que oportunizou a vivência intensa no planejamento, elaboração, curadoria, montagem, monitoria, desmontagem e avaliação, que se mostrou desafiadora e produtiva principalmente no sentido de estabelecer uma aproximação entre o museu e a comunidade em questão.

A exposição espontânea, montada em menos de dez dias, surgiu através de um convite feito pelo Senhor Celso, *canoeiro* e responsável pela Casa da canoa, para que montássemos uma *barraca* do MAP para divulgação do patrimônio nos festejos que ocorrem no lugar. Ao aceitar o convite, ficou definido que todas as etapas da exposição seriam feitas com participação direta do Senhor Celso e de outras pessoas da comunidade.

O primeiro desafio foi definir o conceito gerador da exposição. As reflexões caminharam no sentido de uma exposição a princípio exclusivamente para divulgação científica e do MAP, do seu acervo e do patrimônio arqueológico e paleontológico local e regional, para um evento que também incorpora as pessoas e o lugar, suas histórias, afetos e memórias, seus patrimônios e seus modos de viver e (re)existir, conforme abordado por Hugues de Varine (2012).

As referências aos rios Poti e Parnaíba - que literalmente se encontram no bairro Poti Velho -, à pesca, à carpintaria náutica e a outros elementos componentes da identidade local foram bastante recorrentes e marcadas nas falas. Assim, foi proposto o título "Coisas de Pescador" para a exposição e ficou definido que o discurso expográfico abordaria também os patrimônios locais, a pesca e a produção de canoas, além das pessoas e do cotidiano local em torno dos rios.

O segundo desafio foi intensificar o inventário e estudos com as pessoas do lugar, objetivando identificar e inventariar potenciais patrimônios locais (pessoas, materiais, manifestações, lugares, memórias, histórias etc.) para que, depois de selecionadas e tratadas, compusessem a exposição. Essa linha de ação é extremamente importante e segue junto ao PLAMPA-MAP/UFPI definida como pesquisas com as comunidades.

O terceiro e último desafio aqui mencionado foi a instalação da exposição com baixíssimo custo e com materiais perecíveis, muitas doações e empréstimos das pessoas do lugar, em um evento à céu aberto, na beira do rio, em meio aos festejos do bairro Poti Velho e à festa dos pescadores. A exposição vem sendo percebida e incorporada, na presente pesquisa, como metodologia de aproximação entre a comunidade e o museu, objetivando a efetiva integração e engajamento das comunidades nas diferentes etapas que compõem a cadeia operatória museológica. Assim, a exposição é compreendida como trabalho que envolve pesquisa, ensino e extensão, assim como o PLAMPA-MAP/UFPI, o Museu e a Universidade.

A exposição espontânea e experimental "Coisas de Pescador" certamente cumpriu a sua missão que foi a de divulgação científica em meio a parte da população que muitas vezes não tem acesso aos museus. De fato, a maioria das pessoas do lugar não sabia da existência do MAP ou de sítios arqueológicos e paleontológicos dentro da cidade de Teresina. Foi exitoso também, ao esclarecer para os visitantes as diferenças e semelhanças entre Arqueologia e Paleontologia, e na divulgação do Curso de Arqueologia da UFPI. Além disso, a exposição enquanto método de busca ativa, sensibilização e engajamento, tem sido uma prática bem-sucedida. Prova disso é o convite para a realização da segunda edição em 2024 e a intensificação das pesquisas com a comunidade.

As exposições aqui analisadas, quais sejam: (1) exposição de longa duração, (2) de curta duração e (3) exposição espontânea e experimental, apresentam três propostas distintas, bem como os seus resultados no tocante à divulgação científica e do MAP e, principalmente, da relação/ interação com os públicos. Nesse sentido, a autoavaliação dessas exposições é essencial e, junto às visitas técnicas a outras instituições e

lugares - que são parte da metodologia adotada pelo PLAMPA - têm nos ajudado a pensar novas possibilidades de exposições, de discursos e de elementos expográficos que se aproximem ou venham da interação com as comunidades e sejam representativos dela.

As visitas técnicas a museus, pontos e lugares de cultura e memória em Teresina oportunizam, através de atividades extramuros, o (re) conhecimento de parte dos patrimônios locais e regionais. Auxilia (1) na percepção da não exclusividade dos museus enquanto espaços de gestão dos patrimônios, das memórias e das histórias; (2) na percepção e possibilidade de estudo dos discursos expográficos; (3) do surgimento e historicidade das instituições e/ou das coleções; (4) do imenso potencial para catalogação e estudo das coleções; (5) promovem a presença física nos lugares e nos levam a experiências de sensações que podem ser inspiração para futuras exposições. Nos propiciam também o levantamento oportunístico de informações para as fichas e inventários que estão em processo de elaboração e a busca ativa por potenciais parceiros para a elaboração do Plano museológico participativo e para o MAP.

ALGUMAS REFLEXÕES E PROPOSIÇÕES A PARTIR DE NOSSAS EXPERIÊNCIAS

As atividades desenvolvidas pelo PLAMPA-MAP/UFPI têm proporcionado revisões críticas e aprofundadas, além do levantamento de características e pontos de destaque do MAP. Essas características estão sendo colocadas nos diferentes diagnósticos, serão posteriormente avaliadas como pontos fortes ou fracos e sistematizadas em um diagnóstico unificado que será utilizado como ponto de partida para a elaboração do documento Plano museológico. Assim, propomos uma inversão na ordem das coisas: ao invés de definirmos inicialmente os pontos fortes e pontos fracos, conforme sugerido nos manuais e documentação sobre planejamento e plano museológico (BRASIL, 2009; Duarte Cândido, 2010; 2013; 2014), optamos pela identificação dos diferentes pontos sem o juízo de valor (forte ou fraco) para, posteriormente, fazermos qualificações. Esta metodologia, junto ao caráter participativo e colaborativo do Plano museológico que estamos elaborando, faz com

que seja um trabalho mais lento do que o de costume. Mesmo assim, já contamos com alguns diagnósticos a partir dos quais é possível tecer alguns apontamentos.

São notadamente dois pontos fortes do MAP (1) a comunicação museal e (2) as Normas de concessão de endossos. Na comunicação museal (1) se destacam as atividades de visitas agendadas¹³ pelas escolas públicas e privadas, que constituem a grande maioria do público atual do museu¹⁴. E, o Programa ou Plano de ação educativo, que conta com atividades lúdicas para diversos públicos (Lage; Lage, 2021).

Não obstante as atividades supracitadas serem pontos fortes do MAP e que atraem maior parte de seu público atual, a exposição permanente ou de longa duração carece de uma maior atenção e atualização, conforme já mencionado. Percebemos que mesmo o Museu estando dentro do Campus da UFPI em Teresina, o público mais frequente é o do Ensino Fundamental (51,3%), seguido pelo Superior (26,1%) e Médio (16%).¹⁵

Este descompasso torna-se ainda mais latente se compararmos as exposições temporárias e a permanente, visto que as primeiras apresentam conteúdos e temáticas de forma mais crítica, reflexiva e socialmente engajadas, estando mais próximas às comunidades e sociedade em geral, com propostas e expografias mais atrativas para alguns públicos, incluindo o universitário e o adulto.

As normas para concessão de endosso (2) são um dos pontos fortes do MAP e de extrema importância, pois é através dos endossos cedidos a projetos de Arqueologia no âmbito do Licenciamento Ambiental que conseguimos parte da verba para manutenção da instituição¹⁶. A tabela ou planilha de análise desses projetos, feito pelo Coordenador de Arqueologia, é extremamente rigorosa e os pareceres funcionam como consultorias gratuitas para os profissionais e empresas que redigem e enviam os projetos para o MAP, havendo análise crítica e detalhada dos projetos, muitas vezes com sugestões de mudanças na metodologia ou em outros aspectos e pontos apresentados. Destacamos que a ligação direta do MAP com o Curso de Arqueologia é essencial também para os excelentes resultados nessas análises que, inclusive, já foram elogiadas pelo IPHAN-PI e pelas

empresas que, muitas vezes, acatam as sugestões e promovem mudanças a partir dos comentários apresentados nos pareceres.

As normas para concessão de endosso estão, no entanto, vinculadas à Política de acervos do MAP que, por sua vez, não pode ser considerada um ponto forte da instituição. Questões anteriormente colocadas - tais como a necessidade de revisão da política de acervos, atualização das tipologias das coleções, da expografia pouco eficiente e engajada socialmente - podem gerar ou contribuir com a percepção equivocada do museu enquanto depósito de peças e pesquisas. No outro extremo temos a visão igualmente compartimentada e equivocada dos museus como galerias ou áreas de exposição sendo, mais produtiva a percepção e consideração de toda a cadeia operatória museológica que envolve ações de salvaguarda (conservação e documentação) e comunicação (expositivas e educacionais).

Apontamos, portanto, a necessidade de revisão aprofundada da Política de acervos, envolvendo aquisição, manuseio e eventuais descartes ou movimentação, bem como a necessidade de adequação do escopo material abarcado pelas coleções do museu, inserindo outras tipologias. Refletimos também sobre a possibilidade de elaboração de coleções de referências para cada sítio arqueológico e paleontológico, facilitando a utilização dos mesmos em atividades diversas, tais como exposições ou levantamentos para pesquisa.

Outra consideração a ser feita é sobre a possibilidade e, a nosso ver, a necessidade de estímulo às pessoas não acadêmicas e que vivenciam e lidam diretamente com os patrimônios, para que se envolvam em pesquisas, reflexões, atividades e ações do PLAMPA e do MAP. Dessa forma, cooperando com a gestão do museu e oportunizando aproximações e eventuais integrações entre museu e comunidades. Tal postura carrega consigo possibilidades de novos colecionamentos e ressignificações que devem ser feitos com esses novos agentes, possibilitando narrativas multivocais que vão além do discurso científico/acadêmico (Barreto e Wichers, 2021).

Neste ponto, refletimos também sobre o potencial para a atuação em rede, a partir da qual podemos buscar o estabelecimento de uma rede de museus (local ou regional) e/ou de lugares de memória

(incluindo as exiladas), de ciência e de cultura, seja da Universidade Federal do Piauí, do município de Teresina ou ambos.

No Brasil, as experiências com redes de museus surgiram na década de 1980 e atualmente colaboram como estratégia de gestão que institucionalizam parcerias (Carvalho, 2008), estimulam a circulação de informação e troca de experiências nas diferentes atividades que compõem a cadeia operatória de procedimentos museológicos.

Além das inúmeras experiências no Brasil e no exterior que podem nos servir de base para a proposição de uma rede de museu e lugares (Carvalho, 2008), no âmbito acadêmico destacamos a Rede de Museus e Espaços de Ciência e Cultura da UFMG. Esta, enquanto uma das precursoras da atuação em rede no âmbito das universidades brasileiras, demonstra o potencial de construir e contribuir para o aprimoramento das políticas referentes aos seus patrimônios e da própria divulgação do conhecimento produzido pela universidade (Silveira e Julião, 2021: p. 39-40).

No âmbito das universidades, um dos desafios apontados pelos autores é o de:

estabelecer relações equilibradas, de reciprocidade, entre atores que apresentam características e perfis institucionais muito distintos, e superar uma cultura, própria do ambiente científico e universitário, marcada pelos padrões de especialização e criação de 'nichos', conforme destacado por Thomas Kuhn (2006) (Silveira; Julião, 2021, p. 40).

E, além disso, "construir um horizonte de interesses convergentes, capaz de estabelecer conexões e instituir uma agenda comum, preservando a autonomia e particularidades de cada espaço membro" (Silveira; Julião, 2021, p. 40). No caso da proposição de uma rede de lugares na UFPI, uma possibilidade que se apresenta seria a articulação entre diferentes espaços tais como o Sítio Arqueológico Ininga¹⁷, o MAP, o NAP, o Espaço Interativo da Física e o Planetário da UFPI, a biblioteca, entre outros espaços que venham a ser identificados e tenham interesse em compor uma rede.

A ausência de um(a) profissional de Museologia é uma questão marcada em todas as falas. Há um pedido em aberto e um imenso esforço por parte

da diretoria, comissão e técnicos do Museu para que se consiga abertura de vaga que atenda a essa demanda. Essa ausência pode ser estendida à ausência da Museologia na dinâmica institucional, havendo necessidade de que no MAP haja uma incorporação da Museologia. Em um recente levantamento e balanço sobre o atual estado da Musealização da Arqueologia, as autoras(es) enfatizam que:

(...) mesmo em espaços institucionalizados e reconhecidos nacionalmente, ainda se observa um acachapante distanciamento em relação à sociedade. Em grande medida, os museus e instituições de guarda recorrentemente deixam na periferia o pensamento museológico. Dito de outro modo, multiplicam-se museus e instituições de guarda sem Museologia, o que limita drasticamente o potencial de salvaguarda e comunicação dos referenciais de patrimônio, quando não os inviabiliza. (Wichers; Ribeiro; Bruno, 2023, p. 17).

A ausência da museologia, seja na figura de um(a) profissional da área ou enquanto disciplina acadêmica/científica, não pode ser associada aos atuais técnicos, comissões e/ou diretoria, visto que estes têm plena consciência dessa fragilidade e lutam cotidianamente para manter o MAP vivo e atuante. Estes são apenas alguns exemplos de reflexões e debates que têm surgido a partir das atividades do Programa de extensão PLAMPA-MAP/UFPI, dos diagnósticos que estão sendo feitos e que serão base para a elaboração do Plano museológico, junto a uma revisão dos objetivos, filosofia, metas e valores do Museu.

APONTAMENTOS FINAIS

Nos baseamos em Paulo Freire (1988) na compreensão de que não existe ensino sem pesquisa, que nosso objetivo enquanto educadores é ensinar a “pensar certo” (com consciência crítica e autonomia), e que a prática de pensar a prática é a melhor maneira de pensar certo. Assim, entendemos que o PLAMPA-MAP/UFPI e outros Programas de extensão, o MAP/UFPI e outros museus, e os planejamentos e planos estratégicos e museológicos desenvolvem - ou deveriam desenvolver - atividades de pesquisa, ensino e extensão.

O MAP passará por uma reforma estrutural entre 2024 e 2025. Através de um Termo de Ajustamento de Conduta (TAC) o museu conseguiu verba para fazer um segundo piso, um mezanino, que

uplicará grande parte de sua área interna. Com a duplicação da área de exposição, há possibilidade de revisão, atualização e ampliação das temáticas, linguagens, materiais e elementos expostos. Há um projeto vinculado ao museu que envolve os estudos e experimentações para a elaboração da nova exposição de longa duração do MAP. Buscamos, assim, compreender a museologia enquanto coração das instituições museus e a integração entre o planejamento museológico e as atividades de pesquisa, ensino e extensão. No entorno do museu há, em andamento, um projeto para a construção de uma Praça de Ciências que abrigará também o Planetário da UFPI e eventualmente outras instituições, oportunizando o estabelecimento de uma rede de museus e lugares de ciência.

É importante destacar que as análises aqui colocadas não são personalistas, são preliminares e partem dos diagnósticos e atividades desenvolvidas até o momento pelas diversas pessoas que compõem o PLAMPA. Além disso, trata-se de um texto propositivo e provocativo para a consideração da Musealização da Arqueologia nos Planos e planejamentos museológicos.

Nos alinhamos com as perspectivas atuais da Musealização da Arqueologia que buscam a integração de questões pragmáticas com questões epistemológicas, sendo este o principal exercício proposto pelo PLAMPA, ou seja, a não dissociação e incorporação destes dois aspectos pelo Museu.

NOTAS

1. O PLAMPA-MAP/UFPI é composto por docentes da UFPI e de outras instituições e discentes da UFPI (em torno de 25 discentes), além de técnicos e funcionários do museu. O Programa de Extensão é coordenado pelo professor Vinícius Melquíades do Curso de Arqueologia da UFPI, sob Supervisão da Professora Maria Cristina Oliveira Bruno (MAE/USP) e Assessoria Externa da Professora Camila Wichers (MAE/USP) e do Professor Diego Lemos Ribeiro (UFPEl).

2. Termo proposto por Zbynek Stránský para designar as coisas que passam pelo processo de musealização e que podem, assim, possuir o estatuto de objetos de museu (Mensch, 1994).

3. Sobre o conceito de colonialidade ver Lander, 2005. Na Arqueologia, na Museologia e na Musealização da Arqueologia, ver trabalhos e autore(a)s citados no presente artigo, tais como Haber, 2011; Silva, 2024; Brulon, 2020; Wichers, 2016; Wichers, Ribeiro e Bruno, 2023. Destacamos que, por serem conceitos e temáticas para as quais existe um amplo debate em diferentes áreas, não é o objetivo deste artigo fazer tais revisões ou histórico dos conceitos.

4. Arqueologias indígenas (Silva, 2017); Afrocentradas (Hartemann, 2018); Queer (Voss, [2000] 2021); da loucura (Brandão, 2023); Arqueologia como ação política (Ferreira e Funari, 2009); Arqueologia Indisciplinada (Haber, 2011a; 2011b).

5. (1) Elaboração de Diagnósticos museológicos, dos quais já contamos com 7; (2) Qualificação e treinamento de cursos, palestras e rodas de conversa, dos quais destacamos a Roda de conversa "Musealização da Arqueologia e Planejamento museológico"; (3) Grupo de estudos PLAMPA-MAP/UFPI com leitura e debate de textos; (4) Reuniões de planejamento; (5) Pesquisa com pessoas, coletivos e comunidades potencialmente interessadas na participação na elaboração do Plano museológico; (6) Visitações a Museus, lugares e Pontos de Memórias, Cultura e Ciência, tais como o Museu do Piauí, o Museu Dom Avelar, o Centro de Artesanato Mestre Dezinho, o Polo ou Vila cerâmica do Poty Velho, o Memorial Esperança Garcia, o Museu da Boa Esperança, o Mercado Central São José ou Mercado Velho.

6. Um plano museológico é legalmente definido como um documento fundamental para a revisão, organização, e atualização de instituições museológicas, regulamentado pela Lei 11.904 de 14 de janeiro de 2009 referente ao Estatuto de Museus e que objetiva o cumprimento alinhado e efetivo da missão, valores e outros aspectos de gestão e função social das instituições museológicas. A legislação brasileira recomenda ainda que os Planos museológicos sejam elaborados de forma participativa.

7. O artigo é parte do "relatório final do diagnóstico dos museus das instituições de ensino federais (IFE's) realizado pela comissão que assessorou o Grupo de Trabalho (GT) de Museus da Associação Nacional Dirigente de Instituições Federais de Ensino Superior (Andifes), a partir de dados

coletados pelo Ministério da Educação (MEC) e pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) em 2020 (Carvalho; Julião; Cunha, 2022).

8. Salva guarda de material arqueológico por instituições de guarda qualificadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, advindas de processos de Licenciamento Ambiental.

9. Nesse sentido, destacamos que está em andamento um Trabalho de Conclusão de Curso em Arqueologia desenvolvido por uma das coautoras deste artigo, Kamila Feitoza, que tem como objetivo abordar criticamente as tipologias presentes no MAP/UFPI e chamar a atenção para as possibilidades e necessidades de inserção novas tipologias. O estudo em andamento está vinculado ao Programa de extensão (PLAMPA-MAP/UFPI) e será parte do Diagnóstico de coleções.

10. Diagnóstico de Exposições realizado pelos discentes do Curso de Arqueologia/UFPI Bianca da Silva Alves e Yuri Correia Cardoso em 2023.

11. O Museu da Boa Esperança é um museu comunitário localizado na zona norte de Teresina-PI, no bairro Poti Velho, e que surgiu a partir da luta da comunidade (ribeirinha, muitos sendo descendentes indígenas e quilombolas, além de muitos serem parte de religiões de matrizes africanas) contra o processo de urbanização da área, gentrificação associada a um racismo ambiental, que impactaria negativamente as pessoas que ali vivem. A comunidade, o Curso de Arqueologia, o MAP e a Universidade constituem algumas parcerias com o Museu da Boa Esperança não só por meio da atuação de alguns docentes, como também de Programas de Extensão. Na proposta de uma rede de museus com as quais o MAP pretende dialogar e atuar, o Museu da Boa Esperança é uma importante parceria.

12. Veiculação na mídia da exposição disponível em: <<https://www.teresinadiario.com/video/1188/diversidades/poti-velho-recebe-exposicao-coisas-de-pescador.html>>. Acesso em: 22 de maio de 2024.

13. Em 2018, foi criado um sistema online de agendamento de visitas, diretamente pelo site do museu no servidor da UFPI (<<http://ufpi.br/agendamentos-map>>) e desde então (janeiro de 2019 até junho de 2023) ele foi utilizado 119

vezes. O serviço de agendamento, através do Formulários Google, permite também obter um perfil geral dos visitantes.

14. Conforme apontado no Diagnóstico de Comunicação e Público feito pelos técnicos do MAP, Renata Larissa Sales Quaresma Lage, Igor Linhares Araújo e Francisco José de Sousa Filho em 2023.

15. Conforme gráfico apresentado no Diagnóstico de Comunicação e Públicos feito pelos técnicos do MAP, Renata Larissa Sales Quaresma Lage, Igor Linhares Araújo e Francisco José de Sousa Filho em 2023.

16. É necessário esclarecer que, diferente da Arqueologia, na legislação brasileira que regulamenta os processos de licenciamento ambiental não há referências à Paleontologia e que, portanto, todos os projetos endossados pelo MAP/UFPI na área são exclusivamente acadêmicos.

17. O sítio arqueológico Ininga, localizado nas dependências da Universidade Federal do Piauí (UFPI), é um sítio multicomponencial que contém fragmentos cerâmicos e artefatos líticos com características de ocupação por povos Tupi. Ele também apresenta artefatos do período de transição entre os séculos XIX e XX.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 31, p.101-125, 2005. Disponível em: <https://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/artigos/museus_etnograficos1.pdf>. Acesso em: 22 de maio de 2024.

BARRETO, Cristiana; WICHERS, Camila. Apresentação: Dossiê Museus e coleções arqueológicas: perspectivas antropológicas. **Revista Hawò**, Goiânia, v.2, p. 01-08, 2021. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/hawo/article/view/70337/37192>>. Acesso em: 22 de maio de 2024.

BRANDÃO, Juliana. A nova política de saúde mental e o que a arqueologia tem a ver com isso. **VESTÍGIOS - Revista Latino-Americana de**

Arqueologia Histórica. Belo Horizonte, v.17, n.2, p. 171-192, 2023. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufmg.br/index.php/vestigios/article/view/41528/38665>>. Acesso em: 26 de maio de 2024.

BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para repensar os museus. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 28, p. 01-30, 2020. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/155323/158906>>. Acesso em: 15 de maio de 2024.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Museus de Arqueologia: uma história de conquistadores, abandono e mudanças. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v.6, p. 293-313, 1996. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/109276/107774>>. Acesso em: 15 de maio de 2024.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Museus e Pedagogia Museológica: os caminhos para a administração dos indicadores da memória. In: PRIMO, J; MOUTINHO, M. **Introdução à Sociomuseologia**. Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento (CeIED), Departamento de Museologia-Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Catedra UNESCO "Educação Cidadania e Diversidade Cultural": Lisboa, [2006] 2020.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Musealização da arqueologia: alguns subsídios e antecedentes. In: BARRETO, C; WICHERS, C. A. M. Dossiê Museus e coleções arqueológicas: perspectivas antropológicas. **Revista Hawò**, Goiânia, v.2, p. 01-10, 2021. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/directbitstream/550dbf13-c4e6-45ff-9818-e478e834e5d1/PMCOB.195%20-%203089435.pdf>>. Acesso em: 20 de maio de 2024.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Diagnóstico museológico: estudos para uma metodologia. In: SEMEDO, A.; NASCIMENTO, E. N. **Actas do 1º seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola**, v.3, Porto: Universidade do Porto, p. 124-132, 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/4496933/2010_Diagn%C3%B3stico_Museol%C3%B3gico_estudos_para_uma_metodologia>. Acesso em: 22 de maio de 2024.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. **Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento.** Porto Alegre: Medianiz, 2013.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte; ROSA, Mana Marques. Arqueologia, museu e perspectivas: o diagnóstico museológico do Museu Ângelo Rosa de Moura de Porangatu. **Cadernos do Lepaarq.** v.11, n.21, página, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/lepaarq/article/view/3166/2948>>. Acesso em: 26 de maio de 2014.

CARVALHO, Ana Cristina. Barreto. de. **Gestão de patrimônio museológico: as redes de museus.** Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-19052009-160809/publico/3787928.pdf>>. Acesso em: 28 de maio de 2024.

CARVALHO, Claudia Rodrigues; JULIÃO, Leticia; CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. Museus Universitários no Brasil: Diagnóstico e proposições. **Interfaces - Revista de Extensão da UFMG**, [S. l.], v. 10, n. 2, 20232. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistainterfaces/article/view/42505>. Acesso em: 27 out. 2024.

CURY, Marília Xavier. Comunicação museológica em museu universitário: pesquisa e aplicação no Museu de Arqueologia e Etnologia-USP. **Revista CPC**, São Paulo, n.3, p. 69-90, nov. 2006/abr. 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15598/17172>>. Acesso em: 27 de maio de 2024.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia.** Tradução e comentários: Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

FERREIRA, Lúcio Menezes; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Arqueologia como prática política. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. **Ciências Humanas**, v. 4, n.1, p. 9-12, 2009. Disponível em: <[\[academia.edu/10184874/Arqueologia_como_pr%C3%A1tica_pol%C3%ADtica\]\(https://www.academia.edu/10184874/Arqueologia_como_pr%C3%A1tica_pol%C3%ADtica\)>. Acesso em: 01 de junho de 2024.](https://www.</p></div><div data-bbox=)

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HABER, Alejandro. Nometodología Payanesa: Notas de metodología indisciplinada (con comentarios de Henry Tantalean, Francisco Gil García y Dante Angelo). **Revista Chilena de Antropología**, Santiago, n. 23, p. 09-49, 2011. Disponível em: <<https://revistadeantropologia.uchile.cl/index.php/RCA/article/view/15564/16030>>. 02 de junho de 2024.

HABER, Alejandro. Arqueologia, fronteira e indisciplinada. **Habitus**, Goiânia, v.9, n.1, p. 05-16, 2011. Disponível em: <<https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/2203/1362>>. Acesso em: 02 de junho de 2024.

HARTEMANN, Gabby. Contar histórias e caminhar com ancestrais: por perspectivas afrocentradas e decoloniais na arqueologia. **VESTÍGIOS - Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica**. v.12, n.2, p. 09-34, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/vestigios/article/view/12196/9840>>. Acesso em: 03 de junho de 2024.

LAGE, Renata.; LAGE, Maria da Conceição. O museu em diálogo com o público: projetos educacionais construídos a partir do Museu de Arqueologia e Paleontologia (UFPI). In: FARIAS JÚNIOR J. P.; CASTRO, A. P. C. **História, museus e ensino: introdução à educação museal.** Belém: RFB, 2021.

LANDER, Edgardo. Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. In: LANDER, E. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Buenos Aires, Argentina: CLACSO, p.21-53, 2005.

MELQUIADES, Vinicius; AMARAL, D.M. Arqueologia do Presente e Etnografias Arqueológicas no Brasil. In: SYMANSKI, L. C. P.; SOUZA, M. A. T.(orgs.) **Arqueologia Histórica Brasileira.** 1 ed. Belo Horizonte: Carline e Caniato, v.1, p. 437-466, 2022.

MENSH, P. V. **O objeto de estudo da museologia.** Tradução de Debora Bolsanello e Vânia Dolores Estevam de Oliveira. Rio de Janeiro UNI-RIO, 1994.

MOUTINHO, Mário. Sobre o conceito de Museologia Social. **Cadernos de Museologia**, n.1, página, 1993. Disponível em: <<https://revistas.ulufona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/467>>. 24 de maio de 2024.

OLIVEIRA, C. Coleções e colecionadores: As práticas de colecionar, motivações e simbologias. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 6, n.12, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16356>>. Acesso em: 22 de maio de 2024.

PRIMO, Judite; MOUTINHO, Mário. **Sociomuseologia e Decolonialidade: contexto e desafios para uma releitura do Mundo**. In: PRIMO, J.; MOUTINHO, M. (Org.). Sociomuseologia: para uma leitura crítica do Mundo. Edições Universitárias Lusófonas, Lisboa, 2021.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi** - Memória e história. Lisboa: Imprensa Oficial/Casa da Moeda, 1984.

SILVA, Fabíola. Sobre práticas colaborativas entre arqueólogos e indígenas. Dossiê Povos Tradicionais. **Com Ciência** - Revista eletrônica de jornalismo científico. Dossiê 193 Povos Tradicionais, 2017. Disponível em: <<https://www.comciencia.br/sobre-as-praticas-colaborativas-entre-arqueologos-e-povos-indigenas/>>. Acesso em: 26 de maio de 2024.

SILVA, Fabíola. **Etnografando a arqueologia: dado etnográfico, prática etnográfica e conhecimento arqueológico**. São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2024.

SILVEIRA, Marcus Marciano Gonçalves da; JULIÃO, Letícia. Rede de museus e espaços de ciências e cultura da UFMG: trajetória, desafios e perspectivas. **Revista CPC**, São Paulo, v.16, n.32 especial, p. 36-55, 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/173067>>. Acesso em: 26 de maio de 2024.

VARINE, Hugues de. **As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local**. Porto Alegre: Medianiz, 2012.

VARINE, Hugues de. Prefácio. In: PRIMO, J.; MOUTINHO, M. (Org.). Sociomuseologia: para uma leitura crítica do Mundo. Edições Universitárias Lusófonas, Lisboa, 2021.

VOSS, Barbara. Feminismos, teorias queer e o estudo arqueológico de sexualidades passadas. **Revista de Arqueologia Pública**. v.15, n.1, p. 285-304. 2021. Tradução: Lídia dos Santos Ferreira de Freitas e Camila Azevedo de Moraes Wichers. Voss, B. L. 2000. Feminisms, Queer Theories, and the Archaeological Study of Past Sexualities. *World Archaeology* 32(2), p. 180–192. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rap/article/view/8666176/26984>>. Acesso em: 26 de maio de 2024.

WICHERS, Camila. Sociomuseologia e Arqueologia Pós-processual: conexões no contexto brasileiro contemporâneo. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 7, p. 31-56, 2016. Disponível em: <<https://recil.ulufona.pt/server/api/core/bitstreams/5aa764f4-8942-4c37-89e5-d2a3fff381d7/content>>. Acesso em: 26 de maio de 2024.

WICHERS, Camila; RIBEIRO, Diego; BRUNO, Maria Cristina. Musealização da Arqueologia: percursos trilhados, dilemas do presente e rotas para o futuro. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Universidade de Brasília, v.12, n.24, 2023. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/003179865>>. Acesso em: 20 de maio de 2024.

ZARANKIN, Andres. **Paredes que domesticam: arqueologia da arquitetura escolar capitalista: o caso de Buenos Aires**. Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2001. Disponível em: <<https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/218805>>. Acesso em: 20 de maio de 2024.

Documentos citados

BRASIL. Lei nº 11.904 de 14 de janeiro de 2009. Estatuto dos Museus, 2009.

ICOM - International Council of Museums Brasil. Nova Definição de Museus. Praga, 2022. Disponível em: <https://www.icom.org.br/?page_id=2776>. Acesso em: 18 jun. 2024.

MAP/UFPI - MUSEU DE ARQUEOLOGIA E PALEONTOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ. Relatório Anual de Atividades. Universidade Federal do Piauí: Teresina, 2018.

MAP/UFPI - MUSEU DE ARQUEOLOGIA E PALEONTOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL

DO PIAUÍ. Relatório Anual de Atividades. Universidade Federal do Piauí: Teresina, 2020a.

MAP/UFPI - MUSEU DE ARQUEOLOGIA E PALEONTOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ. Plano de Desenvolvimento de Unidade (PDU) 2020-2022. Universidade Federal do Piauí: Teresina, 2020b.

MAP/UFPI - MUSEU DE ARQUEOLOGIA E PALEONTOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ. Relatório Anual de Atividades. Universidade Federal do Piauí: Teresina, 2021.

Resolução nº004/13/CD/CONSUN de 14 de agosto de 2013. Boletim de Serviço da UFPI. Edição especial nº 232 - Agosto/2013.

Regimento Interno do MAP. Resolução nº063/13/CONSUN de 02 de dezembro de 2013. Disponível no site da UFPI: <<http://ufpi.br/documentos-map>> Acesso em 22 de maio de 2024.

Resolução nº01/2017. Estabelece as Normas de Emissão de Endossos Institucionais para guarda de remanescentes arqueológicos no Museu de Arqueologia e Paleontologia da Universidade Federal do Piauí.

SOBRE OS AUTORES

Vinícius Melquíades dos Santos é licenciado e bacharel em História (UFJF, 2007), e Mestre (2012) e Doutor (2017) em Arqueologia pelo MAE/USP. Desde 2019 é professor do Curso de Arqueologia da UFPI, do Programa de Pós-Graduação em Arqueologia (PPGARq/UFPI) e do Museu de Arqueologia e Paleontologia (MAP/UFPI), neste último como Coordenador de Museologia. Em 2024 ingressou no Programa de Doutorado (2024/2027) em Sociomuseologia na Universidade Lusófona, através da Cátedra Unesco “Educação, Cidadania e Diversidade Cultural”.

E-mail: melquiadesvinicius@gmail.com

Kamila Carvalho Feitoza é graduanda em Arqueologia pela UFPI. Atuou como representante discente no Conselho Deliberativo do Museu de Arqueologia e Paleontologia (MAP, 2020-2022) e como Coordenadora de Eventos e Cultura do Centro Acadêmico (CA) de Arqueologia (2023-2024). Atualmente, é extensionista no Programa

de Extensão “Plano museológico participativo do Museu de Arqueologia e Paleontologia da UFPI” (PLAMPA-MAP/UFPI).

E-mail: kamilacfeitosa@gmail.com

Camilly Santana Nascimento é graduanda do curso de Bacharelado em Arqueologia da Universidade Federal do Piauí-UFPI, membro do Programa de Extensão “Plano museológico participativo do Museu de Arqueologia e Paleontologia da UFPI (PLAMPA-MAP/UFPI)”, tendo também atuado como representante discente suplente no Conselho Deliberativo do Museu de Arqueologia e Paleontologia-UFPI (2020-2022).

E-mail: camillysantana@ufpi.edu.br

Recebido em: 22/07/2024

Aprovado em: 29/10/2024

GESTÃO INCLUSIVA E ACESSIBILIDADE NOS REPOSITÓRIOS DIGITAIS: A EXPERIÊNCIA DO LAVMUSEU, WEBMUSEU E TAINACAN LAB ECI UFMG¹

INCLUSIVE MANAGEMENT AND ACCESSIBILITY IN DIGITAL REPOSITORIES: THE EXPERIENCE OF LAVMUSEU, WEBMUSEU AND TAINACAN LAB ECI UFMG

**Ana Cecília Rocha Veiga
UFMG**

Resumo

Neste artigo, dentro dos princípios da *gestão inclusiva*, apresentamos o caso do laboratório digital LavMUSEU da UFMG, com enfoque no protótipo Webmuseu Tainacan Lab e na instalação piloto Tainacan Lab ECI UFMG. Em termos metodológicos, trata-se de um relato de experiência acerca de um estudo exploratório, descritivo e iterativo. O laboratório foi testado em situações reais e avaliado como bem-sucedido por docentes, profissionais de museus e discentes. Descrevemos aqui os detalhes deste estudo, as configurações da instalação do laboratório e as exposições on-line que nele tomaram curso até o momento. Almejamos, com essa publicação, contribuir para que a experiência possa ser replicada em outras universidades e instituições de informação e cultura.

Palavras-chave:

Gestão inclusiva; acessibilidade; repositórios digitais; WordPress; Tainacan.

GESTÃO INCLUSIVA E A SUA IMPORTÂNCIA PARA OS MUSEUS E UNIVERSIDADES

Na nova definição de museu,² divulgada em 2022 pelo *International Council of Museums* (ICOM), é notório o destaque conferido às questões de acessibilidade, inclusão, diversidade e sustentabilidade. Portanto, é imprescindível que os museus universitários adotem abordagens

Abstract

In this article, within the principles of inclusive management, we present the case of the LavMUSEU digital laboratory at UFMG, focusing on the Tainacan Lab Webmuseu prototype and the Tainacan Lab ECI UFMG pilot installations. This is an experience report about an exploratory, descriptive and iterative study. The laboratory was tested in online exhibitions and evaluated as successful by professors, museum professionals and students. We describe here the details of this study, the configurations of the laboratory installations, and the repositories in it. With this publication, we aim to contribute so that the experience can be replicated in other universities, museums and information institutions.

Keywords:

inclusive management, accessibility, digital repositories, WordPress, Tainacan

de vanguarda em seus processos gerenciais, em consonância com as novas tendências mundiais e com as complexas demandas e obstáculos que a contemporaneidade nos impõe.

Nesse contexto, a *gestão inclusiva* assume um papel protagonista e catalisador da inovação. Trata-se de um termo abrangente que reflete a constante busca por processos de trabalho

e de gerenciamento que considerem a riqueza da nossa diversidade, contemplando maiorias, minorias e seus coletivos. Ou seja, quando focamos em uma *gestão inclusiva*, nosso alvo é a universalidade, ainda que saibamos dos inúmeros desafios que essa ambiciosa abordagem representa. Justamente por ser uma abordagem ampla, neste artigo e em nossas pesquisas, realizamos três recortes específicos: 1) Sustentabilidade Financeira. 2) Tecnologias da Informação e Comunicação. 3) Patrimônio Cultural e Meio Ambiente.

No primeiro enfoque, *sustentabilidade financeira*, entendemos que os softwares livres e a *Cultura Open* podem contribuir para a acessibilidade socioeconômica e divulgação extramuros dos acervos museais. Os museus integram, tantas vezes, universidades públicas, com orçamentos e recursos humanos frequentemente limitados. Daí a importância de nos preocuparmos com as questões de orçamento e manutenção das tecnologias e softwares que adotamos, no curto, médio e longo prazos. Uma *gestão inclusiva* envolve, portanto, parâmetros conscientes na escolha das tecnologias digitais e na abordagem de sua adoção na universidade.

No segundo enfoque, *tecnologias da informação e comunicação* (TIC), demonstramos como as TICs podem atuar como *tecnologias assistivas*, contribuindo para a inclusão das pessoas com deficiência. No terceiro enfoque, *patrimônio cultural e meio ambiente*, refletimos como os museus universitários podem atuar na salvaguarda, divulgação e registro do nosso patrimônio cultural, cada dia mais ameaçado por questões diversas. Dentre estas, as catástrofes decorrentes do aquecimento global. Mais informações sobre a questão da sustentabilidade ambiental e os museus podem ser encontradas em Veiga (2013) e Veiga (2021).

Como exemplo de *gestão inclusiva* aplicada à questão da acessibilidade digital e dos museus no ambiente universitário, apresentaremos estudos de caso e projetos conduzidos pelo nosso laboratório digital da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o LavMUSEU. Em especial, o protótipo Webmuseum Tainacan Lab e o piloto Tainacan Lab ECI UFMG.

INTRODUÇÃO AOS REPOSITÓRIOS DIGITAIS

Segundo o Tesouro Brasileiro de Ciência da Informação, *repositórios digitais* consistem em mecanismos que permitem administrar, armazenar e preservar conteúdos informacionais em formato eletrônico (Pinheiro, Ferrez, 2014). Os *repositórios digitais* estruturam coleções organizadas de objetos variados, tais como imagens e documentos, acompanhados de seus dados contextuais, os metadados. As coleções digitais publicadas na internet ampliam o acesso e a difusão do seu conteúdo. Os acervos inseridos nos repositórios podem ser digitalizados ou nato-digitais, referentes àqueles objetos que não possuem uma fonte física, nascendo em formato digital (Instituto Brasileiro de Museus, 2020).

Objetivando, portanto, potencializar a capacitação acerca dos *repositórios digitais* na graduação e pós-graduação, formando futura mão de obra qualificada e crítica, o laboratório digital LavMUSEU desenvolve infraestrutura própria para o uso das TIC no ensino, pesquisa e extensão. É o que veremos aqui em maiores detalhes.

OBJETIVOS E METODOLOGIAS

Sobre os objetivos e metodologias, iniciamos com a introdução acerca do laboratório. O LavMUSEU pesquisa diversos sistemas de gestão de conteúdo e coleções, tanto os comerciais (The Museum System - TMS, MuseumIndex+, Sistemas do Futuro etc.), quanto os gratuitos de código aberto (WordPress, Tainacan, WooCommerce, DSpace, Omeka, CollectiveAccess, CollectionSpace, AtoM etc.).

Estas investigações envolvem revisão bibliográfica, estudos de caso em instituições brasileiras e internacionais, análises comparativas, simulações, desenvolvimento de protótipos, testes de usabilidade e/ou aplicações em casos reais. Antes de adotarmos o Tainacan como repositório principal em nossas disciplinas e museus on-line, utilizávamos o Omeka. Uma comparação entre ambos concluiu que o Omeka exige do usuário 25% de esforço a mais de conhecimento de tecnologia em relação ao Tainacan (Dalton, Lemos, Andrade, 2021). Além disto, em nossa experiência com ambos, entendemos que o Tainacan possui inúmeras outras vantagens sobre o Omeka.

Os critérios completos de seleção que nos levaram a adotar o Tainacan como software principal para repositórios digitais do LavMUSEU estão detalhadas em Webmuseu (2024), fugindo ao escopo desta publicação. Mas elucidaremos algumas de suas vantagens mais adiante neste artigo. Estas avaliações, em consolidação, apresentam resultados positivos e significativos, sendo dois deles os próprios laboratórios (protótipo e piloto), objetos desta publicação. Nosso trabalho ampara-se, ainda, em resultados e critérios observados em outras análises e pesquisas, a exemplo de Bankier e Gleason (2014).

Em termos metodológicos, apresentaremos aqui um relato de experiência. Trata-se de um estudo exploratório, descritivo e iterativo, com desenvolvimento de laboratórios digitais on-line. A análise dos resultados, qualitativa por parte da autora e demais docentes que utilizam o laboratório, e quantitativa por parte dos discentes, procurou verificar a adequação destes softwares como infraestrutura para o ensino de repositórios digitais na graduação e pós-graduação, bem como para sua utilização em exposições on-line de museus, universitários ou não.

WORDPRESS E TAINACAN

O WordPress (2024) é um sistema de gestão de conteúdo (SGC) - *content management system* (CMS) - escrito em linguagem *Hypertext Preprocessor* (PHP) com banco de dados MySQL. Gratuito e código aberto, é utilizado por 43% de todos os websites, respondendo ainda por 63% dentre aqueles que adotam um CMS (W3TECH, 2024). Sua grande e engajada comunidade é responsável, além da instalação padrão (*core*), pelo desenvolvimento de milhares de temas e plug-ins, que tornam o WordPress altamente escalável e customizável. Temas e plug-ins são recursos adicionais instalados no WordPress que ampliam as suas funcionalidades básicas. Isso permite aos usuários criarem desde um simples blog até um complexo sistema integrado de gestão avançada de conteúdo, a exemplo de um comércio eletrônico.

O Tainacan (2024) é um software livre composto por temas e plug-ins para WordPress, permitindo a criação de repositórios digitais profissionais completos. Iniciado em 2014, já foi adotado por diversas instituições no Brasil e no mundo.

O projeto é desenvolvido pelo Laboratório de Inteligência de Redes da Universidade de Brasília (UnB), com apoio da Universidade Federal de Goiás (UFG), Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (Ibict) e do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

As principais vantagens do Tainacan, além de ser um software gratuito e código aberto, são: baixa curva de aprendizado, existência de documentação completa, diversos recursos de colaboração e interação social, facilidade de instalação, uso e manutenção. Por ter como base o WordPress, a oferta de mão de obra qualificada é alta, o que nem sempre se observa nos demais sistemas de gestão de coleções para museus (Instituto Brasileiro de Museus, 2020).

Em nossa opinião, uma das principais vantagens do Tainacan consiste no fato de que seus metadados são uma “página em branco”. Os softwares comerciais ou livres, como os que citamos anteriormente neste artigo, geralmente já veem estruturados em termos de metadados. Apresentam excelentes propostas para a documentação de galerias, bibliotecas, arquivos e museus (GLAM, em sigla do inglês).

Entretanto, na contramão desta tendência de “pacote pronto”, mas de difícil customização, o WordPress/Tainacan permite o desenvolvimento de soluções “sob medida” sem a necessidade de se saber programação. Com isto, amplia-se o poder e a autonomia dos seus usuários não especializados em TI, bem como a flexibilidade, eficiência e qualidade do repositório resultante.

O PROTÓTIPO WEBMUSEU TAINACAN LAB

Apresentaremos agora as informações relativas ao desenvolvimento e utilização do protótipo Webmuseu Tainacan Lab, projeto que tomou curso durante três anos (2019 e 2021). Sobre a Instalação e configuração do servidor, o WordPress/Tainacan do protótipo encontra-se instalado em um servidor comercial internacional de alta performance - FastComet (2024), dentro do Webmuseu.org (2024), portal didático desenvolvido, custeado e mantido pela autora. Também utiliza os recursos da nuvem de conectividade CloudFlare (2024).

Mais informações sobre os requisitos estabelecidos por nós para a escolha de um

servidor podem ser encontradas em Webmuseu (2024). Sintetizando alguns dos principais pontos, o serviço de hospedagem em questão foi adotado principalmente por atender a cinco critérios imprescindíveis para este projeto:

1. *Data center* localizado em uma cidade segura (Londres), em país com democracia consolidada, que possui legislação rigorosa acerca de diversos assuntos relativos à Web.

2. Acesso amplo e irrestrito a todos os códigos, recursos e funcionalidades da instalação, não somente no Painel Administrativo do WordPress, mas também nas configurações do próprio software de servidor, o cPanel (2024). Este acesso avançado não é corriqueiramente concedido aos administradores de instalações WordPress em empresas e instituições, incluindo as universidades públicas. Seja por questões logísticas, seja por receios de segurança cibernética.

3. Garantia de constância no fornecimento do serviço e de atualização rápida do servidor no que se refere às versões das linguagens de programação, softwares, procedimentos e recursos de cibersegurança, para citarmos os principais. Com isso, minimizamos o impacto dos problemas associados ao servidor, garantindo que nossa avaliação analisasse exclusivamente o desempenho do WordPress e do Tainacan em sua máxima potencialidade.

4. Suporte rápido e eficiente, disponível 24 horas, 7 dias por semana. Nas universidades públicas, o suporte para este tipo de projeto geralmente se restringe aos horários comerciais, com fila de espera para solução de problemas. A espera pode demorar algumas horas, dias ou mais, em alguns casos de setores de TI com poucos recursos.

5. Possibilidade de instalação de todos os temas e plug-ins necessários ao desenvolvimento de websites avançados em WordPress, com menor probabilidade de incompatibilidades ou erros. Os principais temas que adotamos são o Tainacan e o Impreza (2024). Já a seguir listamos os plug-ins geralmente mais utilizados em nossos websites, de acordo com a demanda de cada projeto: Advanced Custom Fields (customização de campos de metadados do WordPress), Akismet (controle de spams), bbPress (fóruns), BuddyPress (rede social e intranet), Clicky Analytics (registro

de estatísticas de acesso compatível com as principais leis gerais de proteção de dados), Contact Form 7 (formulários avançados), Contact Form Database Addon CFDB7 (banco de dados para as submissões dos formulários), CookieYes (banner de cookies em conformidade com as principais leis gerais de proteção de dados), Custom Post Type UI (customização de tipos de posts e taxonomias), FileBird (gerenciador de arquivos e pastas), One Click Accessibility (recursos para pessoas com deficiência visual), Panorama (gestão de projetos) Redirection (gerenciamento de redirecionamentos), Simple Cloudflare Turnstile (proteção contra spams, alternativa para o CAPTCHA), UpdraftPlus (backups), WooCommerce (comércio eletrônico e coleções on-line), Wordfence (cibersegurança), WP Super Cache (velocidade de navegação), WPBakery (construtor de páginas), Yoast Duplicate Post (clonagem rápida de páginas e posts), Yoast SEO (otimização para mecanismos de busca).

Com códigos fornecidos pela equipe do projeto Tainacan, foram realizadas ainda customizações utilizando linguagem de folhas de estilo, *Cascading Style Sheets* (CSS), a saber: alteração de cores e quebras de linhas dos formulários, design do website e recursos de compartilhamento via redes sociais. Os códigos podem ser baixados gratuitamente no GitHub do Webmuseu (2024).

Estas alterações visavam refinamento estético e poderiam ser dispensadas, na ausência de desenvolvedores que entendam de programação. Não foram realizadas, via código, nenhuma alteração no repositório digital do Tainacan em si. As coleções on-line deste artigo foram geradas com a instalação padrão do Tainacan, até mesmo para que a experiência pudesse ser testada e replicada em outros projetos e instituições que não possuam mão de obra com conhecimentos tão avançados em Tecnologia da Informação (TI).

DESENVOLVIMENTO DO LABORATÓRIO: RECURSOS E FUNCIONALIDADES DO PROTÓTIPO

Após o período de desenvolvimento, customização e simulação por testes conduzidos pela autora, estes são os recursos finais disponibilizados no protótipo de laboratório virtual Webmuseu Tainacan Lab:

1. Website com todos as funcionalidades possíveis oferecidas pela instalação padrão (core) do WordPress.org.

2. Repositório Digital com todos os recursos possíveis oferecidos pela instalação padrão do Tainacan.

3. Blog, com as notícias da plataforma.

4. Materiais didáticos e tutoriais para uso da plataforma, incluindo um curso completo gratuito de Tainacan, composto por textos e videoaulas. Este curso não é exclusivo aos alunos da UFMG, podendo ser acessado livremente nos websites da autora (Webmuseu, 2024 e Veiga, 2024).

5. Rede social privada, sem interferência de propagandas e algoritmos, sendo permitido aos participantes:

5.1. Postar e criar tópicos nos fóruns da plataforma, bem como configurar as preferências de participação nestes fóruns.

5.2. Solicitar amizade aos demais usuários, podendo marcá-los em suas postagens.

5.3. Favoritar postagens.

5.4. Enviar mensagens privadas para outros usuários (direct message). Os administradores do laboratório não têm acesso à essas mensagens.

5.5. Customizar preferências de notificação, privacidade e e-mail.

5.6. Ativar autenticação de dois fatores (2FA).

5.7. Exportar os seus dados pessoais.

A Rede Social não desempenhou papel central durante as disciplinas. Nenhuma atividade acadêmica obrigatória foi realizada nesta rede, tendo sido disponibilizada para os estudantes apenas para fins de testes básicos envolvendo usuários reais. A rede social privada funcionou muito bem, sem intercorrências. O que se mostra como uma alternativa para os museus universitários, escapando das redes sociais convencionais e de seus modelos de negócio baseados na *economia da atenção* e no *capitalismo de vigilância* (Zuboff, 2021). Estes recursos de fóruns e redes também podem ser utilizados para gestão de projetos e rotinas

do museu, funcionando como uma intranet exclusiva da equipe da instituição.

A seguir, apresentamos as exposições resultantes de atividades e disciplinas realizadas no Webmuseu Tainacan Lab.

EXPOSIÇÃO CIDADE PALIMPSÉSTICA

Cidade Palimpséstica consistiu na Exposição Curricular do Curso de Museologia da UFMG (2019). Apresentou mais de cem fotografias do século passado, que contam a história da capital mineira e refletem sua constante reescrita urbana. As imagens foram escolhidas a partir do acervo do Laboratório de Fotodocumentação da Escola de Arquitetura e Design da UFMG (Lafodoc). Tomou curso presencialmente em três espaços de Belo Horizonte: Estações do Metrô, Centro Cultural da UFMG e Escola de Arquitetura e Design da UFMG.

A autora deste artigo participou da equipe da exposição como docente, sendo algumas das principais atividades a coordenação e produção de conteúdo para Web, incluindo website no WordPress, repositório digital no Tainacan, blog, QR Code e experiências de realidade aumentada. Detalhes sobre estas atividades podem ser conhecidos no blog da exposição (Tainacan Lab ECI UFMG, 2024).

No portal didático Webmuseu (2024), desenvolvemos um website completo dedicado à exposição, com histórico, informações de visitação, mapas dos locais das mostras presenciais, aspas (frases e citações), ficha técnica, formulário de contato, seção dedicada à imprensa e *clipping*. Este website já foi transferido para o Tainacan Lab ECI UFMG. Contou com um blog ativo ao longo de todo o período da exposição, cujo conteúdo foi desenvolvido pela autora e pelos seus alunos da disciplina optativa *Textos de Exposições e Museus* (2019). As categorias do blog eram: Exposições e bastidores, Histórias de BH, Literatura (textos de ficção que possuíam relação com o acervo exposto), notícias. Ao todo foram publicados 22 posts no blog.

Após o término das exposições presenciais, todo o acervo de fotografias, seus metadados e o PDF de suas legendas foram inseridos no Tainacan do protótipo e publicado na internet,



Figura 1 - Print da Exposição Cidade Palimpséstica.
 Fonte: Webmuseu Tainacan Lab, 2019.

podendo ser visitado por tempo indeterminado no Tainacan Lab. Os estudantes de Museologia da disciplina *Informática Aplicada à Ciência da Informação* e da disciplina *Bibliotecas, Arquivos e Museus Digitais* (ambas ministradas pela autora na UFMG) realizaram essa inserção dos itens na coleção, como parte de suas atividades didáticas.

Para esta exposição, precisávamos de alguns recursos que o Tainacan ainda não possuía, relativos à visualização otimizada dos PDFs anexados. Repassamos a demanda à equipe desenvolvedora do software, que incluiu gentilmente a funcionalidade na versão seguinte, a tempo do lançamento da coleção on-line. O apoio técnico da equipe desenvolvedora do Tainacan é um dos diferenciais do software, que tanto contribuiu para o sucesso deste estudo exploratório.

O Webmuseu Tainacan Lab teve, portanto, dupla frente de atuação bem-sucedida no que se refere aos museus universitários. A primeira, na formação de mão de obra capacitada, a partir das disciplinas do curso de Museologia da UFMG. A segunda, na extroversão dos acervos que integram os seus museus e centros de memória (no caso, o Lafodoc e a exposição curricular Cidade Palimpséstica).

EXPOSIÇÃO TRAVESSIA

A exposição on-line Travessia (2022) lançou um olhar subjetivo e poético sobre o acervo de fotografias do Lafodoc, podendo ser considerada um *spin-off* da exposição Cidade Palimpséstica. A mostra on-line foi concebida e executada ao longo da disciplina *Bibliotecas, Arquivos e Museus Digitais*, ministrada pela autora em 2019 no Curso de Museologia da UFMG.

O processo criativo envolveu dois seminários. No primeiro, Seminário de Curadoria, foram propostos recortes expositivos, sendo o tema final escolhido pelos estudantes por meio de votação anônima via Moodle da UFMG (ambiente virtual de aprendizagem). O segundo, Seminário de Metadados, permitiu a estruturação pela turma dos metadados do repositório digital da exposição Travessia, que teve como referência o Dublin Core (2024).

Por fim, os alunos lançaram um olhar subjetivo e poético sobre o acervo, selecionando cada discente uma imagem do Lafodoc, refotografando seus sentidos e descobrindo nas lentes do outro uma fruição pessoal. O produto envolvia a publicação da foto na coleção on-line, o preenchimento dos metadados estruturados e a criação de um breve texto curatorial, uma descrição afetiva acerca da escolha da imagem.

Os visitantes on-line foram convidados a participar da mostra por meio da Legenda Coletiva, deixando nos comentários de cada fotografia qual “travessia” aquelas imagens significavam para eles. Assim como na Cidade Palimpsestica, entendemos que esta exposição didática comprovou novamente o potencial de uso do WordPress/Tainacan na realização de exposições on-line com repositórios digitais e metadados profissionais. Foi desenvolvida com sucesso e sem maiores intercorrências técnicas, solucionadas com o apoio da equipe do Tainacan e da TI da UFMG.

EXPOSIÇÃO ON-LINE MUSEUS DE ARTE MAIS VISITADOS DO MUNDO

Esta coleção on-line (Webmuseum, 2024) consistiu em um exemplo didático elaborado pela autora para as suas videoaulas e disciplinas envolvendo o Tainacan. Apresenta fotografias e informações dos 10 museus de arte mais visitados do mundo, segundo ranqueamento da revista *The Art Newspaper*.

Nos casos anteriores, os estudantes não apenas executaram as coleções no WordPress/Tainacan, como também foram responsáveis pela produção do conteúdo. Essa abordagem gera experiências amplas de aprendizado, resultando ainda em produtos culturais de qualidade, que beneficiam um público extramuro da universidade. As exposições on-line Cidade Palimpsestica e Travessia são dois exemplos disto.

Entretanto, verificou-se que a produção do conteúdo em si tomava um tempo considerável dos alunos, comprometendo em alguns casos o aprendizado do próprio Tainacan. Assim, propusemos com essa exposição didática uma nova possibilidade de ensino a ser testada, mais focada na ferramenta e nas questões envolvendo repositórios digitais, como planejamento de coleções, gestão de acervos, web semântica, esquemas de metadados, recuperação da informação, acessibilidade etc.

Nesta segunda abordagem, o conteúdo da coleção on-line (imagens, textos, metadados etc.) foi fornecido previamente pela autora aos alunos, que realizavam o seu *download* no Moodle da UFMG. Cabia aos estudantes, portanto, ao longo do semestre, replicar a exposição didática *Museus de*

arte mais visitados do mundo, concentrando não nas questões de curadoria, mas no aprendizado técnico das ferramentas de repositórios digitais.

A proposta foi testada nas seguintes disciplinas: *Repositórios Digitais para Ciência da Informação* (optativa das graduações de Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia da UFMG), *Repositórios Digitais para Arquivos, Bibliotecas e Museus* (optativa do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação - PPGCI UFMG) e *Coleções On-line para Educação em Museus* (optativa do Mestrado Profissional Educação e Docência - PROMESTRE UFMG, linha Educação em Museus e Divulgação Científica).

A exposição *Museus de arte mais visitados do mundo* foi pensada para explorar de forma completa e ampla os diversos recursos e metadados do Tainacan, formando profissionais habilitados a desenvolver repositórios digitais complexos com a ferramenta, do princípio ao fim. Para cada tipo de metadado disponibilizado pelo Tainacan, havia um metadado correspondente na coleção, conforme descrição a seguir.

A lista apresenta o nome do metadado (em itálico), o tipo de metadado no Tainacan (entre parênteses), seguido do status de visualização do item (também em parênteses). Itens *públicos* aparecem para todos os visitantes do website. Itens *privados* aparecem somente para os membros da equipe cadastrados no laboratório, quando logados. Por fim, segue a descrição do conteúdo do metadado:

1. *Título* (Título Principal, público): Nome do museu em português.
2. *Descrição* (Descrição Principal, público): Informações básicas sobre o museu.
3. *Localização* (Taxonomia, público): Cidade onde se localiza o museu.
4. *Ano* (Numérico, público): Ano de estabelecimento do museu, por exemplo, 1850.
5. *Visitação* (Texto simples, público): Ranking de visitação do museu segundo a revista *The Art Newspaper*.
6. *Relacionados* (Relacionamento, público): Museus que se localizam na mesma cidade, naquela coleção on-line.

7. *Fonte da imagem* (Lista de Seleção, público): Fontes das imagens utilizadas na exposição on-line.

8. *Responsável* (Usuário, público): Responsável por criar o item e inserir as informações na coleção on-line.

9. *Revisão* (Composto, privado para usuários logados no laboratório):

9.1. *Próxima revisão* (Data, privado): Data prevista para que a equipe realize a revisão dos dados do item na coleção.

9.2. *Histórico de Revisão* (Texto longo, privado): Data da revisão (DD/MM/YYYY), nome do responsável pela revisão e breve descrição dos dados alterados, se houverem.

ANÁLISE DE RESULTADOS DO PROTÓTIPO WEBMUSEU TAINACAN LAB

Ao todo, o laboratório foi utilizado por duzentos e dois (202) usuários, sendo cento e noventa e oito (198) discentes e quatro (4) docentes. Abrigou cinco (5) disciplinas de graduação e pós-graduação, sendo três (3) optativas e duas (2) obrigatórias, ministradas pela autora nestes três anos e repetidas ao longo dos semestres, conforme as respectivas grades curriculares. Estas disciplinas aconteceram presencialmente (2019) e no Ensino Remoto Emergencial (2020, 2021), em decorrência da pandemia de COVID-19.

Ao longo destes três anos, o protótipo Webmuseum Tainacan Lab foi avaliado levando-se em conta os seguintes critérios principais, dentre outros: adequação para o ensino superior (graduação e pós-graduação), curva de aprendizado por parte dos docentes, curva de aprendizado por parte dos discentes, usabilidade da interface Tainacan e do laboratório, estética do produto final (coleções on-line no Tainacan em sua instalação padrão), intercorrências com o laboratório e com o Tainacan ao longo do processo, rapidez de atualização e suporte do software por parte da equipe Tainacan, qualidade e complexidade dos repositórios digitais desenvolvidos com o WordPress/Tainacan, possibilidade de adaptação do repositório a esquemas e padrões vigentes para acervos digitais da área da cultura e informação, tais como Dublin Core (2024), *Spectrum - Collections Trust* (2024), recomendações e normas do CIDOC ICOM (2024) etc.

Em todos estes quesitos, nossa avaliação é altamente favorável, com pouquíssimas e solucionáveis intercorrências técnicas ou didáticas. Também colhemos *feedbacks* positivos do laboratório e seus recursos em oficinas voltadas exclusivamente para os docentes da UFMG. Os discentes conseguiram compreender plenamente o software e explorar as suas potencialidades ao longo das aulas, ministradas em laboratório de informática (presencial) e Moodle (ensino remoto emergencial), de modo com que a prática fosse aplicada logo após a teoria (leituras, aulas expositivas, vídeos etc.).

Ainda que o grau de dificuldade e curva de aprendizado tenham variado de pessoa para pessoa, influenciados também pela experiência prévia de cada um no uso de tecnologias digitais, 100% dos participantes que permaneceram nas disciplinas até o fim conseguiu utilizar o laboratório plenamente, criando suas coleções on-line e publicando-as na internet com sucesso. Não tivemos registro de alunos que abandonaram as disciplinas especificamente por causa de dificuldades com os softwares.

As avaliações dos estudantes acerca do Tainacan e das disciplinas serão publicadas em artigo próprio descrevendo o processo de ensino de repositórios digitais. Contudo, adiantamos aqui que tanto as disciplinas, quanto o Tainacan, foram muito bem avaliados pelos estudantes nos questionários anônimos disponibilizados pela professora e, também, pela UFMG (avaliação institucional oficial discente das disciplinas cursadas).

O protótipo, portanto, foi considerado uma experiência bem-sucedida, ensejando a sua consolidação em um laboratório institucional que integra a rede de recursos do LavMUSEU, fundado em 2012 e coordenado pela autora. A partir do estudo exploratório Webmuseum Tainacan Lab, portanto, consolidou-se na UFMG uma frente de trabalho inteiramente dedicada aos softwares WordPress e Tainacan.

TAINACAN LAB ECI UFMG: SUB-LABORATÓRIO DO LAVMUSEU UFMG

Mediante os resultados exitosos do protótipo, aprovamos institucionalmente a formação do Tainacan Lab ECI UFMG, em 2020. Em termos institucionais, o Tainacan Lab ECI UFMG consiste

em um sub-laboratório subordinado ao LavMUSEU. Em termos de investigação acadêmica, o Tainacan Lab ECI UFMG consiste em um projeto piloto-teste, que envolve dois projetos de pesquisa coordenados pela autora. O primeiro, *Gestão de Museus na Web: Museus Virtuais, Coleções On-line e Blogs*. E o segundo, *TIC e CMS aplicados ao Teletrabalho no Ensino, Pesquisa e Extensão*.

Em termos técnicos, trata-se de uma reprodução do Webmuseu Tainacan Lab, com duas principais diferenças de desenvolvimento:

A) *Servidores Institucionais:*

Como vimos, a instalação do WordPress/Tainacan do Webmuseu Tainacan Lab encontrava-se em um servidor comercial, o FastComet. Agora, nesta fase piloto de nossa pesquisa, o Tainacan Lab ECI UFMG foi desenvolvido e instalado nos servidores institucionais da universidade, com o generoso apoio da sua Diretoria e com o dedicado suporte da sua equipe de TI.

As principais vantagens de se optar pelos servidores da própria universidade são a plena institucionalização do laboratório e a total gratuidade, já que a partir de então o projeto não teria que custear empresa de hospedagem. Desde modo, utilizando infraestrutura própria, o WordPress/Tainacan consiste em uma plataforma 100% gratuita. Isto é importante em termos de sustentabilidade econômica.

Além disto, uma outra vantagem consiste no fato de que o suporte da TI auxilia não somente nas questões de servidor, como é o caso das empresas de hospedagem, mas também nas questões envolvendo o próprio WordPress e Tainacan. Trata-se, portanto, de um suporte de escopo mais ampliado e com interesses mais diretos no sucesso do laboratório. Nas empresas comerciais, não há envolvimento institucional por parte dos funcionários responsáveis pelo suporte, que são sorteados de forma randômica. E nem um suporte que vá para além de questões de servidor.

As principais desvantagens de se utilizar servidores institucionais ou de órgãos públicos, detectadas em nossas pesquisas, geralmente são: as possíveis defasagens tecnológicas por limitações de recursos (verba para novos servidores, recursos humanos reduzidos etc.), o

acesso limitado dos administradores dos websites às funcionalidades de servidor, as possíveis fragilidades de cibersegurança e o suporte técnico em horário limitado. Explicamos melhor estes pontos a seguir.

Nem sempre as instituições, especialmente as públicas, mantêm seus servidores com softwares e linguagens de programação tão atualizadas quanto as empresas comerciais. Isto pode gerar impacto na cibersegurança e, ainda, no funcionamento do laboratório. Justamente por questões de segurança cibernética, a equipe de TI da instituição nem sempre fornece acesso amplo e irrestrito às funcionalidades associadas ao servidor, tais como códigos e instalações do WordPress. Na FastComet, portanto no Webmuseu Tainacan Lab, a autora tinha acesso irrestrito ao cPanel e seus recursos. Já no Tainacan Lab ECI UFMG, instalado nos servidores locais da ECI, todas as ações em nível de servidor, backup, novas instalações de WordPress etc. precisam ser mediadas e realizadas via equipe de TI da instituição.

Por fim, os funcionários da TI das universidades trabalham somente em horário comercial e com fila de espera para atendimento. Enquanto empresas de hospedagem fornecem suporte 24 horas por dia, 7 dias por semana, com tempo médio de resposta que podem ser de minutos, para os casos mais graves, a poucas horas, para dúvidas e problemas mais triviais.

B) *Instalação Multisite do WordPress:*

No Webmuseu Tainacan Lab, optamos por uma instalação padrão individual do WordPress. Já no Tainacan Lab ECI UFMG, utilizamos um recurso que se chama instalação *Multisite*. A instalação Multisite permite que vários repositórios digitais diferentes estejam dentro de uma única instalação do WordPress.

Com isso, a manutenção do laboratório é bastante simplificada, pois basta atualizar uma única instalação, que todos os sub-sites e repositórios nela contida serão atualizados automaticamente. E essa manutenção pode ser dada pela coordenação do laboratório, permitindo com que demais professores, discentes e profissionais dos museus universitários tenham que dominar conhecimentos específicos somente sobre

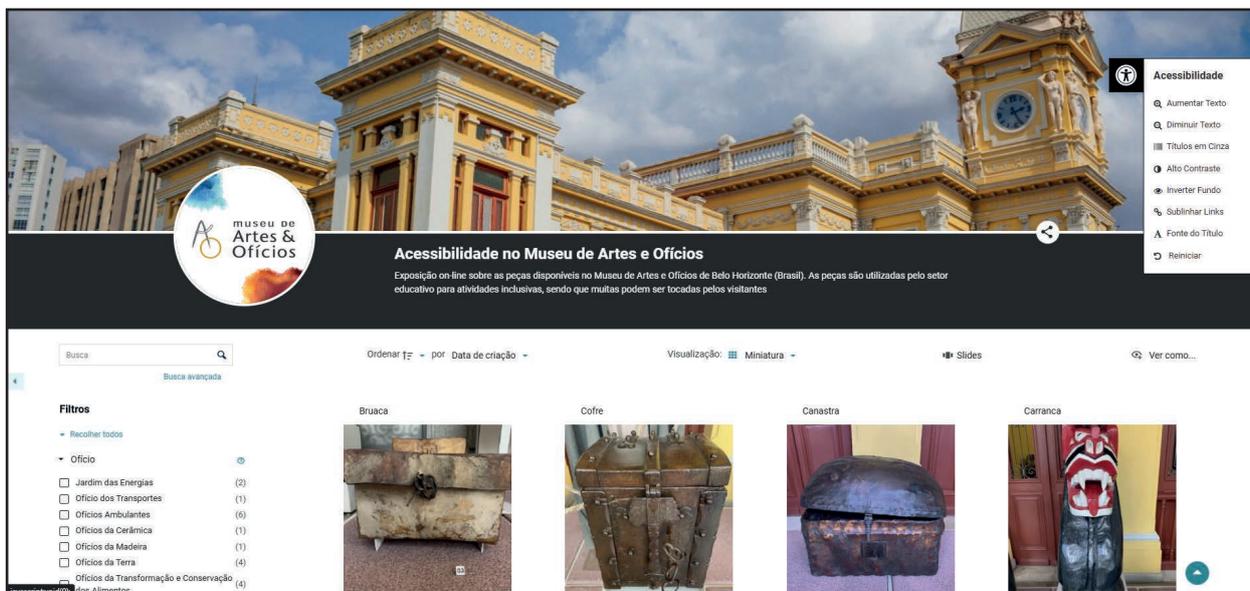


Figura 2 - Print da Exposição Acessível Museu de Artes e Ofícios.
 Fonte: Tainacan Lab ECI UFMG, 2022.

o Tainacan. Dispensa, assim, capacitação da equipe do museu acerca dos detalhes técnicos de WordPress, servidor, TI etc. Por fim, a instalação *Multisite* facilita o uso de Templates Acessíveis de exposições on-line, que podem ser duplicados muito rapidamente, conforme veremos mais adiante neste artigo.

ANÁLISE DE RESULTADOS PRELIMINARES DO PILOTO TAINACAN LAB ECI UFMG

O projeto piloto ainda está em andamento. Portanto, apresentamos aqui os resultados parciais, relativos ao uso do laboratório nos últimos quatro anos, entre 2020, data de sua inauguração, e 2024, data da publicação deste artigo. Ao todo, o laboratório já foi utilizado por duzentos e trinta e nove (239) usuários, sendo duzentos e trinta e quatro (234) discentes e cinco (5) docentes. Abriga duas disciplinas obrigatórias do curso de Museologia da UFMG e uma optativa aberta para estudantes de Arquivologia e Biblioteconomia. Os principais projetos e repositórios digitais hospedados hoje no laboratório piloto são:

- *Museu Virtual da ECI UFMG*: Exposição on-line comemorativa dos 70 anos ECI e dos 10 anos do Curso de Museologia desta mesma instituição.

- *Grupo de Pesquisa MEIO - Museu, Educação, Imagens e Oralidades*: Repositório digital do grupo de pesquisa sobre Educação Museal, coordenado

pelo professor Jezulino Lúcio Mendes Braga, atualmente vice-diretor da ECI UFMG.

- *Projeto Públicos de Museus no Brasil*: Repositório digital do projeto *Estudos de Públicos em Museus Mineiros*, coordenado pela professora Adriana Mortara Almeida, atualmente Diretora Administrativa do ICOM Brasil.

- *Acessibilidade no Museu de Artes e Ofícios - MAO*: Projeto realizado em parceria com o referido museu, como produto do mestrado profissional PROMESTRE UFMG, linha Educação em Museus e Divulgação Científica. O repositório foi desenvolvido por Marília Rodrigues Alves de Souza, sob orientação da autora deste artigo.

Em análise quantitativa discente e qualitativa docente, seguindo os mesmos critérios apresentados aqui anteriormente na avaliação do protótipo, entendemos que o projeto piloto é uma experiência muito bem-sucedida e bem-avaliada. Consolida na instituição tanto o uso de laboratórios virtuais no ensino e na extroversão de acervos universitários, quanto a adoção das plataformas WordPress e Tainacan para este propósito.

O projeto piloto tem previsão de encerramento no final de 2024, quando o LavMUSEU poderá ampliar a atuação do piloto em uma instalação definitiva, incorporando melhorias e recursos, conforme os sugeridos a seguir.

PARÂMETROS FINAIS SUGERIDOS PARA LABORATÓRIOS VIRTUAIS E REPOSITÓRIOS DIGITAIS DESENVOLVIDOS EM WORDPRESS E TAINACAN

Tendo em vista as experiências adquiridas neste estudo exploratório até o momento, sugerimos observar os pontos a seguir no processo de desenvolvimento de repositórios digitais e laboratórios virtuais com o WordPress e Tainacan:

a) *Instalação do WordPress/Tainacan*

A situação ideal é que um laboratório virtual em WordPress/Tainacan seja composto por duas instalações distintas do WordPress Multisite. A primeira instalação seria reservada exclusivamente para pesquisa e extensão, abrigando os repositórios digitais oficiais de exposições, grupos de pesquisa, museus universitários etc. A segunda instalação seria voltada exclusivamente para atividades didáticas de ensino e/ou capacitação da equipe.

Desta maneira, ao separar os estudantes/profissionais em treinamento dos usuários de repositórios oficiais, aumentamos a estabilidade técnica e a cibersegurança destes últimos, já que usuários experientes têm mais conhecimentos das ferramentas e dos protocolos de segurança cibernética. Em resumo: recomendamos uma instalação para quem está aprendendo o software e outra diferente para quem já domina o software e está produzindo com ele repositórios digitais profissionais voltados para o público externo da Web.

b) *Template Acessível de Repositório Digital*

A instalação Multisite facilita o uso de *templates*, ou seja, modelos prontos de websites e repositórios digitais. Ao desenvolver o template, que pode ser rapidamente duplicado (por exemplo, utilizando o plugin NS Cloner), é importante fazê-lo com os recursos de acessibilidade digital. Tivemos uma experiência muito positiva com estes recursos na exposição on-line do Museu de Artes e Ofícios, já mencionada anteriormente no artigo.

Além das questões de Web Semântica, que já fazem parte do WordPress e do Tainacan, esta exposição contém Texto Alternativo incorporado aos metadados visíveis da ficha do repositório, bem como plug-ins de acessibilidade, tais como o *One*

Click Accessibility (2024). Este plug-in acrescenta aos usuários a possibilidade de alterar várias configurações de acessibilidade, importantes para pessoas com deficiência visual (daltônicos, pessoas com baixa visão etc.). São algumas das suas principais ferramentas: aumentar e diminuir o tamanho da fonte do texto, alterar a saturação (escalas de cinza), aumentar ou diminuir o contraste de cores, inverter o contraste das cores, sublinhar os links.

Além do template acessível, também estamos adequando nossos websites e laboratórios aos princípios estabelecidos pela *Accessibility Guidelines* (WCAG) do *WC3 - The World Wide Web Consortium*.

c) *Adequação às Leis de Proteção de Dados Pessoais e Segurança Cibernética*

É importante que laboratórios virtuais se adequem aos protocolos de segurança cibernética e às principais Leis Gerais de Proteção de Dados, tais como a LGPD (Brasil) e GDPR (*General Data Protection Regulation*, vigente na União Europeia).

Além da adequação tecnológica, é preciso elaborar documentos diversos, tais como: Termo de Uso e Serviços, Política de Privacidade, *Política de Cookies* e Política de Acessibilidade. Faz-se necessário, também, inserir um *banner pop-up* que dê conhecimento destas políticas e dos *cookies* instalados no website. O banner oferecerá ao visitante a possibilidade de gerenciar, recusar ou aceitar os *cookies*.

d) *Padronização de acordo com o Spectrum - Collections Trust*

Spectrum significa *Standard Procedures for Collections Recording Used in Museums* (Procedimento padrão para registro de coleções utilizado em museus). Trata-se da principal referência internacional para gestão de coleções de acervos, sendo padrão no Reino Unido e adotado por instituições ao redor do mundo. É coordenado pela Collections Trust (2024). Em 2023, a Collections Trust publicou o recurso associado *Toolkit for Managing Digital Collections*, que consiste em um manual com processos, recursos e ferramentas para gerenciamento de coleções digitais, com base no padrão Spectrum.

A autora deste artigo encaminhou suas sugestões para a versão beta desta publicação e foi convidada pela coordenação do projeto a integrar os *Workshops de Feedback*, com fins na avaliação do manual pelos pares. Os Workshops aconteceram por videoconferência on-line em inglês, com profissionais de renomadas instituições ao redor do mundo. Até onde nos consta, a autora era a única representante de uma instituição da América Latina.

Algumas das contribuições por nós sugeridas foram incorporadas à redação do documento final. Colaborações essas que se originaram nos conhecimentos gerados pelos nossos projetos de ensino, pesquisa e extensão na UFMG. Isto só reforça como as pesquisas brasileiras, desenvolvidas em nossas universidades públicas, podem (e devem) contribuir para o debate internacional e para as produções de impacto mundial no setor de GLAM (Galerias, Bibliotecas, Arquivos e Museus).

Tendo em vista a adequação às melhores práticas de gestão de acervos, como as estabelecidas pelo Spectrum, recomendamos que os laboratórios digitais sigam os parâmetros descritos no referido manual. Estamos implementando estas melhorias no LavMUSEU.

e) Internacionalização dos Repositórios Digitais e Laboratórios Virtuais

Dentro deste espírito de ampliar o impacto internacional das pesquisas e dos museus brasileiros, estamos tornando todos nossos projetos bilíngues, em português e inglês. No que se refere às coleções on-line, ambicionamos, ainda, que os conteúdos dos nossos repositórios digitais também sejam disponibilizados em outras línguas, incluindo a LIBRAS - Língua Brasileira de Sinais.

A inclusão do inglês permitirá a integração de nossas atividades às ações da Diretoria de Relações Internacionais (DRI-UFMG). No âmbito do ensino, o DRI oferece *Summer School* e uma Formação Transversal em Estudos Internacionais (*Minor in International Studies*). Já na pesquisa e na extensão, as ações do DRI incluem diversas frentes que possuem interface com as áreas de atuação dos museus e, por consequência, dos repositórios digitais.

Acreditamos que a internacionalização através da língua franca, o inglês, não só no nosso caso particular, mas no caso dos museus em geral, contribui para a divulgação do conhecimento e da cultura brasileiras em nível mundial, dentro do espírito da função social dos museus e do conceito de *gestão inclusiva*.

CONCLUSÃO E REFLEXÕES FINAIS

Este artigo apresentou o conceito de *gestão inclusiva*, analisando como estudo de caso aplicado o LavMUSEU da UFMG. Foram detalhados o estudo exploratório do protótipo Webmuseum Tainacan Lab e instalação piloto para testes, o Tainacan Lab ECI UFMG. Ambos são laboratórios inclusivos com foco em repositórios digitais acessíveis desenvolvidos com o ecossistema do software WordPress.

Consideramos que os nossos objetivos com os laboratórios de teste (protótipo e piloto) não apenas foram atingidos, como superados. Esperamos que tais conhecimentos possam contribuir para que a experiência seja replicada em outras universidades e instituições de GLAM, dentre estas, os museus universitários.

Como reflexão final, cabe analisarmos como avaliamos os resultados desta investigação a partir dos três recortes de *gestão inclusiva* inicialmente propostos: 1) Sustentabilidade Financeira. 2) Tecnologias da Informação e Comunicação. 3) Patrimônio Cultural e Meio Ambiente.

No quesito *Sustentabilidade Financeira*, entendemos que o LavMUSEU, com destaque para o Tainacan Lab, atingiu excelentes resultados, tendo em vista que as suas instalações finais têm custo zero em termos de software e custo zero em termos de hardware para instituições que possuam servidor próprio. Assim, o uso do WordPress e do Tainacan no desenvolvimento de repositórios digitais contribui para a inclusão social e sustentabilidade financeira das instituições museais. Além disto, a Redução das Desigualdades faz parte dos Objetivos do Desenvolvimento Sustentável, conforme elucidado pelas publicações das Nações Unidas.

No quesito *Tecnologias da Informação e Comunicação*, entendemos que os softwares livres e código aberto estão na vanguarda da

ética digital e do Desenvolvimento Web. Vão, ainda, ao encontro dos princípios basilares que originaram a internet, tais como gratuidade, transparência, liberdade, senso de comunidade e acesso universal. Por adotarem princípios da Web Semântica, dentre outros recursos, o WordPress e o Tainacan podem atuar como *tecnologias assistivas*, ampliando o acesso de pessoas com deficiência à Web. Portanto, favorecem a gestão inclusiva e a acessibilidade digital.

Por fim, no quesito *Patrimônio Cultural e Meio Ambiente*, entendemos que os repositórios digitais, como o LavMUSEU e os laboratórios Tainacan Lab, podem contribuir de inúmeras maneiras, das quais destacamos três. Primeiro, atraindo público presencial aos museus. Público este que toma conhecimento de suas coleções tantas vezes por meio da presença on-line destas instituições.

Segundo, levando cultura e ciência para aqueles que não podem visitar o museu, seja por questões de limitação física ou econômica, seja por questões geográficas (encontram-se muito distantes das instituições). Estes conhecimentos podem, ainda, auxiliar na preservação do meio ambiente, combatendo, por exemplo, a desinformação no que se refere ao aquecimento global, dentre outros assuntos de relevância listados nos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável das Nações Unidas.

Terceiro, na preservação digital dos acervos nato-digitais e dos registros associados aos acervos físicos das instituições GLAM. Os registros digitais dos museus exercem inúmeras funções: a extroversão do acervo, atração de público presencial, divulgação do conhecimento, identificação de peças furtadas, análises de conservação preventiva, repatriação digital de acervos no exterior, gestão de coleções, para mencionarmos somente alguns. Dentre tantos benefícios, destacamos a *salvaguarda* da cultura.

No artigo da revista *Wired* intitulado *Brazil's Museum Fire Proves Cultural Memory Needs a Digital Backup*, Dreyfuss (2018) pondera como o incêndio do Museu Nacional prova que a memória cultural precisa de um *backup* digital. Acrescentaríamos aqui não somente a questão dos incêndios, mas também as tragédias climáticas, como a enchente recorde que assolou o Estado do Rio Grande do Sul em 2024, ceifando milhares

de vidas, desabrigando centenas de milhares de pessoas e danificando gravemente museus e centros históricos.

Aqueles que sobreviveram, perderam também suas raízes materiais com os lugares destruídos, assim como seus acervos particulares, seus "museus pessoais": fotografias, documentos familiares, objetos afetivos e históricos, que foram varridos pelas torrentes da negligência e do descaso com o ser humano e com o seu patrimônio. Nós, profissionais dos museus e da memória coletiva, levamos adiante a árdua e importante tarefa de perpetuar para as gerações seguintes o nosso precioso patrimônio cultural. Com este artigo pretendemos contribuir, ainda que modestamente, com essa tão difícil missão.

NOTAS

1. Agradecemos ao projeto Tainacan, pelo excelente software brasileiro que produziram e por todo apoio nesta jornada. Aqui representada pelo professor Dalton Martins, manifestamos nossos mais fervorosos agradecimentos à toda equipe do Tainacan. À comunidade mundial do WordPress, que diuturnamente comprova o poder da Cultura Open. Aos meus colegas, professores da UFMG e Técnicos do LTI (setor de Tecnologia da Informação), que tanto apoiam este projeto e o LavMUSEU. Aos meus queridos estudantes de Museologia, Educação, Biblioteconomia e Arquivologia da UFMG, pela colaboração e entusiasmo nas atividades envolvendo o LavMUSEU. Vocês são a razão de ser da universidade pública e do nosso trabalho.

2. Nova definição de museu segundo o ICOM: "Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos". Disponível em: <<https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/>>. Acesso em: 24 out. 2024.

REFERÊNCIAS

BANKIER, Jean-Gabriel; GLEASON, Kenneth. **Institutional repository software comparison**. France: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organizations, 2014.

CIDOC ICOM. **International Committee for Documentation**. Disponível em: <<https://cidoc.mini.icom.museum/>>. Acesso em: 24 out. de 2024.

CLOUDFLARE, 2024. Disponível em: <<https://www.cloudflare.com/pt-br/>>. Acesso em: 24 out. de 2024.

COLLECTIONS TRUST. **Spectrum**. Disponível em: <<https://collectionstrust.org.uk/>>. Acesso em: 24 out. de 2024.

COLLECTIONS TRUST. **Toolkit for managing digital collections**. Disponível em: <<https://collectionstrust.org.uk/resource/toolkit-for-managing-digital-collections/>>. Acesso em: 24 out. de 2024.

CPANEL, 2024. Disponível em: <<https://www.cpanel.net/>>. Acesso em: 24 out. de 2024.

DUBLIN CORE, 2024. Disponível em: <<https://www.dublincore.org/>>. Acesso em: 24 out. de 2024.

DREYFUSS, Emily. Brazil's Museum Fire Proves Cultural Memory Needs a Digital Backup. **Wired**. Disponível em: <<https://www.wired.com/story/brazil-museum-fire-digital-archives/>>. Acesso em: 24 out. de 2024.

FASTCOMET, 2024. Disponível em: <<https://www.fastcomet.com/>>. Acesso em: 24 out. de 2024.

IMPREZA THEME, 2024. Disponível em: <<https://impieza-landing.us-themes.com/>>. Acesso em: 24 out. de 2024.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS; UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS. **Acervos digitais nos museus: manual para realização de projetos**. Brasília, DF: Ibram, 2020.

MARTINS, Dalton; LEMOS, Daniela; ANDRADE, Morgana. Tainacan e Omeka: Proposta de análise comparativa de softwares para gestão de coleções digitais a partir do esforço tecnológico para uso e implantação. **Revista Informação & Informação**, Londrina, v.26, n. 2, p. 569 -

595, abr./jun. 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.5433/1981-8920.2021v26n2p569>>. Acesso em: 24 out. de 2024.

ONE CLICK ACCESSIBILITY, 2024. Disponível em: <<https://br.wordpress.org/plugins/pojo-accessibility/>>. Acesso em: 24 out. de 2024.

PINHEIRO, Lena; FERREZ, Helena. **Tesouro Brasileiro de Ciência da Informação**. Rio de Janeiro; Brasília: Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (Ibict), 2014.

TAINACAN, 2024. Disponível em: <<http://tainacan.org/>>. Acesso em: 24 out. de 2024.

TAINACAN LAB ECI UFMG, 2024. Disponível em: <<https://tainacan.eci.ufmg.br/>>. Acesso em: 24 out. de 2024.

VEIGA, Ana Cecília Rocha. **Gestão de Projetos de Museus e Exposições**. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

VEIGA, Ana Cecília Rocha. Museus Contemporâneos: Reflexões sobre turismo, sustentabilidade e arquitetura. In: CRESTANA, Silvio; CASTELLANO, Elisabete; ROSSI, Alexandre (Org.). **Direito Ambiental: Espaços especialmente protegidos e o direito ambiental**. Vol. 4. Brasília: Embrapa, 2021.

VEIGA, Ana Cecília Rocha Veiga. **Tainacan - Posts e Vídeos**. Disponível em: <<https://anacecilia.digital/tag/tainacan/>>. Acesso em: 24 out. de 2024.

W3TECHS. **Usage statistics and market share of WordPress, 2024**. Disponível em: <<https://w3techs.com/technologies/details/cm-wordpress>>. Acesso em: 24 out. de 2024.

WEBMUSEU, 2024. Disponível em: <<https://webmuseu.org/>>. Acesso em: 24 out. de 2024.

WORDPRESS, 2024. Disponível em: <<https://wordpress.org/>>. Acesso em: 24 out. de 2024.

ZUBOFF, Shoshana. **A era do capitalismo de vigilância**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

SOBRE A AUTORA

Ana Cecília Rocha Veiga é Professora Associada da Escola de Ciência da Informação da UFMG. Coordenadora e idealizadora do LavMUSEU UFMG - laboratório virtual, e da Webmuseum.org - plataforma didática. Tem experiência, projetos e pesquisas em gestão para museus, gestão inclusiva, gestão de projetos, gestão de conteúdo e acervos na Web, Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC), acessibilidade digital e humanidades digitais. E-mail: professora@anacecilia.digital

Recebido em: 16/07/2024

Aprovado em: 24/10/2024

COLEÇÕES E COMUNIDADES DE INTERESSE DO MUSEU AMAZÔNICO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS: RELAÇÕES COM A AGENDA 2030

COLLECTIONS AND INTEREST COMMUNITIES OF THE AMAZONIAN MUSEUM AT THE FEDERAL UNIVERSITY OF AMAZONAS: RELATIONS WITH THE 2030 AGENDA

Thiago Giordano de Souza Siqueira
PPGCI-UNESP

Resumo

O objetivo deste estudo é analisar o papel do Museu Amazônico (MA) da Universidade Federal do Amazonas na preservação e apresentação do patrimônio cultural e científico, com foco em seu impacto educacional e turístico. O método utilizado incluiu a revisão de literatura e análise de dados sobre o perfil do público do MA. Os resultados mostram que o museu é uma importante fonte de ensino e pesquisa, com coleções que ajudam a compreender a história da ciência e cultura amazônica. Conclusivamente, o MA contribui significativamente para a educação e conscientização sobre o patrimônio cultural, alinhando-se aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da Organização das Nações Unidas, especialmente nos campos da educação de qualidade e crescimento econômico sustentável.

Palavras-chave:

Museu universitário; espaço de comunicação e aprendizagem; engajamento de público; Agenda 2030; Objetivos do Desenvolvimento Sustentável.

INTRODUÇÃO

O Museu Amazônico (MA) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) desempenha um papel fundamental na promoção dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) estabelecidos pela Agenda 2030 da ONU. Por meio de suas coleções, exposições e programação cultural e educativa, o

Abstract

The objective of this study is to analyze the role of the Museu Amazônico (MA) at the Federal University of Amazonas in preserving and presenting cultural and scientific heritage, focusing on its educational and touristic impact. The methodology included a literature review and data analysis of the MA's audience profile. Results indicate that the museum serves as an important source for teaching and research, with collections that aid in understanding the history of Amazonian science and culture. In conclusion, the MA significantly contributes to education and awareness of cultural heritage, aligning with the United Nations Sustainable Development Goals, particularly in the areas of quality education and sustainable economic growth.

Keywords:

University Museum; space for communication and learning; audience engagement; 2030 Agenda; Sustainable Development Goals.

MA busca promover acessibilidade cultural e tornar conhecido temáticas como a formação preservação da biodiversidade amazônica, a valorização das culturas locais, a promoção da educação ambiental e o estímulo à conscientização pública.

Essa abordagem alinhada aos ODS da Agenda 2030 contribui para a construção de uma

sociedade mais sustentável e inclusiva na região amazônica, estabelecendo conexões entre a atuação do museu, as comunidades de interesse e a busca por um futuro melhor, considerando que as universidades têm sido importantes colecionadoras e guardiãs de objetos e artefatos há séculos. Com o tempo, essas coleções se tornaram museus universitários, que desempenham um papel importante na preservação e apresentação do patrimônio cultural e científico.

Devido a uma mudança de paradigma, estamos atualmente na era pós-custodial, que valoriza a informação como um fenômeno humano e social, independentemente de seu suporte físico. Nessa perspectiva, a materialização da informação em um suporte é um dos aspectos, com maior foco na ampliação do acesso à informação ao público. Esse acesso é, inclusive, o fundamento que justifica a custódia e a preservação das respectivas coleções. (Silva; Ribeiro, 2020).

Este dito paradigma vem destacando-se por meio da revalorização do fenômeno informacional em sua essência humana e social. Distancia-se a importância limitada ao suporte físico, agora visto como mero derivado. Ressalta-se, ademais, a expansão do acesso público à informação, justificativa fundamental para a custódia e preservação documental.

Nesse contexto, o MA da UFAM exemplifica um recorte das práticas possíveis nos museus universitários em resposta às demandas contemporâneas de sustentabilidade e inclusão. Além de conservar e apresentar artefatos, o museu se empenha em utilizar esses recursos como meios para educar e engajar o público em questões críticas que afetam a região e o mundo. Esta orientação não só reforça o papel educativo e social dos museus universitários, mas também demonstra a importância de adaptar as práticas museológicas para promover o acesso à informação e fomentar uma consciência global sobre a sustentabilidade ambiental e cultural. Assim, o MA se destaca como um centro de aprendizado ativo, que não apenas guarda a história, mas também participa ativamente na criação de um futuro sustentável e informado.

Este estudo empregou uma metodologia mista, combinando levantamento bibliográfico e

observação direta. O levantamento bibliográfico abrangeu uma ampla gama de fontes, incluindo livros, publicações periódicas e artigos científicos. A observação foi realizada nas plataformas de redes sociais Instagram e Facebook, focando nos perfis do museu selecionado. O período de coleta de dados estendeu-se de março de 2020 a maio de 2023.

Para a análise dos dados, adotou-se a técnica de Análise de Conteúdo, conforme Bardin (2011), utilizando especificamente a técnica de análise categorial a posteriori. Essa abordagem foi escolhida para permitir uma categorização baseada nas características intrínsecas do material coletado. As categorias foram estabelecidas após a coleta dos dados, com base nas ações divulgadas pelos perfis do museu nas redes sociais e mapeadas durante o período especificado.

O MUSEU AMAZÔNICO COMO INSTITUIÇÃO CULTURAL E CIENTÍFICA NA REGIÃO AMAZÔNICA

Os museus universitários (MUs) representam espaços vitais para a construção e disseminação do conhecimento, bem como para o cumprimento das responsabilidades sociais inerentes às universidades, as quais abrangem ensino, pesquisa e extensão. Esses museus desempenham um papel fundamental na extensão universitária, facilitando a interação entre o conhecimento acadêmico consolidado nas instituições de ensino superior e as variadas necessidades e interesses da sociedade. Eles promovem uma abordagem educacional e cultural, contribuindo significativamente para a disseminação do conhecimento científico, histórico, artístico e cultural ao público geral. Todavia, é importante destacar que encontrar uma definição para museu universitário parece impraticável. Nesse sentido, resgatamos o trabalho de Almeida (2001) o qual traça um desenho das origens e desenvolvimento de museus universitários.

Os MUs não devem ser vistos apenas como locais para a conservação de patrimônio ou como simples extensões do ensino acadêmico. Eles são descritos como espaços dinâmicos e interativos, que promovem a pesquisa e a educação por meio de suas coleções; servem como pontes entre a comunidade acadêmica e o público geral, cumprindo uma função social significativa; e

ainda apresentam o potencial de influenciar e enriquecer a cultura e a educação científica e artística dentro e fora do ambiente acadêmico, Almeida (2001).

Isso posto, destacam-se os papéis como agente de facilitador na disseminação do conhecimento e das descobertas acadêmicas, tornando-as acessíveis e compreensíveis para o público não especializado. A modo de ilustração, apresenta-se argumentos que explicam e justificam esse papel, materializando-se em diferentes nuances:

a) Traduzem pesquisas complexas e conceitos acadêmicos em exposições e programas educativos que são mais facilmente compreendidos por pessoas de todas as idades e níveis de educação. Isso promove uma maior conscientização e compreensão de temas científicos, culturais e históricos, que de outra forma poderiam permanecer confinados às publicações acadêmicas e salas de aula universitárias.

b) Possibilitam que as instituições de ensino superior contribuam de maneira direta para o enriquecimento cultural e educacional da região onde está inserida. Por meio de atividades como palestras, oficinas e visitas guiadas, os museus universitários facilitam um diálogo contínuo entre acadêmicos e o público.

As comunidades de interesse emergem de forma dinâmica, são grupos de pessoas que compartilham interesses comuns. Esses grupos podem incluir indivíduos que se conhecem ou não, unidos por temas específicos. Geralmente, os membros aderem voluntariamente a essas comunidades, que refletem valores compartilhados em áreas como trabalho, hobbies, religião e causas sociais, abrangendo aspectos, tanto individuais, quanto coletivos. As características dessas comunidades são determinadas pelas necessidades dos membros e pela maneira como eles se apropriam das informações promovendo a co-criação de conhecimento. Essa dinâmica pode facilitar a resolução de problemas e a tomada de decisões em contextos diversos.

Em linha com o pensamento desenvolvido por Almeida (2001) sobre a importância e o papel multifuncional dos MUs, este estudo pretende explorar o Museu Amazônico de modo a examinar

como os museus universitários podem contribuir para a educação e a preservação cultural em contextos específicos, refletindo sobre suas práticas e potenciais no contexto da região amazônica. Assim, o próximo apartado focará em como o Museu Amazônico se alinha com as funções educativas, de pesquisa e de extensão a partir das suas coleções.

AS COLEÇÕES DO MUSEU AMAZÔNICO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS

O MA organiza e promove exposições temporárias, bem como uma exposição de longa duração destinada à divulgação de seu próprio acervo. Além disso, disponibiliza seu espaço para mostras artísticas individuais e coletivas. As comunidades de interesse potenciais incluem estudantes de nível fundamental e médio, universitários, turistas nacionais e internacionais, além dos residentes em Manaus.

O referido MA foi criado em 1975 e implementado no ano de 1989, é um órgão suplementar da UFAM com o intuito de atuar como apoio à pesquisa, ao ensino e à extensão em áreas fundamentais para o conhecimento da Amazônia e de suas culturas. Possui um vasto acervo documental, etnográfico e arqueológico que está disponibilizado para os pesquisadores e comunidade de interesse. Trabalha em função dos seguintes objetivos:

- a) Estimular e desenvolver a pesquisa Histórica, Geográfica, Sociológica e Econômica na região amazônica através da organização e disponibilização do inventário de acervos documentais da região e dos países do então pacto-amazônico;
- b) Promover intercâmbio e convênio com instituições do Brasil e do exterior;
- c) Criar uma biblioteca regional em articulação com a Biblioteca Central da Universidade do Amazonas para juntos, promover a publicação de trabalhos de pesquisa de interesse regional (Museu Amazônico, 2019).

De acordo com Vasconcellos (2016), o acervo foi formado por coleções oriundas de pesquisas de campo realizadas por professores pesquisadores da UFAM, lotados no Museu, ou por compra/doação. São cerca de quatro mil e trezentas (4.300) peças etnográficas, inúmeras peças arqueológicas e toneladas de documentos históricos que exprimem a história e a cultura material e imaterial da Amazônia, sobretudo do Estado do Amazonas.

O Museu configura-se como importante fontes de ensino e pesquisa para estudantes, professores, pesquisadores e público em geral. Possui coleções únicas que ajudam a entender a história da ciência e da cultura da sociedade manauara e do povo amazônico além de contribuir para a preservação desses patrimônios para as futuras gerações. Cabral (2021) identificou o perfil do público do MA é composto pelo público escolar público do ensino médio e fundamental, seguido de visitantes turistas. Assim, nota-se que o museu pode colaborar com escolas e instituições de ensino para desenvolver currículos e recursos pedagógicos que incorporem os objetos e a história do museu bem como sobre a história da cidade de Manaus e dos povos indígenas que habitam a região.

O MA não gera receita por nenhuma das atividades realizadas por ele ou nele. Assim como outros museus universitários os quais são muitas vezes mantidos e financiados pelas universidades às quais estão subordinados institucionalmente. Em geral, as universidades alocam recursos financeiros para manter as atividades desses museus, incluindo despesas de pessoal, aquisição de obras de arte, manutenção e operação do espaço. Os desafios enfrentados pelos MUs, incluindo a adequação de espaços, a falta de recursos e a necessidade de profissionais qualificados também foi identificado na pesquisa de Almeida (2001).

No MA o recurso provém da Lei Orçamentária Anual (LOA) e o valor estipulado baseia-se na média das despesas empenhadas em anos anteriores e projetados pela Pró-Reitora de Planejamento e Desenvolvimento Institucional (PROPLAN). Recursos limitados que dificultam o desenvolvimento das atividades, como exemplo a aquisição de material específico para o processo de conservação ou reparo de objetos ou mesmo manutenção predial evitando que seja colocado em risco o acervo e o público que frequenta o espaço (Universidade Federal do Amazonas, 2021). Isso destaca a importância de políticas institucionais que apoiem a manutenção e a valorização dos museus universitários como parte integrante das missões educativas e científicas das universidades (Almeida, 2001).

No que se refere à construção e ao desenvolvimento das coleções do MA, os primeiros objetos de natureza museológica incorporados ao acervo do MA são provenientes de doações realizadas a partir da década de 1990. Inicialmente as atividades foram desenvolvidas a partir da incorporação de dois acervos: acervo que fazia parte do arquivo da Empresa J.G de Araújo & Cia. LTDA - que foi doado e tratava da temática do extrativismo na Amazônia e o acervo de documentos sobre a Amazônia Colonial que foi transferido e incorporado pelo motivo de extinção da Comissão de Documentação e Estudos da Amazônia (CEDEAM), que até então vinha sendo desenvolvido por meio de convênio entre a Superintendência da Zona Franca de Manaus (SUFRAMA) e a Fundação Universidade do Amazonas (Museu Amazônico, 1991).

Tais pressupostos já denunciavam a tendência do museu em contribuir para o progresso histórico-cultural e científico criando uma estrutura dinâmico e interdisciplinar para produção de conhecimento a partir dos trabalhos de investigação. Ao longo dos anos, acervo vem crescendo progressivamente, por compra, ou doação, de modo que são formadas outras coleções as quais documentam diferentes aspectos socioculturais da Amazônia, dando conta de diferentes espaços e tempos na região Norte do Brasil, em especial do estado do Amazonas, conforme o Quadro 1.

Para fins organizacionais, as coleções estão organizadas em 3 seções: coleções arqueológicas, coleções etnográficas e coleções documentais.

As coleções arqueológicas concentram materiais relacionados com Arqueologia da Amazônia, os quais são formados por fragmentos de artefatos de cerâmicas, pontas de flechas, lâminas de machado, urnas funerárias e amostras de solos que registram e divulgam vestígios das atividades humanas desenvolvidas no passado, sobretudo no Estado do Amazonas.

As coleções etnográficas agrupam materiais relacionados aos grupos étnicos da Amazônia. São cerâmicas utilitárias, trançados, implementos domésticos, da manufatura de farinha, adereços, armarias, objetos ritualísticos, ervas, banhas e sementes utilizadas na medicina da floresta e

Coleção	Constituição
Museu Amazônico	Material etnográfico indígena e de população ribeirinha, material científico e artístico
Arqueologia Amazônica	Material fotográfico
Edney Azancoth	Material artístico e de cunho pessoal
Feliciano Pimentel Lana	Material artístico
Gabriel Gentil	Material de cunho pessoal
IBAMA	Material etnográfico indígena
Jair Jacqmont	Material etnográfico indígena
Márcio Souza (TESC/SESC)	Material numismático e Material fotográfico
Raimundo Chaves Ribeiro	Material fotográfico e de cunho pessoal
Renato de Gasperi	Material etnográfico indígena e artístico
Rui Machado	Material etnográfico indígena, arqueológico, paleontológico e artístico
Silvino Santos	Material fotográfico e de cunho pessoal
Thiago de Mello	Material numismático, etnográfico indígena e de cunho pessoal
UFAM/Administrativas	Material fotográfico
UFAM/Condecorações	Material numismático

Quadro 1 - Coleções do Museu Amazônico.

Fonte: Adaptado de Universidade Federal do Amazonas (2021, p. 31-32).



Figura 1 - 17 Objetivos do Desenvolvimento Sustentável.

Fonte: Blog Grupo de Trabalho da Sociedade Civil para a Agenda 2030.¹

provenientes de diferentes povos indígenas e dos não indígenas da Região Amazônica. É possível notar aspectos relacionados a economia da região e a sobrevivência dos povos, bem como a diversidade cultural.

As coleções documentais são compostas por registros históricos originais do século XVI ao século XX. São livros, relatórios, cartas mapas, jornais e diversos outros documentos que se constituem importantes fontes para o estudo, pesquisa e para compreensão do período Colonial Amazônico; da economia extrativista na Região Norte; da administração pública do Estado do Amazonas; e da história da UFAM. São fontes que permitem a divulgação da história Amazônica.

Parte das coleções estão acondicionadas na reserva técnica, mas apresentam restrições de acesso por motivo de necessidade de organização ocasionada pela relação equipe de trabalho reduzida e demanda de trabalho existente, estado de conservação dos materiais que requerem equipamento para manuseio, e tratamento. Mas aqueles, sobretudo os das coleções documentais, podem ser acessados para fins de pesquisa desde que haja agendamento prévio.

A AGENDA 2030 E SUA RELEVÂNCIA PARA O DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL

A Agenda 2030 é um plano de ação para as pessoas, o planeta e a prosperidade em busca de fortalecer a paz universal (ONU, 2022). Trata-se de um plano de ação constituído de metas distribuídas em dezessete (17) ODS articulados entre si e implementados pela Organização das Nações Unidas (ONU), a qual coordena a agenda de incentivo e mobilização de recursos, um engajamento entre governos, setor privado, sociedade civil e o Sistema ONU, instituídos no ano de 2015, a partir da Agenda 2030. A busca por um cenário ideal até 2030 e a meta a ser cumprida deverá ser alcançada por meio dos dezessete (17) ODS (Figura 1) que, somados apresentam cento e sessenta e nove (169) metas.

Pensar a ligação entre os museus e a Agenda 2030 está levando a reflexões que podem ampliar as percepções sobre o papel social que os museus devem desenvolver com e para a sociedade, como parte integrante dela.

Embora nem todos os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) sejam diretamente aplicáveis aos museus, vários deles têm relevância direta ou indireta para o setor

museológico. Entre os ODS que comumente se relacionam com museus estão o ODS 4, que foca em Educação de Qualidade. Museus são fundamentais para a educação, oferecendo programas educativos, exposições interativas e materiais didáticos que promovem uma educação de qualidade.

Segue-se o ODS 11, que trata de Cidades e Comunidades Sustentáveis. Museus podem aumentar a conscientização sobre a importância do planejamento urbano sustentável e do desenvolvimento de comunidades resilientes. Eles frequentemente incluem em suas programações temas relacionados aos desafios urbanos, promovendo soluções sustentáveis.

O ODS 12 é focado em Consumo e Produção Sustentáveis. Através de suas exposições e programas educativos, museus podem abordar questões de consumo consciente, redução de desperdício e práticas de produção sustentáveis. O ODS 13, que lida com a Ação Contra a Mudança Global do Clima, também é relevante para museus que abordam temas climáticos através de exposições e iniciativas educativas, incentivando a conscientização e ação.

Museus que se concentram na história natural, biodiversidade e conservação das espécies alinham-se com o ODS 15, visam a Vida Terrestre. Eles desempenham um papel crucial na conscientização sobre a importância da conservação dos ecossistemas. O ODS 16, sobre Paz, Justiça e Instituições Eficazes, é especialmente pertinente para museus de história, que podem educar o público sobre as lutas por direitos humanos e justiça social, dando visibilidade às questões de paz e igualdade.

Por fim, o ODS 17, que enfoca Parcerias e Meios de Implementação, é vital para museus que buscam colaborações com governos, ONGs e empresas para promover metas de educação, cultura, desenvolvimento e sustentabilidade. É importante notar que a integração dos ODS em museus varia conforme o tipo de museu, a missão da instituição, o perfil da coleção e o foco temático.

Este trabalho sugere expandir reflexões acerca da responsabilidade social dos museus, pois se entende que os museus precisam assumir

efetivamente a responsabilidade de transformar os visitantes que entram nesses espaços em seres críticos capazes de desenvolver suas ações com vistas a se tornarem cidadãos protagonistas das suas respectivas realidades.

O MUSEU UNIVERSITÁRIO COMO UM ESPAÇO DE COMUNICAÇÃO E APRENDIZAGEM PARA AS COMUNIDADES DE INTERESSE

Baseando-se no conceito de museu como espaço de comunicação e aprendizagem, proposto por Knez e Wright (1970, p. 205), é possível conceber o funcionamento de um museu como um sistema de comunicação. Neste sistema, o acervo desempenha o papel de fonte ou transmissor, as exposições atuam como o meio, e o público visitante é o receptor. Essa perspectiva enfatiza o museu não apenas como um local de conservação de artefatos, mas como um ambiente dinâmico onde ocorre a transferência ativa de conhecimento e cultura entre o acervo e seus visitantes.

Embora adote-se a concepção de museu como um sistema de comunicação, não partimos de um modelo matemático. O termo "modelo matemático" e essa concepção linear, geralmente se refere a uma representação abstrata e quantificada de sistemas reais, utilizando variáveis e funções matemáticas para descrever e prever comportamentos. Nesse sentido, critica-se a abordagem de Knez e Wright (1970) que -, apesar de reconhecerem a importância da interpretação de elementos como áudio, elementos textuais e visuais na exposição para atribuir significado a um objeto ou conceito-, sugerem que a comunicação ocorre em uma única direção. Ou seja, segundo os autores, não haveria um mecanismo de retorno que permitisse medir o grau de satisfação do público, sua assimilação do conteúdo ou sua avaliação da exposição, os quais são aspectos cruciais para a efetiva apropriação da informação. Tal perspectiva ignora as dinâmicas interativas essenciais nos processos comunicativos contemporâneos em ambientes museológicos.

É fundamental promover um modelo que articule eficientemente o museu e o visitante, tratando a exposição como um veículo crucial de comunicação organizacional, produto e meio de recepção pelo público. A exposição, ao ser

entendida como o principal canal de comunicação do museu, transforma-se em um espaço rico em significados que propicia reflexões ao sujeito informacional, que, por sua vez, interage e constrói novos significados a partir de suas experiências culturais prévias.

Além disso, outros canais de comunicação complementam a exposição, enriquecendo a experiência do visitante e tornando-a mais acessível. Entre eles, destacam-se os catálogos e livros de exposição, que são publicações impressas acompanhando exposições específicas. Estes materiais fornecem informações detalhadas sobre as peças exibidas, contextos históricos, pesquisas recentes e análises de especialistas, ampliando o alcance da exposição e oferecendo ao público um recurso tangível para aprofundamento no tema.

Os programas educacionais e eventos, como palestras, seminários, cursos e oficinas, também são vitais. Eles permitem que o público interaja diretamente com especialistas, compartilhe conhecimentos e explore temas relacionados às coleções e áreas de pesquisa do museu em maior profundidade. Por fim, os sites e plataformas digitais desempenham um papel crucial ao permitir o acesso remoto às coleções, disponibilizar informações atualizadas sobre exposições, possibilitar a visualização de acervos em alta resolução e oferecer recursos educacionais. Em alguns casos, essas plataformas também proporcionam experiências virtuais imersivas, expandindo as fronteiras tradicionais do engajamento com o museu.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Destaca-se que a exposição de longa duração do MA, que teve sua museografia atual revitalizada em 2018, é um instrumento eficaz na educação e sensibilização sobre a diversidade cultural amazônica. Por meio de módulos temáticos como *O passado do homem amazônico*, *Os rituais indígenas*, *O homem caçador*, *O cotidiano indígena* e *A medicina da floresta*, a exposição dispõe objetos que permitem mostrar um pouco da cultura regional para o visitante. Esse engajamento é manifestado por meio do estímulo à curiosidade e aos questionamentos sobre as práticas culturais e históricas da região. A estrutura didática adotada, portanto, facilita o processo de aprendizado.

Promover a acessibilidade e tornar conhecido o acervo do MA favorece em certa medida a construção e preservação da identidade cultural e ambiental da região amazônica. Isso porque o acesso facilitado e a ampla disseminação das coleções permitem uma maior conscientização e apreciação dos valores locais por um público diversificado. Esta estratégia museológica não apenas fortalece a identidade regional, mas também atua como um pilar na conservação do patrimônio cultural e natural da Amazônia, destacando a importância de práticas sustentáveis e do respeito às tradições e ao meio ambiente local. No entanto, essa é uma das ações, dentre outras que podem ser observadas no Quadro 2.

A análise dos dados apresentados no Quadro 2 revela uma intersecção entre práticas culturais e estratégias educativas no Museu. Observa-se a diversidade de atividades que não somente procuram preservar e disseminar o patrimônio cultural, mas também estimular a participação comunitária e em várias vertentes artísticas e históricas. Primeiramente, as iniciativas como a exposição de longa duração e a exposição itinerante Cem Pilum - A História do Dilúvio ilustram um esforço para contextualizar e dar voz às narrativas indígenas dentro do espaço museológico. Este último, em particular, destaca a importância da transmissão oral de conhecimento entre gerações, um pilar central na cultura Dessana.

Os cursos livres, como o de Arqueologia Amazônica e de Produção Audiovisual, juntamente com oficinas e ciclos de palestras sobre audiovisual, indicam uma abordagem integrada de educação que combina teoria e prática. Essas atividades contribuem para aumentar o conhecimento técnico e acadêmico, formar indivíduos com interesse na temática e ainda estimulam a criação de conteúdo audiovisual a partir da compreensão das complexidades culturais e histórias da região que, muitas vezes, ainda não estão registradas.

Ademais, observa-se que a implementação de rodas de leitura e cursos de contação de histórias, em colaboração com entidades locais, sugere uma estratégia para engajar públicos variados, fomentando um ambiente de aprendizado colaborativo e as parcerias interinstitucionais.

AÇÕES DESENVOLVIDAS NO PERÍODO 2020-2023
Exposição de longa duração
Curso Livre de Arqueologia Amazônica/UFAM
Oficina de Produção Audiovisual
Ciclo de palestras sobre o audiovisual com profissionais de diversas áreas do mercado e da produção
Exposição itinerante "Cem Pilum - A História do Dilúvio" - Resgate de uma das muitas histórias contadas pelo líder do povo Dessana, herdada de seus ancestrais e passadas às novas gerações desse povo que habita o Alto Rio Negro da Amazônia
Rodas de leitura com o Projeto @rodasmanauaras
Deixa eu te contar: Curso de contação de histórias desenvolvido em parceria com a Universidade do Estado do Amazonas, Caçadores de Biblioteca, Secretaria de cultura e economia criativa
Semana Nacional de Museus - "Thiago de Mello: O Poeta da Floresta" - como Direitos Humanos esteve presente em sua vida e obra por meio de seu acervo documental e bibliográfico.
Curso: Formação de Mediadores de Leitura - projeto Rodas de Leituras Manauaras
Lançamento de livros
Visita de lideranças indígenas Sateré Mawé no Museu Amazônico
Baby Gallery: uma manhã de vernissage com as produções artísticas das crianças da creche Mun. Prof.ª Eliana de Freitas Moraes
Primavera de Museus - A Primavera dos Museus é uma temporada de eventos socioculturais que ocorre anualmente, coordenada pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM),
Violões em concerto: informação e formação de público , parceria com professores da Escola de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas (ESAT/UEA)
Exposição Virtual "Arte e ciência na flora e fauna amazônica" produções artísticas da Coleção Feliciano Lana, salvaguardadas no Museu Amazônico.
Live: Te conto no Museu On-Line
Conversando sobre Patrimônio Cultural, com o tema: 33º Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade. Parceria celebrada entre o MA e IPHAN
Live com pedagogo da Secretaria de Cultura e Economia Criativa fala sobre o trabalho educativo dos centros culturais, em particular os Museus

Quadro 2 - Ações registradas e mapeadas nas redes sociais do Museu Amazônico.

Fonte: Elaboração do autor (2023).

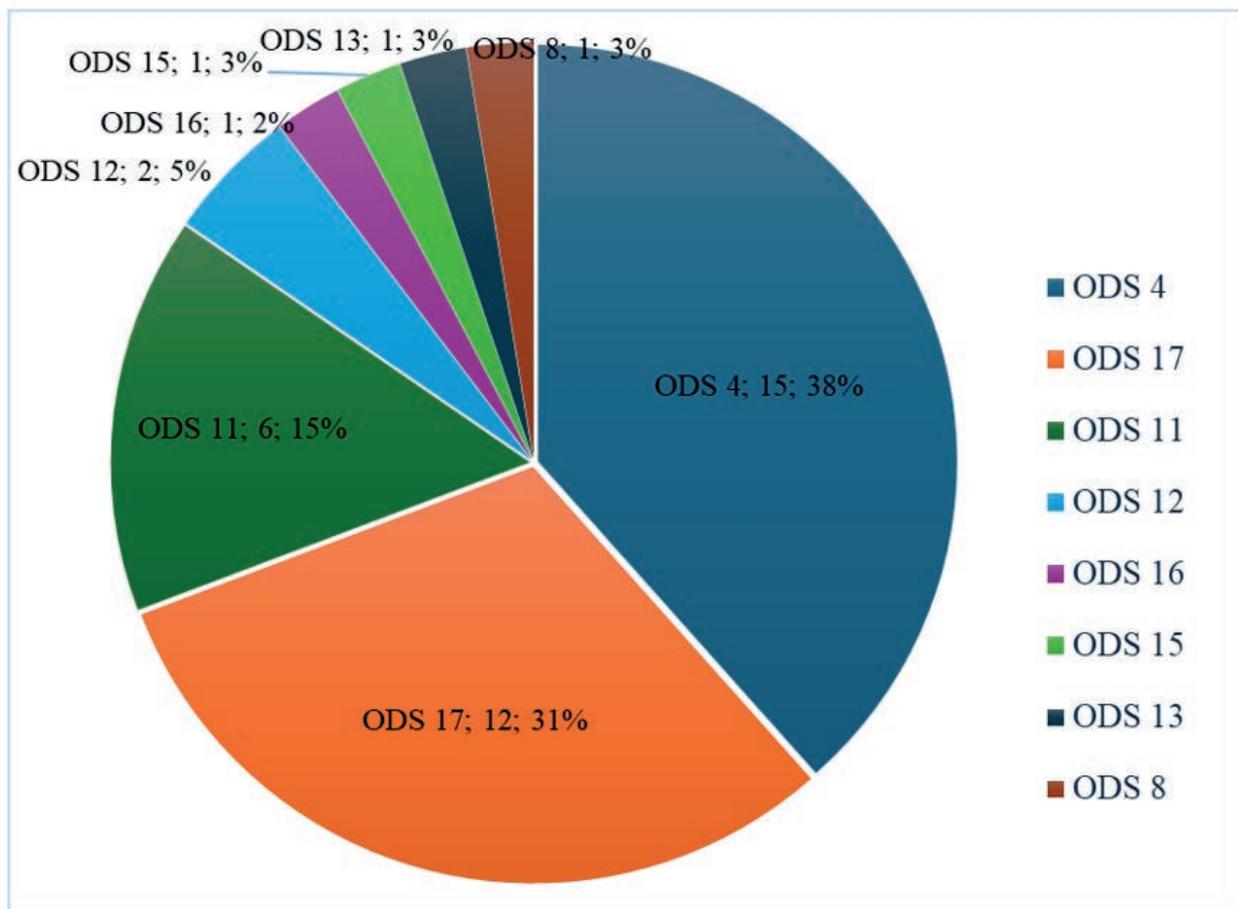


Figura 2 - Relações com a Agenda 2030.
 Fonte: Elaboração do autor (2023).

Essas atividades reforçam a literatura e o folclore local como elementos fundamentais na formação da identidade regional. Adicionalmente, eventos como a Semana Nacional de Museus e a Primavera dos Museus, bem como a participação de lideranças indígenas em eventos realizados pelo MA, ressaltam um compromisso contínuo com a inclusão social e a valorização de perspectivas múltiplas sobre o patrimônio cultural e indígena.

Por fim, a pandemia de COVID-19, com o conseqüente fechamento de espaços públicos e a imposição de isolamento social, catalisou a necessidade de incorporar tecnologias de informação e comunicação no âmbito museológico. Essa mudança é evidenciada no desenvolvimento de exposições virtuais e na realização de lives, que representam uma adaptação significativa aos novos modos de comunicação e educação. Tal transição garantiu a continuidade do acesso à cultura, mesmo diante das severas restrições físicas impostas

pelo contexto pandêmico. Conclui-se, portanto, que as práticas descritas no período analisado demonstram uma sinergia significativa entre as ações desenvolvidas pelo museu e os ODS da Agenda 2030 da ONU. Ao mapear quais ODS são contemplados por determinadas ações, resulta-se no gráfico apresentado na Figura 1.

É crucial reconhecer que várias atividades e ações do museu abrangem simultaneamente mais de um ODS, refletindo a complexidade e a interconectividade das metas de sustentabilidade com as operações museológicas. Isso evidencia o papel multifacetado dos museus na promoção de uma sociedade mais sustentável e informada.

Dentro de cada objetivo macro dos ODS, existem metas específicas que permitem avaliar a extensão em que os ODS estão sendo atendidos. A identificação dessas metas é crucial para mensurar o progresso e orientar as ações futuras de forma eficaz. Identificaram-se dez metas

distribuídas em oito ODS, refletindo a ampla contribuição dos museus para a Agenda 2030 da ONU. Cada meta aborda diferentes aspectos dos esforços de desenvolvimento sustentável. A partir da análise das atividades do museu, foi possível identificar as seguintes metas relevantes:

- **Meta 4.2:** Até 2030, garantir que todos as meninas e meninos tenham acesso a um desenvolvimento de qualidade na primeira infância, cuidados e educação pré-escolar, de modo que eles estejam prontos para o ensino primário.

- **Meta 4.4:** Até 2030, aumentar substancialmente o número de jovens e adultos que tenham habilidades relevantes, inclusive competências técnicas e profissionais, para emprego, trabalho decente e empreendedorismo.

- **Meta 4.7:** Até 2030, garantir que todos os alunos adquiram conhecimentos e habilidades necessárias para promover o desenvolvimento sustentável, inclusive, entre outros, por meio da educação para o desenvolvimento sustentável e estilos de vida sustentáveis, direitos humanos, igualdade de gênero, promoção de uma cultura de paz e não violência, cidadania global e valorização da diversidade cultural e da contribuição da cultura para o desenvolvimento sustentável.

- **Meta 8.3:** Promover políticas orientadas para o desenvolvimento que apoiem as atividades produtivas, geração de emprego decente, empreendedorismo, criatividade e inovação, e incentivar a formalização e o crescimento das micro, pequenas e médias empresas, inclusive por meio do acesso a serviços financeiros.

- **Meta 11.4:** Fortalecer esforços para proteger e salvaguardar o patrimônio cultural e natural do mundo.

- **Meta 12.8:** Garantir que as pessoas em todos os lugares tenham informações relevantes e conscientização para o desenvolvimento sustentável e modos de vida em harmonia com a natureza.

- **Meta 13.3:** Melhorar a educação, aumentar a conscientização e a capacidade humana e institucional sobre mitigação, adaptação, redução de impacto e alerta precoce da mudança do clima.

- **Meta 15.5:** Tomar medidas urgentes e significativas para reduzir a degradação de habitats naturais, interromper a perda de biodiversidade e proteger e prevenir a extinção de espécies ameaçadas.

- **Meta 16.7:** Garantir que todas as pessoas tenham acesso a informações e proteger as liberdades fundamentais, de acordo com as legislações nacionais e os acordos internacionais.

- **Meta 17.17:** Encorajar e promover eficazmente o envolvimento das partes interessadas e parcerias público-privadas, construídas com base nos princípios e valores da cooperação sul-sul, para a implementação bem-sucedida dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável.

Os ODS interagem entre si de maneira integrada, refletindo a interconexão dos desafios globais que enfrentamos. Essa abordagem sistêmica é crucial para alcançar resultados sustentáveis e de longo prazo em múltiplas dimensões do desenvolvimento humano e ambiental. O reconhecimento dessa interdependência entre os ODS permite uma compreensão de como iniciativas locais, como as promovidas por museus, podem impactar globalmente. Dessa forma, as ações do MA ao endereçar metas específicas, contribuem simultaneamente para avanços em diversos ODS mapeados, criando um efeito multiplicador que transcende os objetivos individuais dele mesmo.

Há que se considerar que na Nova Museologia, que surgiu nas últimas décadas do século XX e revolucionou o conceito tradicional de museus, reconhece os museus não apenas como custodiantes de artefatos, mas como espaços vitais de comunicação e aprendizagem, que desempenham um papel crucial na consecução dos ODS, especialmente no que tange à educação de qualidade (ODS 4) e ao crescimento econômico sustentável (ODS 8). Nesse âmbito, a programação do MA pode ser enriquecida pelo uso de múltiplas linguagens. A incorporação de tecnologias digitais, elementos interativos, narrativas visuais e outras formas de expressão multimídia transforma o museu em um ambiente dinâmico de aprendizado, engajando o público potencial e as comunidades locais.

Além disso, ao colaborar com comunidades locais e criar parcerias estratégicas com entidades econômicas e educacionais, o MA pode gerar oportunidades de desenvolvimento local e fortalecer sua função como centros de inovação cultural e social.

No entanto, ao implementar essas iniciativas, o MA enfrenta desafios significativos que podem ser agrupados em três grandes eixos: 1) *A falta de recursos financeiros*, em que o orçamento limitado para programas e exposições temporárias: A gestão financeira do MA deve ser extremamente cuidadosa na elaboração de orçamentos realistas e na manutenção de registros financeiros precisos, sempre em conformidade com as políticas e regulamentos financeiros da própria UFAM. Além disso, é essencial sensibilizar as instâncias superiores sobre a importância de investimentos adequados para sustentar a operação e o desenvolvimento do museu. 2) *Equipe reduzida* - a necessidade de ampliar o quadro de colaboradores; inserção de mediadores para visitas e demais atividades do trabalho educativo realizado no museu. Ou seja, nota-se que o museu enfrenta o desafio de operar com uma equipe limitada, o que pode comprometer a qualidade e a extensão dos serviços oferecidos. Por fim, 3) *Aspectos comportamentais*. De um lado, refere-se à conscientização dos visitantes que o estimulem a fazer a conexão entre seu próprio comportamento diário e as mudanças climáticas, portanto, há um trabalho contínuo necessário para educar e envolver os visitantes em práticas sustentáveis. De outro lado, lidar com a resistência a mudanças tanto por parte da equipe, quanto por visitantes e eventuais voluntários do MA, podem demonstrar resistência a adotar novas práticas sustentáveis.

CONCLUSÃO

Conclui-se que o Museu Amazônico apresenta um potencial significativo para contribuir com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável. Apesar de sua visibilidade limitada junto ao público, suas iniciativas evidenciam um comprometimento com as metas dos ODS, em especial o ODS 4. Este último é predominante, destacando-se na meta 4.7, que ressalta a importância da dimensão cultural no desenvolvimento e na educação, conforme

estabelecido na Agenda 2030. É imperativo que estratégias de comunicação mais eficazes sejam implementadas, incorporando a Agenda 2030 de maneira transversal nas atividades museais, a fim de otimizar o alcance e o impacto dessas iniciativas.

Como perspectivas futuras, para ampliar o engajamento comunitário, recomenda-se aumentar a participação da comunidade local através de parcerias com organizações locais. Tais iniciativas devem fomentar a conscientização e a educação ambiental, por exemplo, por meio da criação de recursos educacionais, inclusive vídeos que podem ser produtos da Oficina de Produção Audiovisual, ampliando o museu como espaço para o desenvolvimento sustentável.

Além disso, podem ser desenvolvidas atividades que favoreçam a inclusão, a diversidade e os direitos humanos. O museu deve celebrar e fomentar a inclusão e a diversidade de gênero, sexualidade, raça e religião através de exposições temporárias e programas educacionais que abordem questões de justiça social e direitos humanos. Essas ações são essenciais para que o museu não apenas atinja suas metas culturais e educacionais, mas também desempenhe um papel ativo na promoção de uma sociedade mais justa e sustentável.

NOTAS

1. Disponível em: <<https://gtagenda2030.org.br/ods/>>. Acesso em: 29 out. 2024.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Adriana Mortara. **Museus e coleções universitários**: por que museus de arte na Universidade de São Paulo. Tese (Doutorado em Ciências da Informação e Documentação), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27143/tde-10092003-160231/pt-br.php>>. Acesso em: 03 jun. 2024.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

CABRAL, Anne Karoline da Silveira. **Do material ao imaterial:** design de serviço para a transposição virtual do acervo do museu amazônico. Dissertação (Mestrado em Design), Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2021. Disponível em: <<https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/8739>>. Acesso em: 05 fev. 2023.

KNEZ, Eugene, WRIGHT, Gilbert. The museum as a communication system: an assessment of Cameron's view point. **Curator**. New York: American Museum of Natural History. n.13, v.3, p. 204-212, 1970. Disponível em: <<https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1970.tb00404.x>>. Acesso em: 31 jul. 2020.

MUSEU AMAZÔNICO (Amazonas). Universidade Federal do Amazonas. **Museu Amazônico:** história e memória, 2019. Texto elaborado por Dysson Teles Alves. Disponível em: <<https://www.museuamazonico.ufam.edu.br/apresentacao.html>>. Acesso em: 18 mai. 2024.

ONU. **Os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável no Brasil**, 2022. Disponível em: <<https://brasil.un.org/pt-br/sdgs>>. Acesso em: 09 ago. 2022.

ONU. **Sobre o nosso trabalho para alcançar os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável no Brasil**. 2022. Disponível em: <<https://brasil.un.org/pt-br/sdgs>>. Acesso em: 20 mai. 2024.

SILVA, Armando Malheiro da; RIBEIRO, Fernanda. Ciência da informação trans e interdisciplinar: para a superação de equívocos... In: MARQUES, Maria Beatriz; GOMES, Liliana Esteves (Eds.). **Ciência da informação:** visões e tendências. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020.

SIQUEIRA, Thiago Giordano de Souza. Agenda 2030 e o papel dos museus. 2022, Londrina. **Anais IX** Seminário em Ciência da Informação - SECIN, Londrina: UEL, p. 1-23, 2022. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/cinf/index.php/secin2022/secin2022/paper/view/770>>. Acesso em: 25 mai. 2024.

UNESCO (Paris). **Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade**. Brasília: UNESCO, 2017. Aprovada em 17 de novembro de 2015 pela Conferência Geral da UNESCO em sua 38ª sessão. Disponível em: <<http://>

www.icom.org.br/wp-content/uploads/2017/05/RecomendacaoProtecaoMuseuseColecoes.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS. Museu Amazônico. Portaria nº 03/2021, de 02 de setembro de 2007. Aprovação do Plano Museológico do Museu Amazônico. **Plano Museológico do Museu Amazônico**, Manaus: UFAM, 2021. Disponível em: <<https://www.museuamazonico.ufam.edu.br/plano-museologico.html>>. Acesso em: 31 mai. 2024.

VASCONCELLOS, Regina Lucia de Souza. **Divulgação científica no Museu Amazônico:** uma oportunidade de democratização da ciência. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2016. Disponível em: <<http://repositorioinstitucional.uea.edu.br//handle/riuea/2495>>. Acesso em: 02 jun. 2024.

SOBRE O AUTOR

Thiago Giordano de Souza Siqueira é graduado em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Amazonas. Mestre em Biblioteconomia e Ciência da Informação pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. Bibliotecário-Documentalista na Universidade Federal do Amazonas. Doutorando em Ciência da Informação na Universidade Estadual Paulista, Campus de Marília (PPGCI, Unesp).

E-mail: thiago.giordano@unesp.br

Recebido em: 11/06/2024

Aprovado em: 29/10/2024

UMA EXPERIÊNCIA FORMATIVA EM ACESSIBILIDADE CULTURAL NO MUSEU DA GEODIVERSIDADE DO INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

A TRAINING EXPERIENCE IN CULTURAL ACCESSIBILITY AT THE GEODIVERSITY MUSEUM AT THE INSTITUTE AT THE GEOSCIENCES OF THE FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Damiane Daniel Silva Oliveira dos Santos
PPGGTD-UFT

Aline Rocha de Souza Ferreira de Castro
UFRJ

Heloisa Teixeira Firmo
UFRJ

Resumo

O artigo descreve uma experiência de formação continuada direcionada a educadores museais, profissionais de museus, docentes da educação básica e estudantes de ensino superior no Museu da Geodiversidade, vinculado ao Instituto de Geociências da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Utilizando um levantamento bibliográfico e metodologia qualitativa, o estudo destaca como o Curso de Extensão "Aprendendo a lidar com a diversidade: Acessibilidade Cultural e Educação Ambiental para o público com Deficiência Intelectual" ofereceu subsídios e apoio para incentivar práticas inclusivas. A oferta do curso revelou o interesse dos participantes em aprimorar conhecimentos sobre acessibilidade e inclusão, demonstrando a crescente relevância desses temas na sociedade. Nesse contexto, os museus universitários aparecem como agentes fundamentais na promoção de atividades de ensino, pesquisa e extensão, funcionando também como espaços de reflexão para a formação continuada de profissionais de museus, escolas e outros ambientes culturais voltados à inclusão de pessoas com deficiência intelectual.

Palavras-chave:

Experiência formativa; acessibilidade cultural; museu universitário; museu da geodiversidade. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Abstract

The article describes a continuing education experience aimed at museum educators, museum professionals, basic education teachers and higher education students at the Geodiversity Museum, linked to the Geosciences Institute of the Federal University of Rio de Janeiro. Using a bibliographical survey and qualitative methodology, the study highlights how the Extension Course "Learning to deal with diversity: Cultural Accessibility and Environmental Education for the public with Intellectual Disabilities" offered subsidies and support to encourage inclusive practices. The course offering revealed the participants' interest in improving knowledge about accessibility and inclusion, demonstrating the growing relevance of these topics in society. In this context, university museums appear as fundamental agents in promoting teaching, research and extension activities, also functioning as spaces for reflection for the continued training of professionals in museums, schools and other cultural environments aimed at the inclusion of people with intellectual disabilities.

Keywords:

Training experience; cultural accessibility; university museum; geodiversity Museum. Federal University of Rio de Janeiro.

INTRODUÇÃO

A Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) é uma instituição centenária que abriga, além de institutos e faculdades, alguns museus e espaços culturais. O Sistema de Museus, Acervos e Patrimônio Cultural da UFRJ (SIMAP) registra, pelo menos, dezessete (17) desses espaços. O Museu da Geodiversidade (MGeo) é um desses museus universitários e foi criado em 2007 “com o intuito de ajudar a preservar uma parte da história do Planeta Terra através da organização de seu acervo” (Castro, 2014, p. 1). Ele está localizado no Centro de Ciências Matemáticas e da Natureza (CCMN) e é vinculado ao Instituto de Geociências (IGEO).

A sua exposição de longa duração denominada *Memórias da Terra*, inaugurada em 2011, conta a história do nosso Planeta numa perspectiva geológica e biológica, é dividida em onze (11) módulos, apresentando uma narrativa cronológica que vai da Terra Primitiva ao Tecnógeno (Antropoceno). Por ser um museu universitário, a equipe do MGeo desenvolve ações de extensão “[...] compreendidas como um processo interdisciplinar educativo, cultural, científico e político que promove a interação transformadora entre Universidade e outros setores da sociedade”, conforme o art. 2º, da Resolução Conjunta Conselho de Ensino de Graduação (CEG) e o Conselho de Extensão Universitária (CEU) nº 01/2021 (UFRJ, 2021), pautadas no princípio da indissociabilidade entre a pesquisa, o ensino e a extensão. A missão do MGeo está prevista no seu Plano Museológico com o objetivo de:

Preservar, pesquisar, divulgar e dialogar com outros setores da sociedade, através de exposições e outras ações educativas e de popularização, o Patrimônio Geocientífico do Instituto de Geociências da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) de forma **acessível e inclusiva** (UFRJ, 2020b, p. 11, grifo nosso).

O MGeo tem como público principal estudantes e docentes da Educação Básica (Ensino Infantil, Fundamental e Médio) e como público secundário, estudantes e docentes da UFRJ e de outras universidades, além de outros setores da sociedade. Na perspectiva de promover um espaço para o diálogo reflexivo e contribuir para a formação continuada de educadores museais, numa interlocução entre a equipe do MGeo e o

Núcleo Interdisciplinar para o Desenvolvimento Social (NIDES), foi criado e oferecido remota (por conta do isolamento devido à Covid-19) e gratuitamente o Curso de Extensão Aprendendo a lidar com a diversidade: Acessibilidade Cultural e Educação Ambiental para o público com Deficiência Intelectual.

Para Freire (2019, p. 52) “a práxis é reflexão e ação dos homens sobre o mundo para transformá-lo”; assim, a pesquisa desenvolvida no âmbito do Mestrado Profissional em Tecnologia para o Desenvolvimento Social do NIDES teve como premissa a práxis freiriana, ao propor refletir sobre a prática realizada no MGeo, considerando a educação como um ato político. O curso de extensão colaborou com a formação de profissionais e agentes multiplicadores para o avanço do direito social e cultural das pessoas com deficiência, fortalecendo a participação delas em museus, centros culturais e escolas. Os atores sociais envolvidos (profissionais e educadores de museus, centros culturais, escolas e estudantes do Ensino Superior, a pesquisadora) foram agentes participantes do processo, o que proporcionou a reflexão-ação de que a acessibilidade e inclusão estão diretamente relacionados com a formação desses atores.

Dentro desse contexto, o presente artigo constitui parte da dissertação de uma das autoras (Santos, 2023) no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia para o Desenvolvimento Social (PPGTDS) do Núcleo Interdisciplinar para o Desenvolvimento Social (NIDES) da Universidade Federal do Rio de Janeiro e tem como objetivo geral apresentar a sistematização do curso de extensão remoto com foco no aprendizado em lidar com a diversidade, a Acessibilidade Cultural e Educação Ambiental para o público com Deficiência Intelectual.

METODOLOGIA

A metodologia do estudo levou em consideração os atores sociais envolvidos. Assim, caracterizando-se como um relato bibliográfico e uma pesquisa social com uma abordagem qualitativa, pois para Minayo (2002, p. 13-15) possui “consciência histórica”, “identidade entre sujeito e objeto”, “é intrínseca e extrinsecamente ideológica” e “essencialmente qualitativa”. Ainda, segundo Minayo (2015, p. 21), a pesquisa qualitativa

“responde a questões muito particulares”. Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, “trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes”. Flick (2004) aponta a diferença entre a pesquisa qualitativa e a quantitativa abordando alguns aspectos essenciais da primeira:

[...] consistem na escolha correta de métodos e teorias oportunos, no reconhecimento e na análise de diferentes perspectivas, nas reflexões dos pesquisadores a respeito de sua pesquisa como parte do processo de produção de conhecimento, e na variedade de abordagens e métodos (Flick, 2004, p. 20).

Neste contexto, o universo que fez parte do estudo foi composto pela autora, pela equipe de servidores do MGeo (uma Docente, uma Museóloga, duas Técnicas em Assuntos Educacionais, dois Auxiliares Administrativos em Divulgação Científica), estudantes extensionistas oriundos de diversos cursos de graduação da UFRJ, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e da Universidade Federal de Minas Gerais, profissionais de museus e centros culturais internos e externos à UFRJ, profissionais da rede básica de ensino, uma professora do Departamento de Terapia Ocupacional da Faculdade de Medicina da UFRJ, uma Engenheira Ambiental do NIDES, um consultor em audiodescrição, três pesquisadores e ex-bolsistas de extensão do MGeo e três especialistas em Acessibilidade Cultural. Utilizou-se como instrumentos de coleta de dados a observação participante, os relatos dos estudantes extensionistas, a gravação das aulas, os roteiros para sistematização da experiência e os questionários semiabertos.

No intuito de alcançar os objetivos do estudo, foi concebido e cadastrado na plataforma de gestão acadêmica da UFRJ, Sistema Integrado de Gestão Acadêmica (SIGA), o Curso de Extensão intitulado *Aprendendo a lidar com a diversidade: Acessibilidade Cultural e Educação Ambiental para o público infante-juvenil com Deficiência Intelectual*. O curso teve carga horária total de vinte e uma horas e foi dividido em sete módulos. O Módulo I abordou o Tempo Geológico e a Educação Ambiental no contexto da Acessibilidade Cultural; o Módulo II, os Aspectos Gerais da Deficiência; o Módulo III, os Direitos Humanos e Legislação no Campo da Deficiência; o Módulo IV, a Tecnologia

Assistiva no MGeo, o Módulo V, as Estratégias para mediação em museus de crianças e jovens com Deficiência Intelectual; o Módulo VI, a Audiodescrição e o último Módulo, abordou uma visita virtual à exposição “Memórias da Terra” do MGeo. A metodologia para a realização do curso foi participativa. O planejamento das aulas foi realizado com a equipe, buscando ter como princípio os apontamentos de Freire (1987):

[...] ninguém pode dizer a palavra verdadeira sozinho, ou dizê-la para os outros, num ato de prescrição, com o qual rouba a palavra aos demais. O diálogo é este encontro dos homens, mediatizados pelo mundo, para pronunciá-lo, não se esgotando, portanto, na relação eu-tu (Freire, 1987, p. 44-45).

As reuniões foram registradas em relatos que serviram de documentos para posterior análise, bem como os registros das aulas realizadas. Cada módulo teve professores facilitadores convidados abordando a temática estabelecida através de uma exposição inicial oral, abrindo para o diálogo com os cursistas e algumas oficinas. Dos sete módulos, três tiveram oficinas. Durante cada módulo do curso foi aplicado um questionário semiaberto para análise da metodologia empregada com o objetivo de contribuir para a construção de categorias para a pesquisa. Ao final do curso, os cursistas fizeram uma avaliação geral através de um questionário, com auxílio da ferramenta *Google Form*.

O curso foi ofertado em março e abril de 2022, no formato remoto, com encontros síncronos. A divulgação foi feita através das redes sociais do MGeo, da Diretoria de Extensão do IGEO, do portal de eventos da UFRJ, do envio de e-mails por mala direta às instituições museais, culturais e educacionais do Rio de Janeiro, e, também, através de grupos no WhatsApp. Foram ofertadas 50 vagas, sendo 30 para o público externo à UFRJ e 20 para o público interno.

Ao final do curso, por meio da análise das respostas dos participantes e da consolidação das observações da vivência da autora, fez-se uma sistematização da experiência. Holliday (2006, p. 11) oferece “algumas pistas de respostas”, como ele mesmo afirma, para transpormos as limitações para a sistematização de experiências. Apresentamos situações práticas em que foram realizadas sistematizações com sucesso, além de contribuir

com um embasamento teórico para reafirmar esse instrumento, fazendo-o possível e viável.

Como a sistematização procura reconstruir experiências, na pesquisa buscou-se realizar uma reflexão da práxis museológica e educativa através do curso de extensão “Aprendendo a lidar com a diversidade”. Sistematizar experiências é derrubar os muros institucionais que separam a teoria da prática, o educador do educando, o oprimido do oprimido (Freire, 2019), o saber popular do saber acadêmico, a participação da alienação (Marx, 1996), o trabalhador da sua práxis.

O conceito de sistematização de experiências apresenta muitos pontos em comum com o conceito da extensão universitária estabelecido no art. 2º, da Resolução Conjunta (CEG - CEU) nº 01/2021, que afirma que “as ações de extensão universitária são compreendidas como um processo interdisciplinar educativo, cultural, científico e político, que promove a interação transformadora entre Universidade e outros setores da sociedade” (UFRJ, 2021). Destacam-se nessa relação, a realidade, a dialogicidade, a horizontalidade entre os atores sociais, o processo participativo, o compartilhamento de ideias e aprendizado, o entendimento do processo, para que se proponha mudanças para a transformação social e para uma reflexão crítica na/da práxis.

EDUCAÇÃO AMBIENTAL, EDUCAÇÃO MUSEAL E COMUNICAÇÃO CIENTÍFICA

A educação ambiental é um tema fundamental para os questionamentos da relação do ser humano com o meio ambiente e dos desafios para o desenvolvimento sustentável provindos dessa relação. As legislações e documentos nacionais norteiam a educação ambiental nos currículos escolares e na educação não-formal. Para orientar o ensino nas instituições formais (escola) há a Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Este documento estabelece conhecimentos, competências e habilidades que todos os estudantes precisam desenvolver ao longo da escolaridade básica. Além das disciplinas básicas, os currículos de ensino devem prever temas contemporâneos e um deles é a educação ambiental como destacado:

[...] cabe aos sistemas e redes de ensino, assim como às escolas, em suas respectivas esferas de autonomia e competência, incorporar aos currículos

e às propostas pedagógicas a abordagem de temas contemporâneos que afetam a vida humana em escala local, regional e global, preferencialmente de forma transversal e integradora. Entre esses temas, destacam-se: (...) educação ambiental (Lei nº 9.795/1999) (Ministério da Educação, 2018, p. 19).

Para Loureiro (2012, p. 22-23), a universalização da legislação reflete o crescimento de uma consciência coletiva. Neste sentido, o autor afirma que “nenhuma prática em educação ambiental é neutra, pois cada ação pedagógica é também uma ação que expressa visões de mundo e gera efeitos na vida coletiva”. Ainda considera que a Educação “engloba sempre outra pessoa - que também é singular - o diálogo, a mobilização, o conhecimento, a mudança cultural, a intervenção política e a participação”, trazendo, assim, o conceito de Educação Ambiental Crítica. Ainda não há uma orientação consolidada para a Educação Ambiental fora dos bancos escolares. No entanto, reflete-se sobre a possibilidade de instituições museais abordarem essa temática.

O Ministério da Cultura afirma que “o museu é o lugar em que sensações, ideias e imagens de pronto irradiadas por objetos e referenciais ali reunidos iluminam valores essenciais para o ser humano” (IBRAM, 2021). Em agosto de 2022, o Conselho Internacional de Museus (ICOM), após várias discussões e consultas públicas, aprovou um novo conceito para museu:

Um museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos ao serviço da sociedade que pesquisa, recolhe, conserva, interpreta e exhibe património tangível e intangível. Aberto ao público, acessível e inclusivo, os museus promovem a diversidade e a sustentabilidade. Eles operam e se comunicam de forma ética, profissional e com a participação das comunidades, oferecendo experiências variadas para educação, prazer, reflexão e compartilhamento de conhecimento (ICOM, 2022).

Neste sentido, os museus são instituições de Educação Museal - modalidade discutida pelos profissionais de museus e nomenclatura adotada neste estudo, em substituição à educação não-formal - com potencial para difusão da Educação Ambiental de forma transversal, acessível, inclusiva e diversa. Os museus, por serem um espaço de cultura e lazer, podem abordar a temática de uma forma lúdica, tecnológica e divertida. A importância da diversificação dos locais e meios que abordem a Educação Ambiental se justifica na medida em que:

O contexto social atual exige o empenho de todas as áreas do conhecimento nas discussões para se buscar superar as nefastas consequências de degradação socioambiental. Neste cenário de crise, destaca-se a função social da educação e da ciência, e em particular suas interfaces, a educação em ciências em interlocução com os pressupostos da educação ambiental crítica, que podem oferecer uma grande contribuição recíproca na construção da sustentabilidade socioambiental. Pois para discutir e se engajar como cidadão no enfrentamento dos problemas socioambientais, a população precisa estar cientificamente alfabetizada, politicamente consciente e engajada (Guimarães; Vasconcellos, 2006, p. 153).

O Museu da Geodiversidade com sua exposição *Memórias da Terra* apresenta forte potencial para a abrangência da Educação Ambiental crítica. Por ser um museu universitário, o Museu da Geodiversidade também está comprometido com as diretrizes da Extensão Universitária, pactuadas no Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Instituições Públicas de Educação Superior Brasileira (FORPROEX, 2012). Dentre as cinco diretrizes, destacam-se as diretrizes de interação dialógica e do impacto na transformação social, pois apresentam como pressuposto teórico-prático a proposta de educação freireana, que se relaciona com o pressuposto adotado pelo MGeo, referente à educação museal.

A Educação Museal no MGeo é “permeada pela prática da dialogicidade e problematização” (Samagaia, 2006, p. 256), levando ao visitante uma reflexão da relação do ser humano com os recursos naturais do Planeta Terra, da existência humana e de outras espécies, bem como a extinção dos registros geológicos deixados no planeta e como esse planeta permanecerá daqui para frente. Nessa prática de ação-reflexão, os estudantes de graduação que fazem parte da equipe do MGeo também são estimulados a se reinventarem a todo instante.

A comunicação científica acerca da Educação Ambiental num espaço museal, através da ludicidade e apoio de tecnologias, pode despertar a curiosidade, o papel investigador do cidadão, refletir sobre a história cósmica no planeta, além de contribuir com um senso crítico na formação profissional e com a construção de hábitos saudáveis nas relações socioambientais e, nesse sentido, é uma oportunidade muito valiosa como estratégia educacional na Educação Museal.

ACESSIBILIDADE CULTURAL, TECNOLOGIA ASSISTIVA E TECNOLOGIA SOCIAL

A acessibilidade é regulamentada pela Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência no Capítulo I, Artigo 3º, Inciso I como:

[...] possibilidade e condição de alcance para utilização, com segurança e autonomia, de espaços, mobiliários, equipamentos urbanos, edificações, transportes, informação e comunicação, inclusive seus sistemas e tecnologias, bem como de outros serviços e instalações abertos ao público, de uso público ou privados de uso coletivo, tanto na zona urbana como na rural, por pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida (Brasil, 2015, p. 10-11).

Durante muitos anos as pessoas com deficiência foram excluídas da sociedade por extermínio, exclusão ou abandono (Sassaki, 2010), o que levou esse grupo de pessoas a lutarem primeiramente pelo direito à vida. O movimento de inclusão de pessoas com deficiência surgiu após a Segunda Guerra Mundial, momento em que diversas pessoas se tornaram indivíduos com algum tipo de deficiência.

A Declaração Internacional de Direitos Humanos (ONU, 1948), documento de referência para garantia dos direitos do ser humano, veio para reconhecer e assegurar a vida e os direitos inerentes a ela, trazendo o princípio da igualdade em seu Artigo 1º “todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos”. Já em seu artigo 27º, a Declaração afirma que “todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios” (ONU, 1948), fazendo com que as instituições culturais procurem se adequar para receber todo e qualquer tipo de público.

Segundo Dorneles, Carvalho e Silva (2016, p. 8) a acessibilidade cultural “é um campo complexo e interdisciplinar, assim como as deficiências em si”. Também é um conceito novo e em evolução. A acessibilidade cultural deve proporcionar bem-estar, acolhimento e acesso à fruição cultural dos indivíduos com deficiência, beneficiando públicos diversos, sendo assim para todos. Para garantir esse direito, os equipamentos culturais precisam eliminar as diversas barreiras existentes. De acordo com Sarraf (2018, p. 24) “as adequações promovidas para acessibilidade não são necessidades exclusivas das pessoas

com deficiência física, visual, auditiva, múltipla e intelectual". Quando as barreiras são eliminadas, todos são beneficiados com melhor acesso. Para que isso aconteça é preciso observar as seis dimensões da acessibilidade propostas a seguir:

Arquitetônica (sem barreiras físicas), comunicacional (sem barreiras na comunicação entre pessoas), metodológica (sem barreiras nos métodos e técnicas de lazer, trabalho, educação etc.), instrumental (sem barreiras instrumentos, ferramentas, utensílios etc.), programática (sem barreiras embutidas em políticas públicas, legislações, normas etc.) e atitudinal (sem preconceitos, estereótipos, estigmas e discriminações nos comportamentos da sociedade para pessoas que têm deficiência) (Sasaki, 2009, p. 10-11).

Levando em consideração a acessibilidade plena, o Plano Nacional de Cultura (Ministério da Cultura, 2013, p. 86) estabeleceu a meta 29, em que "100% de bibliotecas públicas, museus, cinemas, teatros, arquivos públicos e centros culturais atendendo aos requisitos legais de acessibilidade e desenvolvendo ações de promoção da fruição cultural por parte das pessoas com deficiência", com a intenção de que todos os espaços culturais brasileiros ofereçam acessibilidade plena aos seus usuários com algum tipo de deficiência. Corroborando com o tema, Sarraf (2018) afirma que a Acessibilidade Cultural:

[...] pressupõe que os espaços públicos e privados que acolhem os diferentes tipos de produção cultural como exposições, espetáculos, audiovisual, cursos, oficinas, eventos e todos os demais tipos de ofertas, devem oferecer um conjunto de adequações, medidas e atitudes que proporcionem bem-estar, acolhimento e acesso à fruição cultural para pessoas com deficiência, beneficiando públicos diversos (Sarraf, 2018, p. 25).

Dentro dessa conceituação, pode-se destacar alguns recursos e algumas estratégias para tornar um museu acessível e promotor de oportunidades equitativas para todos os públicos. São elas: audiodescrição, mapas e maquetes táteis, uso da Libras, piso podotátil, treinamento da equipe, rampas e banheiros adaptados, utilização de pranchas de comunicação alternativa e linguagem simples, dentre outras Tecnologias Assistivas. Dorneles, Carvalho e Silva (2016) abordam a necessidade da formação profissional em acessibilidade cultural, perpassando por questões de políticas públicas, cidadania cultural e Tecnologia Assistiva. Para as autoras "urge que as

tecnologias para a realização da fruição estética sejam socializadas, divulgadas e fomentadas" (Dorneles; Carvalho; Silva, 2016, p. 3).

Em se tratando de acessibilidade, a Tecnologia Assistiva, um dos pilares deste estudo, tem como objetivo aprimorar a compreensão do conteúdo e de facilitar a condução das pessoas com deficiência, em consonância com Mello (1997 apud Rocha; Castiglioni, 2005), que afirma que a tecnologia:

[...] é considerada Assistiva quando é usada para auxiliar no desempenho funcional de atividades, reduzindo incapacidades para a realização de atividades da vida diária e da vida prática, nos diversos domínios do cotidiano. É diferente da tecnologia reabilitadora, usada, por exemplo, para auxiliar na recuperação de movimentos diminuídos (Mello, 1997 apud Rocha; Castiglioni, 2005, p. 98).

Ainda sobre esse tema, a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência - LBI, no inciso III, art. 3º, considera Tecnologia Assistiva ou ajuda técnica como:

[...] produtos, equipamentos, dispositivos, recursos, metodologias, estratégias, práticas e serviços que objetivem promover a funcionalidade, relacionada à atividade e à participação da pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida, visando à sua autonomia, independência, qualidade de vida e inclusão social (Brasil, 2015, p. 11).

Considerando esse contexto, o início da história da acessibilidade cultural e a utilização da Tecnologia Assistiva nos museus se deu no início do século XXI, época em que esses espaços começaram a priorizar experiências multissensoriais em suas exposições e a adequarem o acesso à linguagem e à comunicação, visto que:

As populações que representam os beneficiários diretos da aplicação da comunicação sensorial e das estratégias de mediações acessíveis necessitam de recursos que proponham percepções por meio dos sentidos que não se limitem à visão e audição; adequações espaciais que proporcionem acesso aos indivíduos que se locomovem de maneiras diferentes e com equipamentos; estratégias de comunicação alternativas que privilegiem diversos níveis de cognição e outros aspectos que respeitem as diferentes disposições dos indivíduos que formam nossa sociedade diversa (Sarraf, 2015, p. 63).

Desde o surgimento da tecnologia, o ser humano vem adaptando, evoluindo e melhorando as suas técnicas. A Tecnologia Convencional permanece a favor da sociedade capitalista, posto que

muitos dos recursos tecnológicos agridem o meio ambiente, necessitam de muito capital para serem produzidos, substituem a mão-de-obra humana por máquinas (Feenberg, 2012). Entretanto, nos anos 1970, surge um movimento para repensar o uso da Tecnologia Convencional: a Tecnologia Social. O conceito de Tecnologia Social (TS), segundo Dagnino (2004) vem sendo bastante empregado na área das Engenharias, embora o autor o retrata como uma “utopia a ser construída”. Trata-se de um modelo em oposição à Tecnologia Convencional que busca a inclusão social, trabalho e renda, a democratização dos recursos, a criatividade e a igualdade.

Dagnino (2004, p. 51) aponta alguns pontos relativos à Tecnologia Social, como a participação comunitária no processo decisório, baixo custo dos produtos, simplicidade, efeitos positivos na geração de renda e a utilização dos recursos disponíveis em certa sociedade. Para o autor, a Tecnologia Social é em si mesma um processo de construção social, portanto, político (e não apenas um produto) que terá de ser operacionalizado nas condições dadas pelo ambiente específico em que irá ocorrer, e cuja cena final depende dessas condições e da interação passível de ser lograda entre os atores envolvidos.

A Teoria Crítica da Tecnologia oferece subsídios para materializar na ação profissional e institucional a mudança de paradigmas para o mundo. É necessário mudar, intrinsecamente, a forma de pensar, de agir e, além disso, lutar contra a hegemonia capitalista dominante. Do lugar de cidadão, é necessário que se faça uma crítica ao conhecimento científico produzido nas universidades públicas, levando a reflexão sobre a formação de profissionais. O espaço acadêmico não é neutro. As relações de poder estão impregnadas e reproduzem o modelo do colonizador europeu, bem como a tecnologia produzida pelas universidades. Do ponto de vista de autores com perspectivas feminista, racial e do cuidado, a tecnologia também é vista como uma forma de dominação dos “homens brancos”.

Kilomba (2019, p. 52), referindo-se à “branquitude”, afirma que “quando eles falam, é científico, quando nós falamos, não é científico”, considerando que tudo que é oposto ao padrão estabelecido pelo modelo europeu (negro,

indígena, mulher, pessoa com deficiência, LGBTQIA+ e outros grupos invisibilizados) determina quem pode falar, promovendo uma prática de poder e violência representado pelo que é dominante. Ainda segundo Kilomba (2019, p. 50) “os conceitos de conhecimento, erudição e ciência estão intrinsecamente ligados ao poder e à autoridade racial”. Assim, pode-se incluir o conceito de Tecnologia Convencional também ligado ao modelo do colonizador europeu. Aqui cabe uma reflexão: as pessoas com deficiência têm momentos de fala na construção e implementação da Tecnologia Assistiva?

Ao introduzir a Tecnologia Assistiva como uma possibilidade de ofertar autonomia e independência para as pessoas com deficiência, procura-se romper com o paradigma da exclusão desses corpos e sujeitos que por muito tempo foram considerados desumanos, primitivos, brutais e fora do padrão colonizador. A Tecnologia Assistiva, quando se faz liberadora do potencial e da criatividade de quem a produz, quando feita com custo abaixo da média, com a participação dos atores sociais beneficiários, para a não discriminação, para gerar a inclusão de pessoas com deficiência, pode ser considerada uma Tecnologia Social, oferecendo um suporte para que o acesso e a permanência em diferentes setores sejam feitos de forma equitativa, respeitando os direitos humano. Neste ponto, a inserção da Tecnologia Assistiva nos museus auxilia a inclusão de pessoas com deficiência, visto que é uma ajuda na comunicação e no acesso para este tipo de público.

A sociedade apresenta diferentes indivíduos com diversas formas de pensar, de ver o mundo e de se colocar nele. Não mais se admite que os museus ainda tenham uma visão tradicional, fazendo uso apenas do aspecto visual para comunicar seu conteúdo, nem mesmo não divulgar as tecnologias usadas. Oferecer um museu acessível e inclusivo é valorizar todas as pessoas, com ou sem deficiência, criança ou adulto, nacional ou estrangeiro. A inclusão social e cultural da criança e do jovem com Deficiência Intelectual permite que muitos se desenvolvam e assumam um papel produtivo dentro da sociedade, pois como afirma Sasaki (2010, p. 39), a inclusão social é “como o processo pelo qual a sociedade se adapta para poder incluir, em seus sistemas

sociais gerais, pessoas com deficiência (além de outras) e, simultaneamente, estas se preparam para assumir seus papéis na sociedade”.

Um museu universitário inclusivo baseia-se nos princípios da indissociabilidade entre pesquisa, ensino, extensão e nos princípios da acessibilidade, no sentido mais amplo desses conceitos. É fundamental ter a consciência de que o fato que impede pessoas com deficiência de participarem, muitas vezes, não são suas limitações, mas sim, as barreiras existentes nos locais, nas informações, nos serviços e nas pessoas. Dar acesso é permitir uma prática inclusiva e esse acesso precisa ser construído numa relação dialógica com o sujeito, como afirma Freire (1996).

É neste sentido também que a dialogicidade verdadeira, em que os sujeitos dialógicos aprendem e crescem na diferença, sobretudo, no respeito a ela, é a forma de estar sendo coerentemente exigida por seres que, inacabados, assumindo-se como tais, se tornam radicalmente éticos (Freire, 1996, p. 25).

Neste sentido, Acessibilidade Cultural, Tecnologia Assistiva e Tecnologia Social caminham para uma prática democrática, inclusiva, crítica, dialógica, reflexiva, participativa, possibilitando a geração e o compartilhamento de novos conhecimentos, bem como a construção coletiva de uma sociedade saudável. Os desafios são muitos e se mostram urgentes. É necessário romper as barreiras que separam a universidade de outros setores da sociedade. É fundamental que toda essa produção esteja a favor da evolução do ser humano e de um desenvolvimento mais sustentável.

FORMAÇÃO CONTINUADA DE EDUCADORES

Um desafio encontrado quando se aborda a educação em museus é a formação de educadores, tanto os que atuam em instituições museais quanto os que atuam em escolas e visitam museus com seus alunos. Aracri (2013, p. 13) realizou um estudo sobre o capital cultural de docentes que visitaram o MGeo em 2013, com a intenção de “analisar o modo como o museu e suas ações educativas são percebidas por esses professores”, e concluiu que ainda há muitas lacunas entre a formação dos docentes e dos educadores museais. Sua pesquisa apontou para a importância de os

museus conhecerem os educadores que os visitam, bem como percebem suas ações educativas afirmando que:

O ganho que esta investigação traz para a área da educação em museus também é muito significativo, ao passo que conhecer os professores que visitam museus com seus alunos favorece a elaboração de atividades educativas e uma maior e melhor aproximação com o público docente, auxiliando assim para consolidação da função social do museu junto ao universo escolar (Aracri, 2013, p. 13).

Sobre esse tema, Gruzman e Siqueira (2007) destacam que, de acordo com Melber e Cox-Petersen (2005), num estudo feito sobre o alcance de três oficinas para docentes em um museu de história natural na Califórnia, Estados Unidos,

[...] nos relatos dos professores, as oficinas atuaram tanto na ampliação da sua compreensão dos conteúdos e processos da ciência como propiciaram um melhor conhecimento e articulação dos recursos pedagógicos disponíveis para o ensino (Gruzman; Siqueira, 2007, p. 419).

A formação de educadores museais deve estar prevista no Programa Educativo e Cultural do Museu, segundo a PNEM. Neste sentido, uma das metas estabelecidas no Plano Museológico do MGeo, pelo seu Programa Educativo, é “oferecer ações de formação para docentes da Educação Básica, com vistas a aprofundar seus conhecimentos sobre Geociências e Educação Museal” (UFRJ, 2020b, p. 47).

A PNEM (2018, p. 43) tem entre seus principais objetivos “direcionar a realização das práticas educacionais em instituições museológicas, subsidiando a atuação dos educadores”. Ela também estabelece princípios e diretrizes para a Educação Museal, abordando, no Eixo II, os profissionais, a formação e a pesquisa, tendo como Diretriz 1 “Promover o profissional de educação museal, incentivando o investimento na formação específica e continuada de profissionais que atuam no campo”. Soares e Gruzman (2019) refletem sobre a importância da superação da dicotomia existente entre os educadores museais e os docentes, afirmando que:

Embora imersos neste debate sobre o lugar ocupado pelos setores educativos, compreende-se que os educadores que trabalham diretamente com o público visitante representam uma fala institucional autorizada. Em função da forte presença do público escolar nas estatísticas de visitação dos museus, haveria uma associação

dos educadores museais com professores, em especial por parte dos escolares. No campo escolar, os professores figuram como aqueles que mediam a relação entre os saberes científicos e os saberes de ensino. Os educadores em museus vêm sendo apresentados como aqueles que mediam os saberes presentes nos conteúdos musealizados e o público, os valores institucionais e as narrativas apresentadas pelos objetos, entre outros. Desse modo, é conveniente reconhecer que a dicotomia entre quem produz e a quem cabe a tarefa de traduzi-la ao público ainda seja um desafio a ser enfrentado pelos museus (Soares; Gruzman, 2019, p. 119-120).

Os educadores museais se formam na prática. Muitos museus realizam programas de residência e estágio. No caso dos museus universitários, vinculados à extensão, a formação é realizada com estudantes extensionistas e/ou de iniciação científica. Por outro lado, ainda não há a institucionalização da profissão Educador Museal prevista na Diretriz 4, do Eixo II - Profissionais, formação e pesquisa, da PNEM, e, atualmente, os esforços se voltam para uma formação integral, para a valorização desses profissionais e por seu reconhecimento, visto que:

A proposta de conceituação da educação museal, construída na PNEM, diferencia-se de outras noções de educação pré-existentes nos campos do patrimônio e da memória por colocar no centro da ação educativa museal o indivíduo e a necessidade de sua formação, emancipação e atuação crítica na transformação da sociedade (Costa *et al.*, 2021, p. 136).

Para Freire (2019, p. 140), os saberes necessários à prática educativa norteiam a formação de educadores éticos, afetivos, curiosos, críticos, que respeitam a autonomia de ser do educando, que tenham disponibilidade para o diálogo, que tenham capacidade científica e domínio técnico a serviço da mudança. Ainda segundo o autor, “na formação permanente dos professores, o momento fundamental é o da reflexão crítica sobre a prática. É pensando criticamente a prática de hoje ou de ontem que se pode melhorar a próxima prática” (Freire, 2019, p. 40). Neste sentido, tanto os docentes quanto os educadores museais devem fazer de sua prática um momento de reflexão sobre suas ações, perspectivas e aprendizado.

Nos cursos de formação de professores, pedagogia e licenciaturas não se aprende como, nem de que modo os educadores devem usar um museu,

bem como ainda não existe uma graduação para se formar educadores museais. Essa questão é salientada por Aracri (2013), quando observa que o educador que leva seus alunos a museus, na maioria das vezes, foi incentivado por sua família durante sua vida pessoal. Ainda nesse sentido, é necessário suprir a carência de formação em acessibilidade cultural nos cursos de graduação, de forma geral, seja através de cursos de formação continuada ou de estágios nos espaços museais. É necessário salientar a importância de a equipe do museu atuar oferecendo cursos de formação continuada para educadores. O que se observa é que os educadores museais são advindos de diferentes áreas de formação e, na maioria das vezes, já foram estagiários de um museu.

Outro elemento bastante comum no contexto dos museus brasileiros é a presença de estagiários, bolsistas ou voluntários desenvolvendo as ações educativas. Se de um lado, o museu é tomado como espaço formativo e laboral, de outro lado, a curta permanência de tempo desses sujeitos nas instituições, impedindo que um programa de qualificação de longo prazo seja estabelecido, pode se configurar como um ponto de fragilidade. O contato com dados empíricos e a partir de narrativas trazidas pelas redes de educadores em museus no Brasil vem apontando, inclusive, museus onde a área educativa é quase totalmente desenvolvida por estagiários (Soares; Gruzman, 2019, p. 120).

Nesta perspectiva, torna-se fundamental estimular o diálogo entre os profissionais de museu e os profissionais da educação de ensino básico, por meio de cursos de formação continuada, propondo-se uma interação horizontal e uma dialogicidade de modo que o protagonismo de ambos seja fortalecido. Em se tratando de formação continuada em acessibilidade cultural, são muitos os caminhos a serem percorridos. Encontra-se a diversidade na tipologia das deficiências (física, visual, auditiva, intelectual e múltiplas). Cada uma com suas especificidades e singularidades. Na próxima seção é abordada a Deficiência Intelectual como um dos referenciais desta pesquisa.

DEFICIÊNCIA INTELECTUAL

Toma-se como ponto de partida para apreciação do conceito de pessoa com deficiência neste artigo, a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência, que em seu Artigo 2º traz a seguinte redação:

Considera-se pessoa com deficiência aquela que tem impedimento de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, o qual, em interação com uma ou mais barreiras, pode obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas (LBI, 2015).

Esse conceito trazido pela LBI é baseado no modelo social da deficiência, em que coloca o prejuízo da incapacidade “na interação com uma ou mais barreiras” existentes na sociedade. Segundo Sasaki (2010, p. 44), “pelo modelo social da deficiência, os problemas da pessoa com deficiência não estão nela tanto quanto estão na sociedade. Assim, a sociedade é chamada a ver que ela cria problemas para as pessoas com deficiência [...]”. No entanto, as classificações das deficiências em visual, auditiva, física, intelectual e múltiplas são feitas a partir do modelo médico da deficiência, que durante muito tempo prevaleceu como único na sociedade. No modelo médico da deficiência “a pessoa com deficiência é que precisa ser curada, tratada, reabilitada, habilitada etc., a fim de ser adequada à sociedade como ela é, sem maiores modificações” (Sasaki, 2010, p. 29).

A partir dos anos 1970, os modelos, os conceitos, as nomenclaturas e as especificidades referentes à deficiência vieram evoluindo e trazendo concepções mais humanas e respeitadas para as pessoas. Levando em consideração a Deficiência Intelectual (DI), ainda há algumas confusões relacionadas aos termos utilizados para nomeá-la. Cientificamente já se adotou termos como retardo mental e deficiência mental, que eram considerados sinônimos de Deficiência Intelectual. Popularmente, também já foram empregados os termos excepcional, mongoloide, retardado, idiota e incapaz. Tais termos pejorativos foram usados em diferentes momentos históricos em que as pessoas com deficiência eram vistas como aberrações ou até mesmo monstros. Assim, as considerações deste estudo baseiam-se na maior e mais antiga sociedade profissional preocupada acadêmica e cientificamente com a Deficiência Intelectual, a American Association on Intellectual and Developmental Disabilities (AAIDD). Sua criação deu-se em 1876 com o nome American Association on Mental Retardation (AAMR). Nota-se que o seu nome acompanhou as mudanças de paradigmas em relação às pessoas com DI.

A mudança de nomenclatura de Retardo Mental para Deficiência Intelectual aconteceu em 2004, pois a segunda expressão “é considerada menos ofensiva para as pessoas e demonstra mais respeito e dignidade” (Veltrone; Mendes, 2012, p. 363), mostrando-se mais adequada à proposta do modelo social da deficiência. No mesmo sentido, Sasaki (2007) corrobora essa mudança ao afirmar que:

O novo conceito é mais real, mais de acordo com o que hoje se sabe sobre a inteligência humana e, portanto, faz justiça para a pessoa com deficiência mental. Muito ao contrário do que estabelecia o conceito anterior, que tanta injustiça causou à vida de milhões de pessoas com deficiência intelectual e suas famílias. (...) O termo substituiu “deficiência mental” em 2004, por recomendação da Organização das Nações Unidas (ONU), para evitar confusões com “doença mental”, que é um estado patológico de pessoas que têm o intelecto igual da média, mas que, por algum problema, acabam temporariamente sem usá-lo em sua capacidade plena (Sasaki, 2007, p. 287 apud Mascarenhas, 2018, p. 23).

Segundo a AAIDD (2021), “a Deficiência Intelectual é uma condição caracterizada por limitações significativas tanto no funcionamento intelectual quanto no comportamento adaptativo que se origina antes dos 22 anos”. Anteriormente, esse conceito considerava apenas os testes de QI (Quociente Intelectual) como indicativo da deficiência. Hoje, os aspectos que devem ser considerados num diagnóstico são os seguintes:

Habilidades conceituais - linguagem e alfabetização; conceitos de dinheiro, tempo e número; e autodireção.

Habilidades sociais - habilidades interpessoais, responsabilidade social, auto-estima, credulidade, ingenuidade (ou seja, cautela), resolução de problemas sociais e a capacidade de seguir regras/obedecer às leis e evitar ser vítima.

Habilidades práticas - atividades da vida diária (cuidados pessoais), habilidades ocupacionais, saúde, viagens/transporte, horários/rotinas, segurança, uso de dinheiro, uso do telefone (AAIDD, 2021).

Pessoas com Deficiência Intelectual apresentam dificuldades no desenvolvimento de pelo menos duas dessas habilidades citadas. A capacidade de abstração de conceitos, incompreensão de ideias complexas, a desorganização quanto às mudanças repentinas, a comunicação não-oralizada, agressividade ou grande agitação, dificuldade na resolução de problemas,

planejamento, cuidado pessoal, habilidades sociais são algumas características de pessoas com DI (Santos, 2019, p. 8).

A importância dessas informações reside no fato de que os profissionais e pessoas que venham a conviver ou a ofertar algum tipo de serviço para pessoas com Deficiência Intelectual estejam preparados para implementação de ações e atitudes que garantam a acessibilidade e inclusão não só em museus, mas, também nos demais espaços culturais. Logo, torna-se clara a importância de entender a funcionalidade e o desenvolvimento social e cognitivo das pessoas com Deficiência Intelectual para se propor atividades de formação que abranjam a Educação Museal.

O CURSO DE EXTENSÃO “APRENDENDO A LIDAR COM A DIVERSIDADE: ACESSIBILIDADE CULTURAL E EDUCAÇÃO AMBIENTAL PARA O PÚBLICO INFANTO-JUVENIL COM DEFICIÊNCIA INTELECTUAL”

O Curso recebeu 468 inscrições de 22 estados, do Distrito Federal e 2 de Portugal, sendo pré-selecionados 113 candidatos. Dentre esses, 52 foram selecionados, pois confirmaram o interesse em participar do curso. A pré-seleção considerou os seguintes critérios: distribuição geográfica, atuação profissional e área do conhecimento, ser pessoa com deficiência e a justificativa do interesse em participar do curso.

O curso de extensão Aprendendo a lidar com a diversidade: Acessibilidade Cultural e Educação Ambiental para o público infanto-juvenil com Deficiência Intelectual, gratuito e remoto, aconteceu com encontros síncronos pela plataforma Zoom, alugada pelo Projeto Geociências - Substantivo Feminino: Meninas Geocientistas de São Francisco de Itabapoana, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), por meio do Edital 09/2021 - Programa Meninas e Mulheres nas Ciências Exatas e da Terra, Engenharias e Computação. Cada módulo do curso foi planejado com os professores convidados para produzirem o conteúdo. Dentre os convidados havia docentes, técnicos administrativos, pesquisadores e estudantes que se dedicam aos temas propostos pelo curso.

Os encontros tiveram a mediação de dois profissionais do MGeo e da pesquisadora. Na dinâmica das aulas, os estudantes extensionistas se revezavam entre as tarefas de monitor, controlador do chat, controlador da presença e relato da aula. A participação de graduandos na equipe, além de atividades administrativas, enriqueceu o diálogo através das suas vivências pessoais e acadêmicas, além de propiciar uma formação integral. As referências bibliográficas básicas fornecidas pelos professores eram disponibilizadas para os cursistas uma semana antes da aula, por e-mail.

Antes do início do curso, os participantes foram convidados a se apresentarem num mural interativo através da plataforma *Padlet*. Cada cursista e os membros da equipe do curso colocaram uma foto, uma auto audiodescrição e falaram de onde eram e o que faziam. A proposta teve uma boa adesão com 39 apresentações, dos quais 29 pessoas eram cursistas e 10 pessoas da equipe, formando uma rede para futuras articulações. Ao final de cada módulo era disponibilizado um questionário de avaliação via *Google Form* com o objetivo de tornar visíveis, caracterizados e mapeados os pontos em que foram alcançados os objetivos e aqueles em que precisaríamos melhorar, de modo que fosse possível o encaminhamento de soluções para a aperfeiçoamento de futuros encontros. No último encontro também foi disponibilizado um questionário de avaliação do curso, de uma forma geral. Em nenhum questionário era necessária a identificação do cursista.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Pretendeu-se aqui levantar os principais aspectos destacados pelos cursistas acerca da didática, da metodologia e do processo pedagógico empregado nas aulas do curso e analisar quantitativa e qualitativamente os dados coletados. Para fazer a coleta dos dados foi utilizado um formulário eletrônico (formulário *Google*) para avaliar cada aula, contendo quatro questões fechadas e duas abertas, respondido *online* e anonimamente pelos cursistas presentes. No último dia, foi aplicado um formulário para avaliar o curso em geral, composto de nove questões fechadas e quatro abertas, sendo disponibilizado para os 39 participantes concluintes (os que obtiveram 75% de aproveitamento).

Módulos	Respostas	Presentes	Porcentagem
I	29	46	63%
II	35	40	87%
III	28	32	87%
IV	27	36	75%
V	26	34	76%
VI	30	36	83%
Avaliação final	24	39	61%

Tabela 1 - Distribuição de respostas aos formulários pelos frequentadores em cada módulo e ao formulário final do curso.

Fonte: As autoras, 2022.

Módulos/área de atuação	I	II	III	IV	V	VI	Final
Docente	6	6	5	5	2	5	6
Educador Museal	1	2	2	2	3	3	3
Profissional de museu	7	6	5	3	4	6	3
Estudante de Graduação	10	17	13	12	13	12	9
Estudante de Pós-Graduação	2	2	2	3	3	3	2
Outros	3	2	1	2	1	1	1
Total	29	35	28	27	26	30	24

Tabela 2 - Distribuição da área de atuação declarada pelos cursistas que avaliaram os módulos e o curso de acordo com o número de ocorrências.

Fonte: As autoras, 2022.

Por meio da sua aplicação pode-se gerar dados sobre a ocupação dos participantes, opinião sobre as aulas, sugestões para futuras edições, mapear o nível de interesse pelas áreas e a possibilidade de recomendação do curso e de participação em outros cursos ofertados pelo MGeo.

A tabela 1 apresenta a distribuição de respostas aos formulários pelos participantes presentes em cada módulo e ao formulário final do curso, sendo considerado o quantitativo de presentes para o cálculo.

Dos seis módulos avaliados, nos Módulos II e III foi observada a maior adesão às respostas aos formulários (87%), seguido pelos Módulos V e IV (75% e 76%). Já no questionário final e Módulo I foi observada a menor adesão (61% e 62%).

A tabela 2, a seguir, apresenta a distribuição da área de atuação dos cursistas que avaliaram cada módulo e curso em geral. A participação expressiva de estudantes de graduação nas avaliações demonstra que a diretriz impacto na formação, esperada numa ação de extensão, foi alcançada. Também pode-se considerar que

Aspectos avaliados	Módulo I	Módulo II	Módulo III	Módulo IV	Módulo V	Módulo VI
Você considera que houve uma relação dialógica entre facilitadores, mediador e cursistas?	86% (n=26)	91% (n=32)	82% (n=23)	96% (n=26)	100% (n=26)	97% (n=29)
Houve espaço para discussões e reflexões?	86% (n=26)	94% (n=33)	82% (n=23)	96% (n=26)	100% (n=26)	90% (n=27)
As ideias principais foram retomadas, resumidas, esclarecidas ou completadas, quando necessário?	86% (n=26)	85% (n=30)	89% (n=25)	92% (n=25)	92% (n=24)	93% (n=28)
Os exemplos utilizados foram ilustrativos, simples, relevantes e ajustados aos conceitos principais?	90% (n=27)	91% (n=32)	85% (n=24)	92% (n=25)	100% (n=26)	90% (n=27)
Você conseguiu fazer relação entre os conteúdos do curso com sua atividade profissional?	86% (n=26)	80% (n=28)	75% (n=21)	88% (n=24)	96% (n=25)	80% (n=24)
Total	30	35	28	27	26	30

Tabela 3 - Distribuição de acordo com o percentual dos cursistas que disseram "sim" em cada categoria para o desempenho dos professores na condução da aula no formato online, n= número de cursistas que responderam "sim" em cada categoria.

Fonte: As autoras, 2022.

a participação dos docentes e profissionais de museus foi atingida.

A tabela 3, a seguir, apresenta a porcentagem dos que responderam "sim" em cada aspecto avaliado.

A partir desses dados é possível afirmar que a maioria dos cursistas considerou que houve uma interação dialógica, com espaço para discussões e reflexões, em que as ideias principais foram retomadas, resumidas, esclarecidas ou completadas, com os exemplos apresentados de forma simples e relevantes relacionados aos conceitos principais e conseguindo estabelecer relação entre os conteúdos do curso e a sua prática profissional. No final de cada formulário havia uma questão aberta para que os cursistas deixassem suas dúvidas, sugestões, críticas, elogios, justificativas ou qualquer outro ponto que gostariam de abordar sobre o módulo.

Destacam-se, dentre as respostas, as seguintes: a) a dificuldade em acessar a sala virtual no primeiro encontro, por conta de um cadastro solicitado no Zoom; b) a solicitação do encaminhamento das apresentações dos professores; c) a disponibilização das gravações das aulas; d) a cordialidade e receptividade da equipe do curso; e) a qualidade das abordagens dos conteúdos

pelos professores; f) a interatividade durante as atividades práticas; g) o espaço para diálogo e reflexões; h) ter um professor com deficiência e uma professora com dislexia; i) a proximidade com a práxis profissional e a possibilidade de refletir sobre a ação; j) o compartilhamento das experiências; e l) apresentação de mais conteúdos e atividades práticas voltadas para Deficiência Intelectual.

Usando uma escala de zero a cinco, em que zero é "Discordo Plenamente" e cinco é "Concordo Plenamente", os cursistas respondentes se manifestaram sobre o formato online, o relacionamento entre professores, mediadores e estudantes, o desenvolvimento de pensamento crítico, a construção de conhecimento, os programas das aulas, os conteúdos, as referências bibliográficas e assiduidade. A tabela 4, a seguir, apresenta a porcentagem dos cursistas que assinalaram a opção cinco "Concordo Plenamente" em cada aspecto avaliado.

Quanto ao curso no formato online, 83% responderam que atendeu suas expectativas. No momento de isolamento social foi a alternativa encontrada para realizar o curso e esse formato também possibilitou que pessoas de outros

Aspectos Avaliados	Porcentagem
O curso no formato <i>online</i> atendeu suas expectativas?	83% (n=20)
Existiu um bom relacionamento entre professores, mediadores e estudantes?	100% (n=24)
A relação professor-mediador-estudante estimulou você a estudar, aprender e desenvolver pensamento crítico?	83% (n=20)
As estratégias de ensino utilizadas pelos professores ajudaram a construir seu conhecimento?	83% (n=20)
Os programas das aulas foram plenamente ministrados?	87% (n=21)
Os conteúdos das aulas foram expostos de forma clara?	87% (n=21)
Os conteúdos das aulas se relacionaram (interdisciplinaridade)?	83% (n=20)
Os conteúdos abordados no curso favoreceram a sua atuação em atividade profissional?	83% (n=20)
As referências bibliográficas indicadas pelos professores contribuíram para seus estudos e aprendizagem?	87% (n=21)
Fui um aluno assíduo (presente em sala de aula virtual):	75% (n=18)

Tabela 4 - Distribuição dos cursistas nos aspectos avaliados com “Concordo Plenamente”; n= número de cursistas respondentes.

Fonte: As autoras, 2022.

estados e até de outro país participassem, como afirmaram dois participantes “O curso foi maravilhoso, o fato de ser a distância me permitiu fazer o curso” e “O formato online é sempre um facilitador”.

A totalidade dos cursistas considerou que existiu um bom relacionamento entre professores, mediadores e estudantes, o que facilitou a interação durante as aulas. Na relação professor-mediador-estudante estimulando os cursistas a estudar, aprender e desenvolver pensamento crítico, 83% concordaram plenamente. Também 83% disseram que as estratégias de ensino utilizadas pelos professores ajudaram a construir seu conhecimento, destacado em “a didática, palestrantes, tudo maravilhoso”. Neste aspecto, as oficinas tiveram significativas menções. Como ponto positivo, os cursistas falaram sobre a possibilidade de interação e de praticar o conteúdo apresentado, “As atividades sempre muito dinâmicas, que proporcionaram interação e melhor entendimento do que estava sendo proposto” e, ainda, “A dinâmica das oficinas foram interessantes e desafiadoras”.

Ao se perguntar sobre os programas das aulas, 87% responderam que foram plenamente ministrados, como citado por um cursista: “os assuntos das palestras que estavam totalmente de acordo com a proposta do curso e me fez aprender mais”. Em relação aos conteúdos, 87% responderam que foram expostos de forma clara, 83% concordaram que os conteúdos se relacionaram e favoreceram a sua atuação em atividade profissional, conforme declarado: “acredito que o conteúdo foi super adequado” e “[...] os pontos que falaram sobre esse tema (acessibilidade e deficiência intelectual) foi muito positivo para o meu aprendizado e evolução como professora”. Quanto às referências bibliográficas, 87% afirmaram que contribuíram para seus estudos e aprendizagem, com destaque para “a preocupação em fornecer bibliografia e os ppts” e “as sugestões de leitura”. Quando indagados “Fui um aluno assíduo (presente em sala de aula virtual)?”, 75% dos cursistas concordaram plenamente.

Apesar de muitos cursistas afirmarem que não teriam nenhum ponto negativo para destacar,

alguns consideraram o tempo destinado para a realização das oficinas muito curto, o que pode ser observado nas seguintes falas: “Tempo das oficinas”, “tempo muito curto para realizar as atividades práticas” e “A limitação do tempo para atividades práticas”. Outro aspecto pontuado foi a não disponibilização das gravações das aulas, como apontado nas seguintes falas: “O não acesso às gravações, por problemas de impossibilidade de assistir” e “Não disponibilizarem as gravações das aulas, pois é difícil conseguir anotar todas as informações importantes durante as aulas. Gostaria de assistir novamente depois”. Esses são desafios a serem avaliados para as próximas edições do curso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da oferta do curso de extensão *Aprendendo a Lidar com a Diversidade: Acessibilidade Cultural e Educação Ambiental para o Público Infanto-Juvenil com Deficiência Intelectual* foi possível perceber o interesse do público em se capacitar sobre o tema e constatar que a acessibilidade e a inclusão da pessoa com deficiência são temas que ganham visibilidade, força e espaço na sociedade. A acessibilidade não depende apenas da “boa vontade” de profissionais. Ela está determinada por leis que garantem direitos básicos e fundamentais à vida humana e aqui se destacam o direito à cultura.

Com a oferta do curso gratuito e remoto com encontros síncronos, foi possível contribuir para o fortalecimento da pauta sobre acessibilidade cultural, capacitar profissionais da Educação Museal e da Educação Formal, oferecendo um espaço para o diálogo e de trocas.

A avaliação e análise da primeira edição do curso de extensão trouxeram contribuições para futuras edições tais como, inclusão de conteúdo programático, atividades práticas e aumento da carga horária total. E a sua sistematização ofereceu um maior aporte teórico e prático relacionados às temáticas principais a fim de suprir a carência da acessibilidade cultural na formação inicial oferecida nos cursos de graduação, pelas universidades.

Um dos desafios encontrados foi o de fazer a interligação entre os conteúdos ministrados por diferentes professores, uma vez que alguns

professores foram convidados e diferentes saberes estavam envolvidos, tais como Museologia, Educação Ambiental e Patrimonial, pessoas com Deficiência Intelectual e Acessibilidade Cultural. Porém, o resultado em compreender a importância da formação continuada de profissionais de museus, de professores e graduandos no âmbito do Patrimônio Geológico, da Educação Ambiental e da Acessibilidade Cultural, através de um curso de extensão gratuito, foi satisfatório.

Ressalta-se que, por ser um curso de extensão, oferecido pela UFRJ, é obrigatório ter em sua equipe estudantes extensionistas. A participação ativa de graduandos, como equipe executora, contribuiu para formação de profissionais críticos e capazes de atuar de forma dialógica, promovendo, assim, uma interação transformadora entre Universidade e outros setores da sociedade.

As avaliações dos cursistas mostraram que os objetivos do curso foram alcançados e que a equipe precisa fazer alguns ajustes nos conteúdos e na dinâmica das aulas, incorporando as sugestões para futuras edições. A experiência mostrou que o curso forneceu subsídios introdutórios na temática pretendida, trazendo a Tecnologia Assistiva como uma forma de inclusão e transformação social das pessoas com deficiência.

Ainda se encontram vários desafios na formação de público com Deficiência Intelectual em museus e espaços culturais. O espaço museal e cultural precisam ser acessíveis, abrangendo desde a formação dos seus profissionais até a utilização de Tecnologia Assistiva. O diálogo entre o museu ou espaço cultural e os docentes da educação básica também se faz necessário para o estreitamento de laços. A iniciativa proposta aqui visou fornecer subsídios para que esses espaços sejam acolhedores, potenciadores e auxiliares na captação desse público. É necessário sensibilizar e formar profissionais que trabalham com o atendimento ao público, com o intuito de eliminar a barreira atitudinal e fomentar a criação de espaços de discussões com responsabilidades para a inclusão na defesa de um mundo de acessos universais, sem segregações e barreiras, com uma sociedade mais justa, igualitária, inclusiva e acessível para todas as pessoas.

REFERÊNCIAS

ARACRI, Eveline Milani Romeiro Pereira. **Professores no Museu da Geodiversidade: o capital cultural nas percepções e expectativas da relação museu-escola.** Dissertação (Mestrado em Educação), Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/23930/23930_1.PDF>. Acesso em: 05 nov. 2024.

BRASIL. **Lei nº 13.146, de 06 de julho de 2015. Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência).** Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm>. Acesso em: 09 mar. 2021.

CASTRO, Aline Rocha de Souza Ferreira de. **Caminhando em direção ao museu inclusivo: diagnóstico de acessibilidade da exposição “Memórias da Terra” (Museu da Geodiversidade - IGEO/UFRJ) com o mapeamento das intervenções necessárias.** Monografia (Especialização em Acessibilidade Cultural), Departamento de Terapia Ocupacional, Faculdade de Medicina, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<https://lacasufrj.wordpress.com/wp-content/uploads/2022/03/tcc-aline-rocha-de-souza-ferreira-de-castro.pdf>>. Acesso em: 05 nov. 2024.

COSTA, Andréa; SILVA, Jonatan; SILVA, Thatiana Antunes Vieira da; OLIVEIRA, Ana Cristina Prado de. **Licenciaturas e Formação de Educadores/as Museais em Debate: relatos da experiência de uma atividade interdisciplinar.** Raízes e Rumos, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 136-146, jul.-dez., 2021. Disponível em: <<https://seer.unirio.br/raizeserumos/article/view/11340>>. Acesso em: 10 abr. 2022.

DAGNINO, Renato (Org.) **Tecnologia social: uma estratégia para o desenvolvimento.** Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil, 2004. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/353279-Tecnologia-social-uma-estrategia-para-o-desenvolvimento.html>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

DORNELES, Patrícia Silva; CARVALHO, Claudia Reinoso Araujo de; SILVA, Ana Cecília Chaves. **O Curso de Pós-Graduação em Acessibilidade Cultural da UFRJ: Breve Estudo sobre seu Papel**

na Construção de uma Política de Formação, Perfil dos Discentes e suas Contribuições de Pesquisa e Ação Cultural na Área. Anais XII ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, v. 1, 2016, Salvador. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult/anais/2894-2/>>. Acesso em: 25 nov. 2022.

FLICK, Uwe. **Uma Introdução à Pesquisa Qualitativa.** 2.ed. Porto Alegre: Bookman, 2004.

FORPROEX. **Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Instituições Públicas de Educação Superior Brasileiras. Política Nacional de Extensão Universitária.** Porto Alegre: UFRGS/Pró-Reitoria de Extensão, 2012. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/proex/renex/images/documentos/2012-07-13-Politica-Nacional-de-Extensao.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2022.

FEENBERG, Andrew. **Transformar la tecnologia: Una nueva visita a la teoria critica.** Quilmes, Bernal. 2012.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** 69 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

GRUZMAN, Carla; SIQUEIRA, Vera Helena Ferraz de. **O papel educacional do Museu de Ciências: desafios e transformações conceituais.** Revista Electrónica de Enseñanza de las Ciencias, v. 6, n. 2, p. 402-423, 2007. Disponível em: <<https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/30907>>. Acesso em: 26 jun. 2023.

GUIMARÃES, Mauro; VASCONCELLOS, Maria das Mercês Navarro. **Relações entre educação ambiental e educação em ciências na complementaridade dos espaços formais e não formais de educação.** Educar, Curitiba, n. 27, p. 147-162, 2006. Disponível em: <<http://educa.fcc.org.br/pdf/er/n27/n27a10.pdf>>. Acesso em: 31 out. 2023.

HOLLIDAY, Oscar Jara. **Para sistematizar experiências.** Tradução de: Maria Viviana V. Resende. 2. ed. revista. - Brasília: MMA, 2006.

ICOM. **Nova Definição de Museu.** República Checa: Praga, 2022. Disponível em: <<http://www.icom.org.br/?p=2756>>. Acesso em: 24 ago. 2022.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS - IBRAM. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal - PNEM**. Brasília, DF: IBRAM/MinC, 2018.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS - IBRAM. Site do Sistema Brasileiro de Museus. Brasília, DF: IBRAM/MinC, 2018. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/sbm/oqueemuseu_apresentacao.htm>. Acesso em: 12 jun. 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LOUREIRO, Carlos Frederico Bernardo. **Trajetória e fundamentos da educação ambiental**. 4 ed. São Paulo: Cortez, 2012.

MARX, Karl. **O Capital, Livro Primeiro**. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. Os Economistas. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MASCARENHAS, Debora Feldman Pedrosa. **A linguagem simples como acessibilidade para pessoas com deficiência intelectual na experiência do Cosmos no Museu do Amanhã**. Dissertação (Mestrado Profissional em Diversidade e Inclusão), Instituto de Biologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org). **Pesquisa Social - Teoria, Método e Criatividade**. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **As metas do Plano Nacional de Cultura**. Coordenação geral do Plano Nacional de Cultura. Ministério da Cultura. 3. ed. São Paulo: Instituto Via Pública; Brasília: MinC, 2013. Disponível em: <<https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/plano-nacional-de-cultura/texto/o-que-e-o-pnc>>. Acesso em: 19 jan. 2022.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Base Nacional Comum Curricular (BNCC)**. Brasília: MEC, 2018. Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/abase/#introducao>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

ONU, **Declaração Internacional de Direitos Humanos. 1948**. Disponível em: <<https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>>. Acesso em: 02 out. 2021.

ROCHA, Eucenir Fredin; CASTIGLIONI, Maria do Carmo. **Reflexões sobre recursos tecnológicos: ajudas técnicas, tecnologia assistiva,**

tecnologia de assistência e tecnologia de apoio. Revista de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo, v. 16, n. 3, p. 97-104, set./dez., 2005. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/rto/article/view/13968>>. Acesso em: 20 ago. 2022.

SAMAGAIÁ, Rafaela Rejane. **Comunicação, divulgação e educação científicas: uma análise em função dos modelos teóricos e pedagógicos**. Tese (Doutorado em Educação Científica e Tecnológica), Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/169089>>. Acesso em: 20, abr. 2022.

SANTOS, Damiane Daniel Silva Oliveira dos, CASTRO, Aline Rocha de Souza Ferreria de, de SOUZA, Vera Lúcia Vieira de; PELOSI, Miryam Bonadiu. **Estratégias para Recepção e Mediação de Jovens com Deficiência Intelectual no Museu da Geodiversidade (IGEO/UFRJ)**. Interfaces Científicas - Humanas e Sociais, Aracaju, v. 9, n. 2, 2021, p. 244-256. Disponível em: <<https://periodicos.set.edu.br/humanas/article/view/9541>>. Acesso em: 12 fev. 2021.

SANTOS, Damiane Daniel Silva Oliveira dos. **Acessibilidade cultural e tecnologia assistiva para pessoas com deficiência intelectual: sistematização de um curso de extensão no Museu da Geodiversidade da Universidade Federal do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2023. 141 f. Disponível em: <<https://nuvem.ufrj.br/index.php/s/7Kqq52Mj9azArtj>>. Acesso em: 31 ago. 2024

SARRAF, Viviane Panelli. **Acessibilidade em Espaços Culturais: mediação e comunicação sensorial**. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2015.

SARRAF, Viviane Panelli. **Acessibilidade cultural para pessoas com deficiência - benefícios para todos**. Revista do Centro de Pesquisa e Formação, n. 6, jun. 2018. Disponível em: <https://grupomccac.org/wp-content/uploads/2018/09/Revista_CPFn06.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2024.

SASSAKI, Romeu Kazumi. **Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação**. Revista Nacional de Reabilitação (Reação), São Paulo, XII, mar./abr. 2009, p. 10- 16. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/211/o/SASSAKI_-_Acessibilidade.pdf?1473203319>. Acesso em: 29 out. 2022.

SASSAKI, Romeu Kazumi. **Inclusão: construindo uma sociedade para todos**. 8. ed. Rio de Janeiro: WVA, 2010.

SOARES, Ozias Jesus Soares; GRUZMAN, Carla. **O Lugar da Pesquisa na Educação Museal: desafios, panorama e perspectivas**. Revista Docência e Cibercultura, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 115-139, mai./ago. 2019. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/article/view/39809>>. Acesso em: 05 nov. 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ. **Plano Museológico do Museu da Geodiversidade**. Rio de Janeiro, 2020b. Disponível em: <https://igeo.ufrj.br/wp-content/uploads/2021/05/Plano-Museologico_MGeo_Versaopublicacao-8-janeiro.pdf>. Acesso em: 30 out. 2022.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ. **Resolução Conjunta CEG - CEU Nº 01/2021**. Disponível em: <https://xn--extenso-2wa.ufrj.br/images/CEU/RESOLUCOES/RESOLUCOES_CONJUNTAS/8-2022-resolucao_conjunta_ceg_ceu_boletim.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2022.

VELTRONE, Aline Aparecida; MENDES, Enicéia Gonçalves. **Impacto da mudança de nomenclatura de deficiência mental para deficiência intelectual**. Educação em Perspectiva, Viçosa, v. 3, n. 2, p. 448-450, jul./dez. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufv.br/educacaoemperspectiva/article/view/6537/2686>>. Acesso em: 05 nov. 2023.

SOBRE AS AUTORAS

Damiane Daniel Silva Oliveira dos Santos é Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Governança e Transformação Digital da Universidade Federal de Tocantins. Mestre em Tecnologia para o Desenvolvimento Social (NIDES/UFRJ). Especialista em Acessibilidade Cultural pela UFRJ. Graduada em Pedagogia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Técnica em Assuntos Educacionais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, cedida ao Ministério da Educação.

E-mail: damiane@igeo.ufrj.br

Aline Rocha de Souza Ferreira de Castro é Bacharel em Museologia pela UNIRIO, Mestre em Museologia e Patrimônio pela UNIRIO/MAST e doutora em Ciências (Geologia) pela UFRJ. Museóloga e Diretora do Museu da Geodiversidade, do Instituto de Geociências da UFRJ. Professora do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da UNIRIO/MAST e do Curso de Especialização em Acessibilidade Cultural da UFRJ.

E-mail: alinecastro@igeo.ufrj.br

Heloisa Teixeira Firmo é graduada em Engenharia Civil pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Especialização em Engenharia Civil, Mestrado e Doutorado em Planejamento Energético pela COPPE (Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa em Engenharia), UFRJ. Professora Titular da UFRJ, na Escola Politécnica no Departamento de Recursos Hídricos e Meio Ambiente e do Mestrado Interdisciplinar em Tecnologia para o desenvolvimento Social do Núcleo Interdisciplinar para o Desenvolvimento Social.

E-mail: hfirmo@poli.ufrj.br

Recebido em: 31/08/2024

Aprovado em: 06/11/2024

ACESSIBILIDADE PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA NOS MUSEUS DE CIÊNCIA UNIVERSITÁRIOS: O CASO DO UC EXPLORATÓRIO – CENTRO CIÊNCIA VIVA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA¹

ACCESSIBILITY FOR PEOPLE WITH DISABILITIES IN UNIVERSITY SCIENCE MUSEUMS: THE CASE OF UC EXPLORATÓRIO - CENTRO CIÊNCIA VIVA DA UNIVERSITY OF COIMBRA

Ana Carolina Alves Vicente
UFF/Fundação Oswaldo Cruz

Jessica Norberto Rocha
Fundação CECIERJ

Resumo

O presente estudo de caso foi realizado no UC Exploratório-Centro Ciência Viva da Universidade de Coimbra, em Portugal. A investigação contou com visita técnica, questionário on-line respondido por um representante do museu e uma entrevista semiestruturada com a direção do museu. Os dados foram analisados utilizando a ferramenta teórico-metodológica "Indicadores de Acessibilidade em Museus e Centros de Ciências", que engloba as acessibilidades física, atitudinal e comunicacional. Os resultados evidenciam que o indicador de acessibilidade física foi o mais presente, enquanto os indicadores de acessibilidade atitudinal e comunicacional menos presentes - análise que dialoga com estudos sobre acessibilidade de museus latinoamericanos. Esperamos que este estudo contribua para a discussão sobre acessibilidade e inclusão tanto no cenário museal português quanto no contexto internacional.

Palavras-chave:

Museus de ciências; pessoas com deficiência; inclusão; política institucional; acessibilidade.

Abstract

The present case study was conducted at the UC Exploratório - Centro Ciência Viva of the University of Coimbra in Portugal. The research involved a technical visit, an online survey completed by a museum representative, and a semi-structured interview with the museum's management. The data collected were analyzed using the theoretical-methodological tool "Accessibility Indicators in Museums and Science Centers," which encompasses physical, attitudinal, and communicational accessibility. Results indicate that physical accessibility was the most prominent indicator, while attitudinal and communicational accessibility were less present—an analysis that aligns with studies on accessibility in Latin American museums. We hope this study contributes to the discussion on accessibility and inclusion in both the Portuguese museum landscape and the international context.

Keywords:

Science museums; people with disabilities; inclusion; institutional policy; accessibility.

INTRODUÇÃO

Um marco na luta do direito das pessoas com deficiência (PcD) é a Convenção Internacional das Nações Unidas sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (CDPD/UN) de 2006. Esse documento salienta a mudança de paradigma sobre a deficiência, voltando-se para uma abordagem orientada para os direitos humanos (Ollerton; Horsfall, 2013), e traz a acessibilidade como um “direito meio”, i.e., direito que permite usufruir de outros direitos (Bezerra, 2014). No que tange a acessibilidade, a CDPD afirma que é um conjunto de:

medidas apropriadas para assegurar às pessoas com deficiência o acesso, em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, ao meio físico, ao transporte, à informação e comunicação, inclusive aos sistemas e tecnologias da informação e comunicação, bem como a outros serviços e instalações abertos ao público ou de uso público, tanto na zona urbana como na rural (Brasil, 2009, s/p).

No âmbito dos museus de ciência, percebemos que a acessibilidade é instrumento fundamental para a democratização da sua coleção e do seu espaço, ao mesmo tempo que garante às PcD seu direito à cultura, educação e a ciência, também definidos na CDPD (United Nations, 2006).

Desde a Convenção, diversas nações se comprometeram a cumprir com o documento, inclusive Portugal, ratificando-a por meio da Resolução da Assembleia da República n.º 56/2009, de 30 de julho. Desde então, leis, normas, planos e programas foram desenvolvidos visando cumprir a Convenção e garantir os direitos das PcD no país. Em 31 de agosto de 2021, por exemplo, foi aprovada pela Resolução do Conselho de Ministros n.º 119/2021, a Estratégia Nacional para a Inclusão das Pessoas com Deficiência 2021-2025 (EPAI) que se destaca por estar focada na concretização da acessibilidade cultural em monumentos, palácios e museus portugueses (MMP) (INR, 2021).

Neste contexto de busca pela inclusão nos espaços científico-culturais em Portugal, os museus universitários destacam-se. Não apenas por serem uma categoria expressiva no continente europeu e no cenário dos museus de ciência (ICOM, 2017), mas também por serem

espaços de investigação e experimentação (Silva *et al.*, 2020), graças aos seus vínculos com o universo acadêmico.

Contudo, antes que voltem seus esforços para a temática da inclusão, é preciso que os museus universitários identifiquem seus pontos fortes e pontos a serem melhorados no que tange a acessibilidade. Por isso, a realização de estudos de diagnósticos nesses espaços é fundamental. Frente a isso, este estudo de caso realiza um diagnóstico do potencial de acessibilidade do centro de ciência UC Exploratório - Centro Ciência Viva da Universidade de Coimbra, localizado em Coimbra, Portugal. O objetivo é compreender o caminho percorrido pela instituição e discutir quais barreiras ainda são necessárias de serem ultrapassadas, contribuindo com as discussões sobre acessibilidade e inclusão nos museus e centros de ciência..

ACESSIBILIZANDO MUSEUS

O compromisso de tornar as instituições museais cada vez mais acessíveis é reflexo de um compromisso a nível internacional, não somente da CDPD, como também do Conselho Internacional de Museus (ICOM), visto na nova definição de museus de 2022: “Os museus, abertos ao público, **acessíveis e inclusivos**, fomentam a diversidade e a sustentabilidade.” (ICOM, 2022, s.p., tradução e grifo nosso).

Concretizar, portanto, a acessibilidade dentro dos museus, é remover barreiras que impeçam o “TER ACESSO, o PERCORRER, o VER, o OUVIR, o TOCAR e o SENTIR” do museu e da sua coleção (Cohen; Duarte; Brasileiro, 2012, p. 22). Nesse sentido, Cohen e Duarte (2013) defendem o conceito da “acessibilidade plena” que:

Parte do princípio de que apenas uma boa acessibilidade física não é suficiente para que o espaço possa ser compreendido e de fato usufruído por todos. [...] significa considerar mais do que apenas a acessibilidade em sua vertente física e prima pela adoção de aspectos emocionais, afetivos e intelectuais indispensáveis para gerar a capacidade do lugar de acolher seus visitantes e criar aptidão no local para desenvolver empatia e afeto em seus usuários (Duarte; Cohen, 2013, p. 2).

Podemos entender, portanto, o conceito de acessibilidade em museus a partir de três diferentes dimensões:

a) **Acessibilidade física:** envolve tanto barreiras urbanísticas, como o próprio projeto arquitetônico e expográfico do museu, incluindo o desenho dos objetos do museu e da exposição.

b) **Acessibilidade atitudinal:** ligada a atitudes e comportamentos relacionados às PcD, expressas através das políticas institucionais e as práticas inclusivas de recepção e acolhimento do museu.

c) **Acessibilidade comunicacional:** relacionada a barreiras que dificultam ou impossibilitam que o intercâmbio de informações (de cunho interpessoal, visual ou escrita), sejam dentro do museu ou para além dos seus muros.

Ainda que as dimensões sejam categorizadas separadamente, na prática, elas são interseccionais, se cruzam e se complementam. Ela traduzem-se em estratégias multidisciplinares transversais a todos os setores, que buscam trabalhar conjuntamente para engajar pessoas diversas. Nas palavras de Sarraf (2008):

Acessibilidade em museus significa que as exposições, espaços de convivência, serviços de informação, programas de formação e todos os demais serviços básicos e especiais oferecidos pelos equipamentos culturais devem estar ao alcance de todos os indivíduos, perceptíveis a todas as formas de comunicação e com sua utilização de forma clara, permitindo a autonomia dos usuários. Os museus para serem acessíveis, portanto, precisam que seus serviços estejam adequados para serem alcançados, acionados, utilizados e vivenciados por qualquer pessoa, independentemente de sua condição física ou comunicacional (Sarraf, 2008, p. 38).

Logo, a acessibilidade não é exclusiva a apenas um grupo, mas é (e deve ser) usufruída por todos os visitantes. Partindo do pressuposto que inclusão se faz no convívio das diferenças, para que o museu seja inclusivo, o maior número de pessoas diversas, com e sem deficiência, devem ter a possibilidade acessar e engajar com o acervo do museu de formas novas e inovadoras (Salasar, 2019; Sarraf, 2022). Não obstante, reconhecemos também a importância dos museus somarem esforços focados nas PcD, uma vez que esse é o público que demanda mais adequações e mudanças (Sarraf, 2018). Esse movimento evita que as PcD sejam esquecidas ou inviabilizadas por conta da generalização dos visitantes (Dawson, 2014).

Concordamos com Gómez Blázquez (2015) ao entender que é desafiador para as instituições culturais planejar ações de acessibilidade para diversos tipos de deficiência, dada a multidimensionalidade, complexidade e singularidade dos indivíduos. Cada dimensão de deficiência tem suas particularidades e necessidades, requerendo diferentes níveis de intervenção (Darcy, 2010). É preciso, pois, que museus disponham de um leque de estratégias e recursos para atender os seus visitantes. É no somatório de esforços intencionais em prol da acessibilidade que as instituições museais conseguirão se aproximar do ideal para atender de melhor forma os públicos com deficiência.

Concomitantemente, devemos ressaltar a relevância do papel das PcD nesse processo, não apenas como visitantes, mas também como consultores ou profissionais da instituição. Respeitando o lema “Nada sobre Nós, sem Nós”, o público-alvo das políticas de inclusão deve estar presente e ser protagonistas dos procedimentos museológicos. Sobre isso, Reich (2014), alerta: “Embora os museus tenham feito grandes avanços nos últimos 20 anos para se tornarem mais inclusivos, a inclusão de pessoas com deficiência no aprendizado do museu ainda é uma prática especializada e não normalizada”² (p. 2, tradução nossa).

Dessa forma, é preciso que seja frequente a participação das PcD no desenvolvimento das ações de acessibilidade. Essas práticas são benéficas a todos os envolvidos: seja para as PcD, que estabelecem sentimentos de representatividade com os visitantes, geram vínculos com os espaços culturais, criam novos sentidos para com seu patrimônio e são agentes na difusão cultural para seus pares; seja para os museus, que enriquecem as formas de fruição dos seus objetos museais, fidelizam e formam novos públicos e agregam novos conhecimentos e perspectivas de grupos antes invisibilizados (Sarraf, 2022; Almeida; Mon’talvão, 2021).

Finalmente, é imprescindível a continuidade das ações de acessibilidade. Em outras palavras, a acessibilidade não deveria ser reduzida a apenas práticas e iniciativas isoladas e pontuais de grupos específicos de profissionais. É preciso que haja uma mudança organizacional transversal e

INDICADOR	ATRIBUTO
Acessibilidade Física	1a. Acesso físico, acomodação e uso do espaço
	1b. Design e uso dos objetos
Acessibilidade Atitudinal	2a. Práticas inclusivas, recepção e acolhimento
	2b. Política institucional
Acessibilidade Comunicacional	3a. Comunicação (interna e externa) e sinalização para o público
	3b. Oferta de mídias diversificadas, equipamentos, recursos e afins

Quadro 1 - Indicadores de Acessibilidade em Museus e Centros de Ciências.

Fonte: Inacio, 2017; Norberto Rocha et al., 2021.

multidisciplinar, para que elas sejam incorporadas à missão da instituição e, assim, a acessibilidade torne-se uma política institucional. Esse movimento é essencial para que os aprendizados gerados no processo persistam para além de uma gestão, evitando que ocorram retrocessos ou paralisações das ações de acessibilidade, mesmo com o enfrentamento de crises financeiras e políticas (Reich, 2014; Tojal, 2015; Sarraf, 2022).

METODOLOGIA

O presente estudo de caso (Yin, 2001), de caráter exploratório e qualitativo, realizado em dezembro de 2022 no UC Exploratório - Centro Ciência Viva da Universidade de Coimbra, insere-se no escopo do grupo de pesquisa Museus e Centros de Ciência Acessíveis (MCCAC). O UC Exploratório faz parte da Rede Nacional de Centros Ciência Viva e é composto por um complexo de dois prédios, um com inauguração em 2009 (Prédio 1) e outro em 2015 (Prédio 2), integrados a um planetário com projeção hemisférica a 360 graus, chamado Hemisferium. Ambos os prédios possuem dois andares abertos para a circulação do público (UC Exploratório, 2024).

O museu oferece uma gama de ações relacionadas a temas científicos, como oficinas e exposições. No período de realização da nossa coleta de dados, o museu contava com as exposições:

Labirinto, no primeiro andar do prédio 1; *Água - uma exposição sem filtro*, no primeiro andar do prédio 2; *The Pencil of Nature*, no espaço Science Photo Gallery; e *Microalgas*, exposta no MicroScience Photo Gallery, ambas exposições fotográficas no segundo andar do prédio 2.

Para realizar o levantamento e identificação de recursos e estratégias de acessibilidade da instituição, este estudo contou com triangulação de dados obtidos através de três métodos: (i) visita técnica para observação da pesquisadora, com o auxílio de um roteiro pré-estabelecido, baseado na literatura e na legislação portuguesa, principalmente o Decreto-Lei n.º 163/2006, de 8 de agosto (Portugal, 2006), que institui um conjunto de normas técnicas básicas para acessibilidade; (ii) envio de um questionário *on-line* constituído de 60 perguntas abertas e fechadas à instituição - adaptados dos estudos de Norberto Rocha *et al.* (2017; 2020); (iii) entrevista semiestruturada com profissionais da direção do museu, que buscava aprofundar as questões de acessibilidade observadas na visita técnica e no questionário. Para guiar a análise, foram utilizados os "Indicadores de Acessibilidade em Museus e Centros de Ciências" (Quadro 1), propostos por Inácio (2017) e aprimorados por Norberto Rocha *et al.* (2021).

As análises dos dados e resultados obtidos neste estudo são fruto de informações oferecidas pelo museu (autodeclaração), assim como as observações e análises das pesquisadoras, que não são PcD.

A participação de PcD nos estudos de acessibilidade são de extrema relevância, afinal, é importante aprender com os visitantes porque eles podem relatar com suas necessidades, expectativas, dificuldades e interesses dentro do espaço museal (Levent; Reich, 2013; Reich, 2014). Isso posto, compreendemos que esta pesquisa expressa o potencial de acessibilidade da instituição, sendo um primeiro passo para diagnosticar avanços na acessibilidade e barreiras do ponto de vista institucional.

Apresentamos, a seguir, os resultados das análises, baseando-se em cada um dos indicadores. Por ser um estudo qualitativo e exploratório com uma grande quantidade de dados coletados, fizemos recortes de exemplos que melhor ilustram cada ponto da análise, visando traçar um panorama geral do centro de ciência.

ACESSIBILIDADE FÍSICA

Sobre a chegada ao museu, seu estacionamento possui duas vagas para PcD, cuja instituição afirma seguir a Secção 2.8 do Decreto-Lei (Portugal, 2006, p. 5680). Para aqueles que chegam de transporte público, o caminho da paragem até a entrada do museu apresenta obstáculos para pessoas com mobilidade reduzida ou deficiência visual, como falta de semáforos e sinalizações sonoras e pisos desnivelados.

O entorno do UC Exploratório e sua entrada são nivelados e asfaltados, porém não contam com piso táctil ou indicações que auxiliem os visitantes cegos chegar até a entrada do museu. Na bilheteira, o balcão não possui área rebaixada, como indica a Secção 2.12 do Decreto-Lei (Portugal, 2006, p. 5683), fundamental para o atendimento de pessoas com diversas estaturas. Durante a entrevista, a direção do museu mostrou-se ciente das barreiras no entorno do museu.

No que o espaço museológico interno dos dois prédios, por eles terem sido inaugurados após

2009, as entrevistadas apontam como menos preocupantes as questões arquitetônicas: “E1: [...] os edifícios foram preparados já com as regras que estão implementadas e que são necessárias serem cumpridas. Portanto, dessa componente estamos descansados”.

Tal fator é condizente, uma vez que os prédios foram construídos após o Decreto-Lei (Portugal, 2006) e, assim, seguem a lei vigente. Portanto, o espaço interno tem sua arquitetura sendo um ponto positivo forte, sendo amplo e nivelado, contribuindo para a uma circulação horizontal sem obstáculos por todos os ambientes internos do museu. Todavia, não foi verificada a existência de piso táctil, sendo uma barreira para PcD visual que a utilizam nos seus cotidianos. A circulação vertical em ambos os prédios conta com escadas e elevador, sendo este último com botões em Braille e corrimão interior, porém não há aviso sonoro e/ou piso táctil.

As casas de banho adaptadas seguem as diretrizes dispostas no Decreto-Lei na Secção 2.9 (Portugal, 2006, p. 5680). Já as normas da secção 3.6 do Decreto-Lei acerca das instalações para actividades socioculturais (Portugal, 2006, p.5685) não são presentes no auditório e no espaço *Hemisferium* - por exemplo, não existem lugares para pessoas em cadeiras de rodas, os quais sejam próximos de cadeiras para acompanhantes.

Não foi identificada nenhuma sala multissensorial para o conforto de pessoas com perturbações do espectro do autismo (PEA), e poucas salas do museu possuem bancos para descanso para pessoas que necessitem de uma pausa no decorrer da visita. O mobiliário das salas de oficina possui altura acessível, permitindo interação/alcance visual de pessoas com diferentes alturas, e não está fixa, permitindo flexibilidade e adequação às necessidades de acesso e acomodação dos indivíduos e grupos. Apenas uma das salas não possui mobiliário com espaço para aproximação frontal de cadeira de rodas.

A instituição apresenta duas rotas de fuga, uma em cada prédio do museu. Entretanto, foi observado que uma das rotas, presente na exposição Labirinto, leva direto a uma escadaria - uma barreira para diversos visitantes, por exemplo, pessoas em cadeira de rodas.

Partindo para as exposições, as exposições Science Photo Gallery e a MicroScience Photo Gallery apresentam alto potencial de acessibilidade física, já que possuem seus objetos expositivos em uma altura confortável para pessoas de diferentes estaturas e espaço livre para circulação de visitantes. O mesmo também foi observado na Exposição *Água*, porém, questões como a grossura e altura do mobiliário e a posição da tela em alguns módulos expositivos podem apresentar uma barreira para pessoas com diversas alturas.

Acerca do espaço Labirinto, como indica sua própria proposta, possui diversos obstáculos ao longo do seu trajeto. Essa característica pode impedir a circulação de pessoas em cadeiras de rodas, com mobilidade reduzida, cegas ou baixa-visão em alguns pontos do circuito, como também pode ser desorientador para PEA ou deficiências intelectuais, como trissomia 21 (Silva; Norberto Rocha, 2024). Alguns de seus mobiliários também não possibilitam a aproximação frontal de cadeiras de rodas, e um dos jogos, "O Jogo da Vida", não possui inclinação para pessoas com diferentes alturas.

A direção do museu reconheceu que alguns elementos interativos da exposição não podem ser manipulados por todos, porém não são oferecidas outras estratégias que permitam a participação e experimentação dos visitantes. Por fim, em nenhuma das exposições foi identificada a opção de iluminação e sonorização flexíveis em ambientes imersivos, importante para PEA e trissomia 21.

ACESSIBILIDADE ATITUDINAL

A entrada ao UC Exploratório é paga e a instituição não possui política de preços dos ingressos para PcD e seus acompanhantes, como foi indicado no questionário. Há apenas uma exceção: as exposições fotográficas que são temporárias e gratuitas para todos.

Entretanto, no cenário português e de acordo com as entrevistas, isso parece não ser um impedimento para os públicos com deficiência. Segundo elas, as visitas desses grupos são frequentes, ocorrendo tanto a convite do museu, quanto por iniciativa das próprias organizações. Um dos aspectos que favorece

esse cenário é o acolhimento e recepção da instituição, que, mesmo não dispondo de uma política específica para visitantes com deficiência, está disposta a adaptar-se às necessidades de cada tipo de público.

E1: [os procedimentos de recepção e acolhimento aos visitantes com deficiência são] iguais aos que recebemos as outras pessoas, mas escutando as necessidades que algum particular tenha. [...] Se for alguma pessoa com algumas características que nos alerte que precisa disto ou daquilo, nós alertamos, ou porque questionamos se necessita de algum acompanhamento ou de algum apoio especial.

E2: Sim, eu acho que é esse o cuidado na personalização.

E1: Que fazemos com todos, que sejam com deficiência, sejam sem deficiência, porque também há questões particulares de determinadas visitas que nos solicitam e que nós também atendemos e que não têm necessariamente a ver com questões de deficiência.

No questionário, afirmou-se que há uma parceria com associações e organizações de PcD, assim como uma base de dados com o contacto dos visitantes e/ou instituições ligadas a PcD para mantê-los informados sobre eventos e ações de acessibilidade. Durante a entrevista, também foi comentado sobre a presença do museu na plataforma online chamada TUR4all (<https://www.tur4all.com/>), que lista instituições acessíveis, dando-lhe visibilidade perante ao público com deficiência. A equipe do museu afirmou, entretanto, que não tem conhecimento da média de visitação dos públicos com deficiência a instituição:

E1: nós não fazemos esse tipo de registro, assim como não fazemos dos loiros. Isso nunca nos passou pela cabeça, fazer esse tipo de registro. [...] Para a nossa estatística interna de visitantes nós contabilizamos visitantes independentemente da sua condição.

Essa declaração levanta três questões a serem discutidas. A primeira é que a instituição não realiza estudos de público, relevantes para que o museu desenvolva programas e ações direcionados a grupos específicos. Em segundo lugar, como não há registros das visitas, não se tem conhecimento do quanto o UC Exploratório consegue engajar com seus públicos, de suas características e se retornam ou não ao museu. A terceira é a problemática

de homogeneizar a audiência. Os seres humanos são, de facto, diversos, cada qual com suas limitações e potencialidades. Todavia, PcD possuem diferenças históricas e especificidades que requerem adequações e modificações específicas que deveriam ser realizadas intencionalmente para garantir que eles sejam incluídos nos espaços científico-culturais. Portanto, considerá-los parte do “público-geral” pode ser paradoxalmente excludente, tornando-se uma barreira na promoção de acessibilidade dentro do museu.

A direção afirmou que o UC Exploratório nunca realizou formações ou atividades para sensibilização da sua equipe na área de acessibilidade/inclusão, porém ressaltou a participação de um membro da recepção em formações promovidas pela comunidade intermunicipal da região de Coimbra.

No UC Exploratório, a sua equipa possui em torno de 30 funcionários, nenhum com deficiência e/ou com formação especializada em acessibilidade e inclusão no momento da realização da investigação, conforme explicado durante a entrevista. O museu, entretanto, já teve um estagiário com deficiência visual, o qual desenvolveu um projeto de investigação para acessibilizar a exposição anterior “Em Forma com a Ciência” (Domingos, 2022), no âmbito do programa de Mestrado em Ciências da Educação da Universidade de Coimbra:

E2: fizemos a legenda em Braille de alguns módulos. Portanto, o que estava a ser criado era um circuito em exposição, e não a totalidade da exposição. Ele tinha selecionado, juntamente com as colegas [...], módulos em que eram muito fácil fazer adaptações simples e que, no seu conjunto, constituiriam já uma experiência de interação muito interessante. Assim estavam preparados já com legendagem em Braille e estavam a trabalhar também em audiodescrições.

Assim, apesar do museu não possuir programas de promoção ou linhas de investigação em acessibilidade, como foi indicado no questionário, há uma aproximação junto a universidade visando projetos de investigação sobre a temática. Entretanto, as entrevistadas abordaram a descontinuidade das ações desenvolvidas quando a exposição anterior foi finalizada e deu lugar à nova exposição “Água”:

E2: [...] o objetivo [do trabalho de mestrado] era precisamente propor adaptações à exposição anterior...

E1: ... E foram implementadas. Mas, agora, a exposição mudou. Portanto, o que era adequado para aqueles módulos não se adequou para estes. Ele [o estagiário] demorou um ano a fazer esse trabalho. Ora, se esse trabalho for feito agora para esta exposição daqui a um ano esta exposição já não está cá. Então, de facto, são coisas que demoram, não é?

A fala das entrevistadas evidencia as consequências da ausência de uma política institucional de acessibilidade no UC Exploratório. O estabelecimento de uma política institucional de acessibilidade garante que não haja perdas de investimento com a mudança de exposições, sejam elas desenvolvidas dentro do UC Exploratório ou recebidas de outras instituições (Reich, 2014).

As representantes da instituição demonstram possuir ciência de algumas barreiras e limitações, e afirmaram que o museu está aberto para o diálogo com as associações e com as famílias, a fim de compreender de que forma o museu pode melhor atender os visitantes com deficiência. Esse ponto foi trazido no questionário, ao pedir para ser descrita como ocorrem adaptações para esse público: “A equipa do Exploratório está sempre disponível para receber os técnicos organizadores de visitas para PcD, no sentido de encontrar a melhor solução para a especificidade da sua visita. (resposta do questionário)”.

Na entrevista, o ponto foi reiterado:

E1: a nossa equipa não especializada trabalha com técnicos especializados, que trabalham com essas equipas e, juntos, encontramos a melhor solução para que a visita decorra. [...] Ou seja, o trabalho é feito com os organizadores e com as pessoas que conhecem melhor as pessoas que nos vêm visitar, sejam elas em contexto familiar, sejam elas em contexto escolar e de visita organizada.

Todavia, nos soa que, apesar de aberta, a instituição atua passivamente, atendendo a demanda e apontamentos dos públicos quando eles existem; não sendo uma ação ativa, intencional e planejada por parte do museu. Dessa forma, eles esperam que os visitantes os indiquem como podem ser mais acessíveis a partir de suas necessidades e/ou que os próprios visitantes se adaptem, como no trecho a seguir da entrevista:

E1: O que também temos vindo a constatar, exatamente com essas visitas e esses grupos que temos recebido, é que as próprias organizações e os próprios visitantes, eles próprios também se adaptam, ou seja, há maneiras deles também se sentirem em instituições que não estejam preparadas para eles[...]

Ressaltamos também, o risco de se apoiar na predisposição do público de se adaptar frente às barreiras do museu. Isso porque, dessa forma, é reforçado um modelo ultrapassado de abordagem da deficiência que individualiza a deficiência, ou seja, trata a deficiência como sendo uma questão a ser resolvida pelo próprio indivíduo e não como uma questão da sociedade.

Já relacionado a investimentos em acessibilidade, apesar da direção reconhecer a importância de financiamentos externos para a promoção de acessibilidade dentro do museu, a gestão afirmou desconhecer programas portugueses de apoio financeiro para fins de acessibilidade a instituições culturais privadas, tal como o UC Exploratório se enquadra. O relato das entrevistadas dialoga com o descrito por Sarraf (2022) sobre a dificuldade dos gestores e profissionais das instituições públicas e privadas em desenvolver projetos culturais acessíveis, frente à falta de políticas públicas de incentivo financeiro.

Quanto ao orçamento do museu, foi declarado no questionário que não há um orçamento específico voltado para a promoção de acessibilidade. Na entrevista, porém, a direção afirmou que possui previsão orçamentária relacionada a parte da infraestrutura, a qual abrange acessibilidade física.

ACESSIBILIDADE COMUNICACIONAL

O *website* do museu e suas redes sociais são fontes de comunicação que os visitantes buscam antes de realizar a visita. É essencial que haja recursos e ferramentas que levem em consideração os diversos perfis de públicos em potencial - como texto alternativo e descrição de imagens, presença de línguas de sinais, ferramentas de contraste e diferentes fontes, entre outros. Essas, segundo as diretrizes do WCAG2.2, são fundamentais para que se considere o mínimo de acessibilidade on-line (IPM, 2004; Abreu; Norberto Rocha, 2021; Marinho; Norberto Rocha, 2023).

Ao analisarmos o conteúdo das redes sociais de novembro de 2022 a outubro de 2023, não encontramos conteúdo em língua gestual portuguesa (LGP) e o texto alternativo foi encontrado nas postagens a partir de 18 de setembro de 2023. Já no website do museu, considerado acessível para a direção do museu segundo o questionário, durante nossa visita, não foram encontrados botões para alterar as configurações ou outras opções de navegação e interpretação em LGP. A falta desses recursos resulta que essas plataformas sejam potencialmente inacessíveis para as pessoas que fazem uso desses recursos.

Outro fator observado on-line foi a não disponibilização das informações sobre acessibilidade e serviços oferecidos, com exceção sobre as vagas para PcD. Durante a entrevista, a direção comentou sobre a escolha de não divulgar tais serviços:

E1: já nos chamaram à atenção disso, de não promovermos isto [acessibilidade] abertamente no nosso site. O nosso entendimento destas questões é o facto de não sentirmos necessidade de o divulgar, porque, ao fazê-lo, parece que estamos a discriminar ou a esquecer-nos de alguns outros grupos.

É importante que o museu divulgue suas políticas de acessibilidade (Vlachou; Sousa, 2020), já que essas informações são essenciais para que as PcD planejem sua visita e solicitem recursos que lhe sejam necessários. Por isso, a ausência da sua divulgação se mostra como uma potencial barreira comunicacional do museu.

Também foram analisados os formulários de inscrição para as atividades do museu disponibilizados on-line disponibilizados on-line, em especial a "A Ciência Não Vai de Férias... do Natal" e "Pais Não Venham Cedo". Em ambos, foi identificado apenas um espaço com a pergunta "Indique-nos os aspetos que achar relevantes serem do conhecimento da equipa. Ex: alergias, doenças, alimentação, etc". Ou seja, não havia um espaço dedicado para indicar se o participante é uma pessoa com deficiência ou se seria necessário algum recurso de acessibilidade ou tecnologia assistiva ou tecnologia assistiva.

A comunicação interna do museu conta com uma sinalização satisfatória, identificadas

com corpo de letra grande com contraste e pictogramas (sinais visuais) colocadas em uma altura confortável para a visualização por pessoas de diversas alturas. Todavia, não existem mapas de orientação do espaço museológico e expográfico, materiais com linguagem simples, audioguias, videoguias, visitas com audiodescrição incorporada ou visitas com educadores bilíngues/surdos.

Adicionalmente, o *Hemisferium*, espaço que projeta filmes em 360º, não possuía recursos de audiodescrição, LGP ou legendagem em nenhum dos filmes do catálogo. A barreira comunicacional do Hemisferium a PcD visual e auditiva foi um ponto trazido pela direção do museu como um desafio em implementar acessibilidade. No que tange às exposições, nenhuma contava com audiodescrições e etiquetas em Braille, sendo barreiras para PcD visual.

Outra barreira comunicacional observada na exposição MicroScience Photo Gallery foi a sua interatividade. A exposição permite que as fotografias e suas respectivas legendas sejam separadas no espaço expográfico e, por isso, frequentemente os elementos da exposição ficam sem legenda, podendo causar confusão para visitantes com e sem deficiência. Já a exposição “Água” contava com a maioria do conteúdo textual de alto contraste com o fundo, apresentados em português, inglês e espanhol. Entretanto, apenas um módulo possuía tradução para LGP, o vídeo “Saneamento para Todos” e outro módulo possuía legendagem em português no vídeo “The Wait for Water”.

De acordo com o Ato de Acessibilidade Europeu (União Europeia, 2019), recursos de legendagem, audiodescrição, interpretação em língua gestual e a disponibilização de guias eletrônicos de programas contendo informações da disponibilidade de acessibilidade são requisitos mínimos nos serviços de comunicação social audiovisual para acessibilidade para PcD. Conseqüentemente, a ausência de recursos de acessibilidade estabelece barreiras comunicacionais.

A falta desses recursos nas exposições foi posta pela direção como um desafio para se pensar/planejar acessibilidade. Segundo eles, essa problemática se insere em um contexto maior de museus que reutilizam módulos de exposições

anteriores, muitas vezes temporárias, como a exposição “Labirinto”, e/ou recebem exposições de outras instituições que não foram produzidas desde o início pensando em acessibilidade, como é a exposição “Água”. Nesse sentido, a direção apontou a alta demanda de tempo e investimento financeiro em tornar uma exposição acessível após a sua concepção.

E1: algumas delas [barreiras de acessibilidade] nós conseguimos ultrapassá-las. Algumas são estruturais e, de facto, é mais difícil serem ultrapassadas. Nomeadamente, por exemplo, as exposições. Quando nós recebemos exposições que são feitas por entidades externas, elas não vêm preparadas, e o tempo que elas cá ficam é difícil estar na nossa intervenção [...]. Portanto, a nossa dificuldade maior é isso. É quando as exposições temporárias não estão [acessíveis] e os nossos filmes não estão preparados, e não sendo uma oferta permanente para nós, um investimento de fazer essas adaptações é muito complicado.

De acordo com uma das entrevistadas, um objetivo futuro do museu é conseguir ter um planejamento prévio das adaptações necessárias a serem realizadas nas exposições que não são criadas pelo museu:

E1: para exposições futuras que venham a ser desenvolvidas ou alugadas, tentar ter esses cuidados prévios, ou conhecê-las previamente para saber se essas adaptações podem começar antes delas virem, para que no momento em que venham já estejam preparadas. Portanto esse é o grande desafio. Conseguir essa planificação antecipada e esse conhecimento prévio para poder trabalhar antecipadamente. Que idealmente, se houvesse financiamentos externos que promovessem isso, seria o ideal.

No contexto analisado, as adaptações para implementação de recursos de acessibilidade são fundamentais para a remoção de barreiras comunicacionais. Ressaltamos, assim, o valor de um projeto museológico considerar a acessibilidade desde seu início.

DISCUSSÕES

Com base na análise realizada, notamos que, dentre os três indicadores de acessibilidade, a física é a que tem maior potencial no UC Exploratório, especialmente por conta da arquitetura do museu cujos prédios foram construídos após a legislação vigente, o Decreto-Lei n.º 163/2006. Apesar disso, aspectos físicos específicos do contexto museal e que não estão

incorporados na legislação deixam a desejar, os quais resultam em um baixo potencial de acessibilidade física do espaço. Dentre eles estão: o design da bilheteira; o refinamento de algumas questões específicas relacionadas ao conforto e acomodação; e a existência de recursos e estratégias que permitam a interação entre os objetos museais e os visitantes. Além disso, questões que não estão diretamente ligadas ao museu, mas sua inserção no contexto urbano, como a mobilidade urbana acessível, segura e favoreçam a autonomia dos usuários podem ser barreiras significativas para a visita de públicos com deficiência.

Diante disso, estratégias podem ser adotadas para aumentar o potencial da acessibilidade física do UC Exploratório, tais como, o diálogo com a Câmara Municipal de Coimbra, para tornar o entorno do museu acessível, implementando estratégias existentes em outras áreas do centro da cidade, como piso tátil e semáforos com sinal sonoro e a inclusão de PcD na avaliação e redesenho dos objetos e experiências do museu.

Em relação ao indicador de acessibilidade atitudinal, mesmo que o museu esteja consciente das suas barreiras de acessibilidade e inclusão e demonstra que tem procurado algumas estratégias que as minimize, é urgente que se organize e desenvolva uma política institucional de acessibilidade do UC Exploratório. Atravessando todos os setores do museu, uma política institucional bem estruturada agirá em diferentes esferas, tais como: a existência de ações, projetos, formações, financiamentos e parcerias que promovam a pauta; desenvolvimento de estudos com os públicos com deficiência, visando compreender suas necessidades e avaliar as ações empregadas; promoção de diversidade e representatividade na equipa, incluindo profissionais do museu, consultores e colaboradores. Ou seja, nas palavras de Norberto Rocha *et al.* (2021), é preciso diminuir a “lacuna significativa entre as políticas institucionais e as boas intenções” (p. 150).

O indicador comunicacional é o que identificamos com o menor potencial, uma vez que os recursos de acessibilidade comunicacional para diversos públicos com deficiência são poucos e, em alguns setores, inexistentes. Na perspectiva da

comunicação externa, há a falta de recursos essenciais de acessibilidade e de informações sobre esses serviços nas plataformas de comunicação do museu (redes sociais e *website*), além da ausência de opções nos formulários das atividades para sinalizar a necessidade de recursos de acessibilidade. Já sobre a comunicação interna, há a necessidade de dispor de diversos recursos que auxiliem a orientação dos visitantes e compreensão do conteúdo das exposições, levando em consideração as diferentes dimensões da deficiência.

Salientamos, por fim, a necessidade de buscar continuamente, junto ao poder público ou privado, subsídios e financiamentos para o desenvolvimento e fortalecimento da política e cultura de acessibilidade nos museus. Tais recursos podem favorecer a realização de capacitações, fomentar redes de diálogos entre os espaços culturais e implementar estratégias que alcancem os indicadores de acessibilidade nas três dimensões - física, atitudinal e comunicacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acessibilidade e inclusão não acontecem naturalmente. Dado a questões histórico-sociais enraizadas, esses públicos foram marginalizados, escondidos, esquecidos e inviabilizados por muitos séculos. Para honrar seus direitos, muita luta social e política foi necessária, culminando em tratados, convenções, normativas e leis. Como a história já demonstra a mudança não acontece organicamente. É necessário que as instituições atuem ativamente e intencionalmente em prol da inclusão, buscando, convidando, incorporando públicos com deficiência e profissionais com deficiência, além de abordar a temática como eixo multidisciplinar e transversal aos diversos departamentos de um museu para que se construa uma política e cultura institucional de acessibilidade e inclusão.

No contexto do UC Exploratório - Centro Ciência Viva da Universidade de Coimbra, concluímos que o potencial de acessibilidade física é o mais expressivo, enquanto os indicadores atitudinal e comunicacional ainda se encontram parcialmente ausentes, podendo ser mais bem desenvolvidos. Interessante levantar que o panorama da acessibilidade desse recorte

de um museu de ciências português e seus desafios são semelhantes aos resultados de pesquisas e diagnósticos de museus de ciência latinoamericanos (De abreu *et al.*, 2019; Fernandes, 2020; Norberto Rocha *et al.*, 2021).

Este estudo foi baseado em parâmetros abordados em normativas, na literatura da área e em pesquisas de públicos com deficiência a partir das suas perspectivas. Entendemos, complementarmente, que a acessibilidade e inclusão são processos contínuos e sem receita única. Dessa forma, cada museu, dentro do seu próprio contexto, vai encontrar seus próprios meios de avançar com essa pauta, rumo a instituições cada vez mais inclusivas e diversificadas. Ao mesmo tempo, ressaltamos que este trabalho não se dispõe a cobrir todas as possibilidades de acessibilidade e participação de PcD, uma vez que cada indivíduo é único e complexo. Todavia, os indicadores permitem compreender como aprimorar a participação e engajamento do maior número possível de pessoas.

Por fim, acreditamos que este estudo pode ser um ponto de partida para debater, (re)pensar e avaliar estratégias e concepções de inclusão, em um momento em que Portugal está se mobilizando para tornar seus museus de ciência mais acessíveis e inclusivos. Ademais, este estudo, ainda que seja limitado ao contexto português, mostrou-se dialogando com pesquisas realizadas em outros países. Portanto, ele é um elemento importante para compreender as barreiras e facilitadores da promoção da acessibilidade cultural em museus universitários e, a partir disso, pensar em como superá-los, de forma que os museus de ciência inclusivos sejam uma realidade cada vez mais próxima.

NOTAS

1. A primeira autora agradece ao Programa Bolsas Ibero-Americanas Santander, à Universidade Federal Fluminense e à Universidade de Coimbra. A segunda autora agradece ao CNPQ pela Bolsa Produtividade em Pesquisa e à FAPERJ pelo programa Jovem Cientista do Nosso Estado. Ambas autoras agradecem ao UC Exploratório e equipa pela autorização e colaboração na realização desta investigação.

2. "Although museums have made great strides in the last 20 years to become more inclusive, the inclusion of people with disabilities in museum learning is still a specialized rather than a normalized practice".

REFERÊNCIAS

ABREU, Willian Vieira de; NORBERTO ROCHA, Jessica. Implementando recursos de acessibilidade em websites: uma missão nada impossível. In: NORBERTO ROCHA, Jessica. (Org). **Acessibilidade em museus e centros de ciências: experiências, estudos e desafios**, 446-459. Rio de Janeiro: Fundação Cecierj/ Grupo Museus e Centros de Ciências Acessíveis (MCCAC), 2021.

ALMEIDA, Eveline; MON'TALVÃO, Claudia. O uso do co-design em projetos de acessibilidade em museus para pessoas com deficiência visual. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 62, n. 18, p. 53-64, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.36572/csm.2021.vol.62.08>>. Acesso em: 28 jul. 2024.

BEZERRA, Rebecca Monte Nunes. Artigo 9: Acessibilidade. **Novos Comentários à Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência**. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, 2014.

BRASIL. DECRETO Nº 6.949, DE 25 DE AGOSTO DE 2009. Promulga a Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo, assinados em Nova York, em 30 de março de 2007. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 25 de agosto de 2009.

COHEN, Regina; DUARTE, Cristiane; BRASILEIRO, Alice. **Acessibilidade a Museus**. Brasília: MinC/ IBRAM, 2012.

DOMINGOS, Afonso Gonçalves Barreto. **Ciência mais acessível no Exploratório-adaptação da exposição Em Forma com a Ciência, com foco na deficiência visual**. Relatório de Estágio do Mestrado em Ciências da Educação. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2022.

FERNANDES, Mariana Pereira. A experiência de pessoas com deficiência visual: a acessibilidade

e a inclusão no Museu de Geodiversidade (UFRJ) e na Casa da Descoberta (UFF). 2020. 202 f. Dissertação (Mestrado em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde) - Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, RJ, 2020. Disponível em: <<https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/46024>>. Acesso em: 28 out. 2024.

GÓMEZ BLÁZQUEZ, Ángel Luis. La accesibilidad para personas ciegas y con deficiencia visual al patrimonio cultural y natural. **Her&Mus**, v. 16, p. 47-54, 2015. Disponível em: <<https://raco.cat/index.php/Hermus/article/view/313253>>. Acesso em: 28 out. 2024.

INACIO, Luiz Gustavo Barcellos. **Indicadores do Potencial de Acessibilidade em Museus e Centros de Ciência:** Análise da Caravana da Ciência. Monografia (Especialização em Ensino de Ciências - ênfase em Biologia e Química). Instituto Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

INR - INSTITUTO NACIONAL PARA A REABILITAÇÃO. **Estratégia de Promoção da Acessibilidade e Inclusão nos Museus, Monumentos e Palácios (2021-2025).** Disponível em: <<https://www.inr.pt/documents/11309/465535/EPAI+estrat%C3%A9gia+de+promo%C3%A7%C3%A3o+da+acessibilidade+e+inclus%C3%A3o+MMPs/bf51fb93-e9e2-4126-ae9-d5d8320d7a02>>. Acesso em: 28 jul. 2024.

MARINHO, Letícia; NORBERTO ROCHA, Jessica. El desarrollo de indicadores de accesibilidad para el análisis de exposiciones online: un camino para la inclusión social en las actividades de los museos. Anais II Congreso Internacional de Museos y Estrategias Digitales. Valencia: Universitat Politecnica de Valencia, 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.4995/CIMED22.2022.15562>>. Acesso em: 28 jul. 2024.

NORBERTO ROCHA, Jessica; MASSARANI, Luisa; GONÇALVES, Juliana Cardoso; FERREIRA, Flávia Barros; ABREU, William Vieira de; MOLENZANI, Aline Oliveira; INACIO, Luiz Gustavo Barcellos. **Guia de Museus e Centros de Ciências Acessíveis da América Latina e do Caribe.** Rio de Janeiro: Museu da Vida/Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz; RedPOP; Montevideu: Unesco, 2017.

NORBERTO ROCHA, Jessica; MASSARANI, Luisa; ABREU, Willian; INACIO, Luiz; MOLENZANI, Aline. Investigando acessibilidade em museus e centros de ciências latino-americanos. *In: Pesquisa em divulgação científica: textos escolhidos.* Rio de Janeiro: Fiocruz, 2021.

OLLERTON, Janice; HORSFALL, Debbie. Rights to research: utilising the Convention on the Rights of Persons with Disabilities as an inclusive participatory action research tool. **Disability & Society**, v. 28, n. 5, p. 616-630, 2012.

PORTUGAL. **Decreto-Lei n.º 163/2006 de 8 de agosto de 2006.** Diário da República, 1ª série, nº 153, 2006. Disponível em: <<https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/163-2006-538624>>. Acesso em: 28 jul. 2024.

REICH, Christine. Taking Action Toward Inclusion: Organizational Change and the Inclusion of People with Disabilities in Museum Learning. Tese (Doutoramento em Educação). Boston: Boston College, 2014.

SALASAR, Desirée Nobre. **Um museu para todos:** manual para programas de acessibilidade. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2019.

SARRAF, Viviane Panelli. Museus para a Igualdade - Diversidade e Inclusão Como as premissas da Acessibilidade Cultural corroboram com a Função Social dos Museus. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 63, n.19, p. 21-30, 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.36572/csm.2022.vol.63.02>>. Acesso em: 28 jul. 2024.

SARRAF, Viviane Panelli. **Reabilitação do museu:** políticas de inclusão cultural por meio da acessibilidade. 2008. Dissertação (Mestrado em Cultura e Informação), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-17112008-142728/publico/reabilitacaomuseu.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2024.

SILVA, Taáte Pereira Tomaz; NORBERTO ROCHA, Jessica. **Analyzing the Potential of People with Down Syndrome to Access and Participate in the Main Exhibition of Museu do Amanhã, Rio de Janeiro (Brazil).** *Frontiers in Education*, no prelo, 2024.

UC EXPLORATÓRIO. Disponível em: <<https://www.exploratorio.pt/>>. Acesso em: 14 mar. 2024.

VLACHOU, Maria; ALVES, Fátima. Acessibilidade nos museus. *In: Coleção Públicos Nº 2*. Serviços Educativos na Cultura. Porto: Sete Pés, 2007.

YIN, Robert K. **Estudo de caso - planejamento e métodos**. Porto Alegre: Bookman, 2001.

SOBRE OS AUTORES

Ana Carolina Alves Vicente é educadora museal e divulgadora da ciência, membro do grupo de pesquisa Museus e Centros de Ciências Acessíveis (MCCAC) contemplado com o CIMUSET/ICOM Awards 2023. Atualmente, é mestranda em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde (Fiocruz/COC), pesquisando acessibilidade para pessoas com deficiência em museus e centros de ciência. Possui graduação em Química pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

E-mail: anavicente@id.uff.br

Jessica Norberto Rocha é pesquisadora e divulgadora científica da Fundação Cecierj. Coordenadora do grupo de pesquisa MCCAC, contemplado com o CIMUSET/ICOM Awards 2023. Bolsista Produtividade CNPq e Jovem Cientista do Nosso Estado FAPERJ. Professora dos programas de mestrado e doutorado em Ensino de Biociências e Saúde e do mestrado em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde da Fiocruz e da Especialização em Ensino de Ciências no IFRJ/Maracanã. Em 2021, foi pesquisadora Fulbright no Museum of Science (Boston/USA). Realiza estudos na área de divulgação científica, acessibilidade, inclusão e itinerância de museus.

E-mail: jnrocha@cecierj.edu.br

Recebido em: 01/08/2024

Aprovado em: 28/10/2024

MULHERES CIENTISTAS NOS MUSEUS

WOMEN SCIENTISTS IN MUSEUMS

Camila de Macedo Soares Silveira
UFPEL
Daniel Maurício Viana de Souza
UFPEL

Resumo

Este trabalho analisa a representação das mulheres cientistas em museus de ciências, focando na coleção entomológica das Irmãs Figueiredo no Museu de História Natural da Universidade Católica de Pelotas (UCPEL), no Rio Grande do Sul. O objetivo é investigar a presença, atuação e (in)visibilidade das mulheres nas ciências e nos museus, destacando a dinâmica entre esquecimento e memória. Para tal, se realiza uma pesquisa qualitativa sobre a presença feminina nestes dois campos, traçando o desenvolvimento histórico dessas áreas e evidenciando a lógica androcêntrica que permeiam seus processos estruturais. De forma a ilustrar estes fenômenos, se examina o estudo de caso das Irmãs Figueiredo, mulheres cientistas que se dedicaram ao desenvolvimento da coleção entomológica, hoje abrigada no Museu, composta principalmente por exemplares de lepidópteros (borboletas e mariposas). Adquirida por Ignez Lopes de Figueiredo em 1997, a coleção é uma das maiores e mais importantes, mas as informações sobre as cientistas são superficiais. O trabalho argumenta que os museus contemporâneos devem promover debates inclusivos e conectar ciência e sociedade, afastando-se do modelo tradicional de “gabinete de curiosidades”. Como resultado, a pesquisa evidencia como a trajetória das Irmãs Figueiredo ilustra o apagamento sistemático das mulheres cientistas também nas narrativas museológicas, mostrando que, mesmo em coleções de grande valor, suas contribuições são frequentemente tratadas de forma superficial. As dificuldades encontradas na investigação expõem um padrão

Abstract

This work analyzes the representation of women scientists in science museums, focusing on the Figueiredo Sisters' entomological collection at the Natural History Museum of the Catholic University of Pelotas (UCPEL), in Rio Grande do Sul. The objective is to investigate the presence, action and (in)visibility of women in science and museums, highlighting the dynamics between oblivion and memory. To this end, qualitative research is carried out on the female presence in these two fields, tracing the historical development of these areas and highlighting the androcentric logic that permeates their structural processes. In order to illustrate these phenomena, the case study of the Figueiredo Sisters, women scientists who dedicated themselves to the development of the entomological collection, now housed in the Museum, composed mainly of specimens of lepidoptera (butterflies and moths), is examined. Acquired by Ignez Lopes de Figueiredo in 1997, the collection is one of the largest and most important, but information about the scientists is superficial. The work argues that contemporary museums must promote inclusive debates and connect science and society, moving away from the traditional “cabinet of curiosities” model. As a result, the research highlights how the trajectory of the Figueiredo Sisters illustrates the systematic erasure of women scientists also in museological narratives, showing that, even in collections of great value, their contributions are often treated superficially. The difficulties encountered in the investigation expose a pattern of invisibilization of women

de invisibilização das mulheres nas ciências, revelando a necessidade de uma Museologia de Gênero, que possibilite abordagens que transformem os museus em espaços mais inclusivos e representativos, promovendo uma maior compreensão da contribuição das mulheres nas ciências e ampliando o debate sobre a representatividade feminina nas instituições de memória.

Palavras-chave:

Mulheres; ciências; museus; Museu de História Natural; Museologia de gênero.

INTRODUÇÃO

Este artigo explora a atuação e a representação das mulheres nos museus de ciências, analisando como se deu a inserção feminina nas áreas museológica e científica, historicamente dominadas por homens. Busca compreender os fundamentos que levaram à configuração atual de representatividade. Para isso, destaca o caso das Irmãs Figueiredo, naturalistas autodidatas de Pelotas, Rio Grande do Sul, cuja trajetória no século XX resultou na criação da coleção entomológica que hoje compõe o acervo do Museu de História Natural da Universidade Católica de Pelotas (MUCPEL). A história das Irmãs reflete os desafios do descrédito científico que muitas mulheres enfrentaram em suas contribuições científicas.

Esta pesquisa teve início em 2020 com o desenvolvimento do Trabalho de Conclusão de Curso em Museologia, intitulado “A resistência imposta às mulheres na ciência e sua representação nas instituições museológicas”, defendido em 2021. O trabalho inicialmente visava explorar a história das Irmãs Figueiredo, mas, com as restrições de isolamento da pandemia de COVID-19, a pesquisa de campo foi suspensa e adaptada para um formato digital, que, no entanto, mostrou-se insuficiente para aprofundar as informações desejadas sobre as Irmãs. A investigação foi então continuada no Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas, resultando na dissertação intitulada “Os Museus de Ciências e as Mulheres Cientistas: o caso das Irmãs Figueiredo” (2022-2024). Neste trabalho, foi possível

in science, revealing the need for a Gender Museology, which enables approaches that transform museums into more inclusive and representative spaces, promoting a greater understanding of the contribution of women in science and expanding the debate on female representation in memory institutions.

Keywords:

Women; sciences; museums; Natural History Museum; Gender museology.

aprofundar a análise das relações entre museus, ciências e gênero, considerando o papel dos museus de ciências como ferramentas de inclusão social e divulgação científica. A partir do estudo das Irmãs Figueiredo, se evidenciam as relações sociais e o protagonismo feminino por trás de uma coleção científica de grande relevância.

A escolha do tema surgiu a partir de uma visita técnica ao MUCPEL durante a graduação em Museologia, em que foi observado um grande potencial para explorar as relações entre gênero e ciência na instituição. Embora o tema ainda seja pouco abordado, com uma narrativa expositiva limitada sobre as Irmãs Figueiredo, esta pesquisa busca colaborar com o Museu para enriquecer o acervo interpretativo sobre a vida e obra dessas cientistas autodidatas. Com uma coleção entomológica de mais de cinco mil espécimes catalogados, a investigação propõe a seguinte questão norteadora: como a exclusão social das mulheres impactou o reconhecimento das Irmãs Figueiredo como cientistas e influenciou a musealização de sua coleção?

O objetivo central desta pesquisa é aprofundar a investigação sobre a inserção e atuação das mulheres nas ciências, levando em conta as possíveis implicações da subalternização feminina na tradição científica. Para isso, se averigua teoricamente a presença - e a ausência - das mulheres nas ciências e nos museus, examinando o modo de inserção feminina nesses campos e as configurações atuais; realiza um estudo sobre a representação das mulheres cientistas em museus e centros de ciências;

compila um histórico sobre as Irmãs Figueiredo, abordando suas trajetórias e contribuições enquanto cientistas autodidatas; e assim identificar os fatores que podem ter contribuído para o apagamento de sua relevância científica.

A metodologia adota uma abordagem qualitativa para analisar fenômenos sociais e históricos, oferecendo base para uma análise subsequente. Desta forma, a destacar a importância de dar voz a indivíduos e grupos minoritários, a investigação busca explorar os significados e interpretações dos atores envolvidos. Para isso, o estudo recorre a uma ampla revisão bibliográfica para mapear a produção existente sobre o tema, análise documental de fontes primárias como documentos históricos, periódicos e o próprio acervo do Museu de História Natural da UCPEL, além da exposição da artista Johanna Calle. Complementando, foram realizadas entrevistas com pessoas e instituições relacionadas à trajetória das Irmãs Figueiredo.

Este artigo examina a presença e as contribuições das mulheres nas ciências e nos museus, com um foco especial nas Irmãs Figueiredo, cuja história reflete os desafios enfrentados pelas mulheres nas ciências e em instituições culturais. A análise é dividida em três partes: primeiro, explora a construção histórica e sociocultural das ciências e da museologia, marcadas por perspectivas androcêntricas que limitaram a participação feminina. Em seguida, aborda o caso específico das Irmãs Figueiredo, destacando suas contribuições autodidatas em entomologia e seus desafios e barreiras impostas pela sociedade patriarcal da época. Por fim, se discute o legado das Irmãs no Museu de História Natural da Universidade Católica de Pelotas, enfatizando a importância da coleção para a preservação do conhecimento científico e o papel dos museus na valorização de narrativas femininas.

MULHERES NAS CIÊNCIAS E NOS MUSEUS

O desenvolvimento da ciência moderna tem sido dominado por um viés masculino, androcêntrico, ocidental, branco e elitizado. Desde o Iluminismo, a ciência promete inovações e melhorias sob a pretensão de universalidade, neutralidade e objetividade. No entanto, como argumenta Schiebinger (2008, p. 274), a ciência não é um valor neutro, especialmente quando relacionada a gênero e raça. Silva (2008, p. 5) observa que

a opressão de gênero, originada nos primórdios da civilização, tem seus mecanismos adaptados conforme contextos sociais e históricos.

Durante a Era Moderna, os ideais igualitários da Revolução Francesa não eliminaram a sujeição das mulheres, mas procuraram justificá-la cientificamente, uma vez que a desigualdade de gênero era crucial tanto para a organização patriarcal quanto para a estrutura econômica capitalista (Silva, 2008, p. 5). Cientistas da época buscavam provar diferenças biológicas entre homens e mulheres para legitimar o sexismo e as desigualdades. Andrade (2011, p. 64) ressalta que esses cientistas tentavam explicar diferenças cognitivas e comportamentais baseadas em neurotransmissores, estruturas cerebrais e genes, resultando em um modelo reducionista de determinismo biológico.

Médicos e psiquiatras darwinistas afirmavam que mulheres não deveriam ser tratadas socialmente como homens, visto que eram “uma variedade humana especializada na reprodução” (Sedeño, 2001 *apud* Silva, 2008, p. 136). Mulheres eram vistas como intuitivas e emotivas, enquanto homens controlavam as emoções pelo intelecto racional (Sedeño, 2001). Psiquiatras da época consideravam as reivindicações femininas por direitos e trabalho remunerado como patologias a serem tratadas. Estas suposições criaram e fortaleceram o estereótipo de que as mulheres teriam uma tendência a histeria e a serem desequilibradas psicologicamente e mentalmente, perpetuado até os dias atuais (Silva, 2008, p. 5).

Os papéis das mulheres e homens eram definidos por uma lógica binária semelhante à aplicada às características fundamentais da ciência moderna, se baseando em pares opostos como sujeito e objeto, mente e corpo, razão e emoção, objetividade e subjetividade, luz e sombra, cultura e natureza. Homens eram vistos como fortes e racionais, associados a conceitos como sujeito, mente, razão, objetividade, luz e natureza. Já as mulheres, consideradas emocionais e intuitivas, eram vinculadas a conceitos como objeto, corpo, emoção, subjetividade, sombra e cultura (Sardenberg, 2002, p. 95). A relação de gênero na ciência é, também, uma hierarquia de poder, onde o “homem racional” centraliza a ciência moderna, estabelecendo a mente (masculino) como

controladora da natureza (feminino) (Scott, 1988). Lloyd (1996, p. 41) afirma que o conhecimento racional transcende e domina as forças naturais, associadas ao feminino.

Somente entre os séculos XIX e XX que as mulheres começaram a ter acesso ao ensino superior, ainda que enfrentando inúmeras barreiras. Os Estados Unidos permitiram o ingresso feminino em 1834, criando universidades exclusivas para mulheres, conhecidas como *Women's College*. Na Europa, o processo foi mais tardio, após a Segunda Guerra Mundial, com alguns países como Suíça, Espanha, França, Grã-Bretanha e Alemanha permitindo a entrada feminina entre o final do século XIX e início do século XX. Sedeño (2011, p. 219) destaca que “o acesso à educação formal possibilitou a entrada das mulheres em áreas até então proibidas. Os primeiros foram muitas vezes esquecidos, privando-nos de modelos de referência tão necessários quanto úteis”.

No Brasil, as mulheres só obtiveram acesso às escolas em 1827, seguindo um modelo educacional específico que reforçava a desigualdade de gênero e mantinha a cidadania feminina em uma posição subalterna, conforme a Lei de 15 de outubro de 1827 (Brasil, 1827). Blay e Conceição (1991) elucidam que, em 1879, o imperador Dom Pedro II autorizou a entrada de mulheres nas universidades brasileiras após perceber que Maria Augusta Generoso Estrela, que havia recebido uma bolsa para estudar Medicina em Nova Iorque em 1876, não poderia exercer a profissão ao voltar ao Brasil. Em 1887, Rita Lobato Velho Lopes, natural de Rio Grande, Rio Grande do Sul, tornou-se a primeira mulher a se formar no Brasil, pela Faculdade de Medicina da Bahia. Vale destacar que as primeiras mulheres a frequentar e se formar em universidades, tanto no Brasil, quanto no exterior, eram brancas e de famílias abastadas, enfrentando ainda assim barreiras e discriminações por serem mulheres. A primeira mulher negra a se formar no Brasil, Maria Rita de Andrade, obteve seu título de bacharel em 1926 (Cavalcanti, 2023).

Os desafios enfrentados pelas mulheres na inserção universitária também se refletem na produção científica e no mercado de trabalho. Margaret Rossiter, em *Women Scientists in America: Struggles and Strategies to 1940*

(1982), aborda as discriminações sofridas pelas mulheres na ciência, especialmente na divisão sexual do trabalho. As mulheres eram frequentemente designadas para tarefas consideradas “femininas”, que eram repetitivas, mal pagas e exigiam atenção e cuidado, o que as afastava dos postos de decisão e das possibilidades de ascensão na carreira. Além disso, devido ao casamento e filhos, as mulheres tendiam a progredir mais lentamente em suas carreiras, enfrentando uma dupla jornada de trabalho. Como resultado, “quanto mais se sobe na carreira científica, menor é o número de mulheres” (Costa, 2008, p. 290), evidenciando seu “desaparecimento” nos níveis mais altos da ciência.

No âmbito dos museus, a transição dos Gabinetes de Curiosidades para as instituições modernas começou nos séculos XVI e XVII, quando exploradores europeus traziam objetos exóticos de suas expedições. Esses itens, colecionados pela elite, simbolizavam poder e status. No século XVIII, o Humanismo e os ideais iluministas transformaram esses gabinetes em museus especializados, voltados para o conhecimento científico e educativo. Museus como o Ashmolean, fundado em 1683, e o Museu Britânico, em 1759, marcaram o início dos museus modernos (Soto, 2014). Embora sob a roupagem de museus públicos, estes inicialmente atendiam apenas cientistas e intelectuais da elite, com horários reservados para outros grupos, como mulheres de classe alta e a classe trabalhadora (Soares, 2019, p. 10).

Os museus dos séculos XVIII e XIX não atendem mais às necessidades atuais, exigindo uma nova forma de musealização. No final do século XIX, iniciou-se uma transformação para tornar os museus mais acessíveis e educativos, culminando na criação da UNESCO em 1945 e do ICOM em 1946, após a Segunda Guerra Mundial. A UNESCO visa contribuir para a construção de uma cultura de paz, erradicação da pobreza, desenvolvimento sustentável e diálogo intercultural, enquanto o ICOM promove a cooperação internacional entre museus e seus profissionais.

Em 1972, a Carta de Santiago do Chile estabeleceu novos princípios para os museus na América Latina, enfatizando seu papel

social. Nesse mesmo ano, a UNESCO realizou a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, criando uma lista de locais de importância cultural e natural. Em 1984, a Declaração de Quebec continuou refletindo sobre esses princípios, e em 1986 o ICOM criou o Código de Ética para Museus. A Declaração de Caracas de 1992 aprofundou a reflexão coletiva iniciada em Santiago.

A Nova Museologia, como crítica à prática museológica tradicional, propõe uma museologia mais engajada com problemas sociais, defendendo a ação do museu junto ao território. Seu objetivo principal é o desenvolvimento comunitário e a promoção de postos de trabalho pela revitalização artesanal, agrícola e industrial (Moutinho, 1995). O MINON, originado na Conferência Internacional do ICOM em 1971 e na Mesa-Redonda de Santiago do Chile em 1972, enfatiza a importância de descolonizar a museologia, refletindo sobre o papel dos museus latino-americanos nas transformações sociais (Tolentino, 2016).

A partir da década de 1990, surgiram a Sociomuseologia e a Museologia Social. A Sociomuseologia aborda questões da museologia social e da atuação dos museus em geral, enquanto a Museologia Social desloca o foco do objeto para o ser humano, considerando-o como sujeito produtor de suas referências culturais (Tolentino, 2016). Guarnieri (2010) reforça que os museus devem existir para as pessoas e define a Museologia como a ciência das relações entre o museu e a sociedade.

A Museologia de Gênero emergiu nos anos 1990 como resultado da convergência de estudos museológicos e de gênero, impulsionados pelos movimentos feministas e pela Nova Museologia (Vaquinhas, 2014). Este campo busca resgatar a memória e os patrimônios femininos, valorizar expressões culturais e artísticas femininas e reconhecer a contribuição das mulheres na organização de coleções e práticas museológicas (Vaquinhas, 2014). Rechená (2011) destaca que a busca por uma sociedade mais justa e igualitária é um ato de justiça, e a Museologia de Gênero luta contra estereótipos e invisibilizações de realizações femininas (Vaquinhas, 2014).

O CASO DAS IRMÃS FIGUEIREDO

As Irmãs Figueiredo viveram ao longo do século XX na cidade de Pelotas no Rio Grande do Sul, eram filhas do português Augusto Lopes de Figueiredo e de Idalina Morales de Figueiredo, natural do estado do Rio Grande do Sul. Augusto e Idalina tiveram sete filhas e um filho, todos nascidos na cidade de Pelotas: Maria Augusta (falecida ainda criança), Joaquim, Augusta, Thereza, Idalina, Rosa, Maria e Ignez Lopes de Figueiredo. Augusto era proprietário da Fábrica Figueiredo, especializada na produção de sabão, sabonete, vela, graxa e derivados, localizado na Rua Quinze de Novembro nº 955, ao lado da residência da família Figueiredo. Toda a produção era direcionada dentro do estado, evidenciando a importância local da fábrica para a economia da cidade.

Mesmo a família pertencendo à elite pelotense, entre os filhos, das seis mulheres apenas o filho homem, Joaquim, fora incentivado a estudar ainda jovem fora do estado, realizando seu ensino superior. Augusto também era rígido quanto aos relacionamentos das filhas, o que resultou na ausência de descendentes diretos na cidade. A criação e o estilo de vida da época refletem uma sociedade patriarcal cada vez mais dominante ao longo do século XX, impactando profundamente as vidas das Irmãs Figueiredo e influenciando seus cotidianos, não apenas na esfera científica, mas em diversos aspectos de suas existências.

Apesar da rigidez do pai, as filhas receberam educação formal enquanto jovens e posteriormente se dedicaram de maneira autodidata. Entre as irmãs, Thereza, Rosa e Ignez Lopes de Figueiredo se especializaram no estudo da Entomologia, campo da Zoologia que estuda os insetos. Elas mantinham em sua casa uma vasta biblioteca sobre fauna e flora, intitulada por elas de “Biblioteca de Entomologia, Fauna e Flora”, e contribuía também com a pesquisa científica e ajudavam estudantes e pesquisadores a desenvolver suas pesquisas e teses. Além disso, algumas das irmãs davam aulas particulares sobre todos os temas para alunos de todas as idades. Eram sócias do Instituto Geobiológico La Salle de Canoas, RS e da Sociedade Brasileira de Entomologia (SBE), assinando, ainda, a Revista Brasileira de Entomologia (RBE).

Conforme relatado por Jocasta Soares dos Santos e Janaína Soares dos Santos, filhas da cuidadora das últimas três irmãs a viverem, Rosa, Maria e Ignez, elas capturavam insetos nas áreas rurais e, em casa, montavam caixas entomológicas e catalogavam espécimes de várias regiões do país. Mantinham, ainda, correspondência com entomólogos de diversos países e continentes, trocando espécimes de borboletas e mariposas exóticas e endêmicas. Elas produziam cadernos e álbuns com recortes, colagens e anotações científicas.

Contribuíam para a Escola Louis Braille de Pelotas, onde traduziam e escreviam livros e materiais em braille sobre diversos temas. Além disso, a família era devota ao catolicismo e mantinha uma relação estreita com instituições de caridade, como o Asilo de Mendigos de Pelotas, localizado ao lado da Fábrica Figueiredo e sua residência, com uma passagem direta entre os terrenos. As irmãs eram próximas de freiras e padres, que faziam parte de sua rotina e estavam presentes em batizados, internações, sepultamentos e missas da família.

Augusto faleceu em 1945, deixando um grande patrimônio imobiliário de mais de 30 imóveis, cujo testamento proibia a venda, garantindo renda passiva às filhas, porém as impedindo de gerenciar seus bens. Após o falecimento do pai, as Irmãs Figueiredo, incluindo Thereza, Rosa e Ignez, permaneceram fiéis aos valores e costumes com os quais foram criadas, demonstrando pouco interesse em iniciar relacionamentos amorosos. Elas se dedicaram inteiramente aos estudos e à pesquisa, mantendo o foco em suas atividades científicas e intelectuais. Rosa Lopes de Figueiredo, se encarregava da parte química que envolvia as atividades de montagens das caixas entomológicas e veio a falecer por um câncer de pulmão, provavelmente desenvolvido devido à exposição aos materiais tóxicos usados. Após a morte de todas as irmãs, Ignez decidiu vender a coleção entomológica resultante de mais de 60 anos de seu trabalho e de suas irmãs para a Universidade Católica de Pelotas.

Em matéria ao jornal Diário Popular da cidade de Pelotas, Ignez (Figura 1) afirma que sentia tristeza em se desfazer da coleção, mas que também sentia alívio por saber que seria preservada, aos cuidados dos professores da



Figura 1 - Ignez Lopes de Figueiredo.
Fonte: Jornal Diário Popular, 24 de dezembro de 1997.

UCPEL e para formar o futuro Museu de História Natural da Universidade. As Irmãs Figueiredo, além de terem produzido a coleção entomológica vendida para a UCPEL, composta por mais de 7.000 espécimes de insetos, também formaram uma notável biblioteca, com cerca de 200 livros científicos e outros objetos. Essa coleção incluía álbuns de recortes feitos à mão e escritos em diversos idiomas. Entre os achados singulares dessa biblioteca, destacavam-se obras como o livro "Quadro Elementar da História Natural dos Animais", de Mr. Cuvier, publicado em Londres em 1815, e o "*Flora Brasiliensis*", editado em 1833, que continha registros de quatro naturalistas alemães que exploraram o interior do Brasil por volta de 1830.

A coleção da biblioteca ficou de herança para a cuidadora, contratada em 1994, Tamara Lima Soares, que desenvolveu uma conexão especial com as irmãs que cuidou, principalmente Ignez, com a qual conviveu por mais tempo. Ignez, a

última das irmãs a falecer, trouxe Tamara para morar com ela após perder as irmãs, a fim de facilitar seus cuidados. Junto com Tamara, vieram seus filhos, incluindo Jocasta e Janaína, para a casa ao lado, também pertencente à família Figueiredo.

Além de cultivarem uma profunda curiosidade científica, as Irmãs Figueiredo eram fluentes em diferentes idiomas, como o francês, e cada uma desenvolveu habilidades em ofícios distintos, como bordado, costura, pintura, colagem e tecelagem. Segundo relatos de Jocasta e Janaína, Maria Lopes de Figueiredo e Idalina Lopes de Figueiredo, que não se dedicaram à entomologia, se destacavam na produção de bordados e crochês. Idalina, por sua vez, também criava colagens inspiradas no escritor João Simões Lopes Neto, admirado pela família, e parte de sua coleção se encontra atualmente preservada no acervo do Instituto João Simões Lopes Neto (IJSLN).

O MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL E A COLEÇÃO ENTOMOLÓGICA

O Museu de História Natural da Universidade Católica de Pelotas foi criado em 1997 por iniciativa do Conselho Universitário, sob a coordenação dos cursos de Ecologia e Biologia da instituição. Nesse mesmo ano, meses antes de sua inauguração, foi adquirida a coleção entomológica com mais de cinco mil espécimes para integrar o acervo do futuro Museu. Essa coleção, que abrange a área da Entomologia, é fruto do trabalho de pesquisa e catalogação realizado por Thereza, Rosa e Ignez Lopes de Figueiredo. Além dos espécimes, a coleção inclui um armário entomológico, exemplares em papel, revistas, livros, materiais de montagem entomológica, e diversos outros objetos.

Em 2001, o Museu de História Natural foi incorporado à Escola de Educação, após aprovação do Conselho Universitário. Com o tempo, enfrentando diversas adversidades e questões burocráticas, os cursos de Ecologia e Biologia foram extintos, e o Museu passou a ser administrado pelo setor de Comunicação, dentro da estrutura geral da Universidade. Atualmente, o Museu é gerido por um museólogo contratado, que assegura o desenvolvimento das atividades e mantém o espaço em funcionamento. Em 2023, o Museu foi transferido do Campus da Universidade

para o Instituto de Menores Dom Antônio Zattera (IMDAZ), instituição afiliada à Arquidiocese de Pelotas, também idealizadora da UCPEL.

Nos dias de hoje, o Instituto se dedica ao serviço de convivência e fortalecimento de vínculos, oferecendo uma variedade de atividades para crianças e adolescentes entre 4 e 17 anos, principalmente em situação de vulnerabilidade social. Entre as oficinas disponíveis estão música, dança, tae-kwon-do, formação cristã, educação física, reforço escolar, recreação e lazer. Além disso, o Instituto fornece refeições, acompanhamento nutricional e odontológico, bem como cursos de capacitação e geração de renda para os pais e familiares dos atendidos. A mudança do Museu para o Instituto se justifica pela perda de funcionalidades no Campus da UCPEL, devido ao encerramento dos cursos de Ecologia e Ciências Biológicas. Agora, ao integrar a exposição e o laboratório de ciências do Instituto, o MUCPEL consegue cumprir de forma mais efetiva seu papel como Museu, contribuindo significativamente para o público atendido pela instituição, recebendo ainda também agendamentos de público externo.

O caráter didático do Museu, evidenciado por exemplares da fauna regional, é um destaque em sua expografia, atraindo estudantes e grupos escolares e incentivando o interesse pela educação ambiental e divulgação científica. Seu acervo científico é acessível a pesquisadores e alunos, que podem consultar e analisar os materiais para o desenvolvimento de pesquisas e estudos. A maior parte do acervo foi obtida através de doações, incluindo contribuições de viveiros e colecionadores particulares. Alguns animais vertebrados silvestres foram doados pela Patrulha Ambiental da Brigada Militar (PATRAM), após serem recolhidos em rodovias, e posteriormente taxidermizados no antigo laboratório do Museu. Atualmente, o Museu não realiza mais taxidermia devido à falta de biólogos e técnicos especializados, consequência da extinção dos cursos relacionados. Algumas coleções, como a coleção entomológica (Figura 2) de Ignez Lopes de Figueiredo, foram adquiridas por compra.

Em 2017, Marcio Dillmann de Carvalho, museólogo do Museu na época, ao pesquisar a história das autoras da coleção entomológica, descobriu uma exposição intitulada *El caso de las Hermanas*



Figura 2 - Caixa entomológica no armário entomológico do acervo do Museu de História Natural da Universidade Católica de Pelotas.
Fonte: Fotografia da autora, 2019.



Figura 3 - Exposição El caso de las Hermanas Figueiredo: Dibujos de Johanna Calle.
Fonte: Proyecto Paralelo.

Figueiredo: Dibujos de Johanna Calle, da artista plástica colombiana Johanna Calle. Ao entrar em contato com a artista, ele soube que, durante uma visita ao Brasil em 2009, ela encontrou documentos raros sobre as irmãs em um sebo de Porto Alegre. Entre manuscritos sobre insetos e fotografias, estavam documentos de um processo legal em que as irmãs acusavam um professor da Escola de Agronomia Eliseu Maciel de usar indevidamente suas pesquisas.

Os documentos indicam que a denúncia foi encaminhada à escola e investigada, no qual o professor se defendeu alegando que “quanto à co-participação das irmãs Figueiredo foi de simples auxiliar. Não se deve confundir mania de colecionar com conhecimentos para produzir trabalhos científicos”.¹ Ignez, por sua vez, “revela ter esta e suas irmãs suspenso a publicação desse trabalho em 1943, por não ter querido o Dr. Biezanko considerado-as co-autoras”.² A exposição de Johanna Calle, realizada em 2013 e 2014, explora a injustiça social e as opressões da sociedade patriarcal, evidenciando como as Irmãs Figueiredo foram injustamente rotuladas como “maníacas” (Figura 3) por um professor que desconsiderou suas valiosas contribuições científicas. A mostra também incluiu itens como anotações sobre insetos e um rascunho de carta dirigido às autoridades acadêmicas, solicitando a investigação do caso.

Calle usa a palavra “*manía*” para criticar a desvalorização das realizações científicas das mulheres, prestando homenagem às Irmãs Figueiredo e a outras mulheres que enfrentaram desmerecimento semelhante. O material apresentado na exposição, assim como a “Biblioteca de Entomologia, Fauna e Flora” das irmãs, não faz parte do acervo do MUCPEL. Apesar da importância científica e didática dos espécimes da coleção, a história das Irmãs Figueiredo não é abordada ou exposta no Museu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investigar a representação e atuação feminina nas ciências e nos museus revela o papel essencial, mas frequentemente invisibilizado, das mulheres na construção e disseminação do conhecimento científico. O caso das Irmãs Figueiredo, naturalistas autodidatas de Pelotas, exemplifica as barreiras enfrentadas no campo das ciências, bem como as formas de resistência e perseverança que marcaram suas trajetórias.

As Irmãs Figueiredo dedicaram suas vidas e recursos financeiros às suas pesquisas e coleções, de valor inestimável, parte das quais hoje está disponível no Museu de História Natural da Universidade Católica de Pelotas. Esses materiais são apreciados por visitantes e utilizados por pesquisadores, comprovando a excelência científica que elas alcançaram. Foram criadas sob a opressão do pai em uma época e vivência

diferente dos dias atuais e desencorajadas a buscar reconhecimento acadêmico. Mesmo sem ingressar na academia, enfrentaram o machismo estrutural ao atuarem em um meio majoritariamente masculino, sendo injustamente acusadas de serem "maníacas" e de não serem capazes de produzir ciência verdadeira.

A relação entre esquecimento e memória emerge como um aspecto central desta pesquisa. A ausência de reconhecimento institucional e acadêmico, somada à omissão de suas contribuições em registros históricos e museológicos, é ainda um reflexo de práticas que privilegiam as trajetórias masculinas e reforçam uma visão androcêntrica das ciências. O caso das Irmãs Figueiredo ilustra essa tensão, mostrando como, apesar da relevância de suas descobertas e da dedicação intensa ao estudo da entomologia, seu legado quase se perdeu devido à falta de reconhecimento adequado. Essa pesquisa evidencia a importância de confrontar casos como este, mostrando a necessidade de ações interventivas, onde o papel das mulheres é preservado e valorizado.

Assim, destaca-se a importância de criar espaços de memória que valorizem as trajetórias femininas e desafiem as dinâmicas de poder estabelecidas. Ao assumir uma posição crítica diante das narrativas estabelecidas, essas instituições contribuem para reescrever a história de maneira inclusiva, assegurando que o legado feminino seja perpetuado e respeitado. Os museus de ciências, ao incorporar uma perspectiva de gênero em suas exposições, podem desempenhar um papel vital na promoção de diálogos e reflexões sobre a interseção entre ciências e sociedade, contribuindo para a desconstrução de estereótipos e preconceitos. Incluir mulheres nas narrativas museológicas vai além de uma questão de equiparação histórica; é uma forma de enriquecer o conhecimento científico e cultural, revelando a diversidade de experiências e perspectivas que moldaram o desenvolvimento de diversas áreas das ciências.

A pesquisa sublinha a necessidade contínua de explorar e valorizar as contribuições das mulheres nas ciências e nos museus. O caso das Irmãs Figueiredo é apenas um exemplo entre muitas histórias que ainda precisam ser contadas e reconhecidas. Ao trazer essas narrativas à tona,

contribui-se para a construção de uma memória coletiva mais inclusiva e representativa, onde as mulheres têm o destaque que merecem. Desta forma, é essencial que as instituições museológicas e científicas assumam a responsabilidade de promover uma história que celebre as conquistas das mulheres e inspire futuras gerações a seguir seus passos.

NOTAS

1. Citação retirada de documento referente ao processo administrativo da Escola de Agronomia Eliseu Maciel, Portaria nº 2, de 19 de junho de 1947, que nomeia comissão para análise da denúncia.
2. Citação retirada de documento referente ao processo administrativo da Escola de Agronomia Eliseu Maciel, Portaria nº 2, de 19 de junho de 1947, que nomeia comissão para análise da denúncia.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Francisco Leal de Andrade. **Determinismo biológico e questões de gênero no contexto do Ensino de Biologia:** representações e práticas de docentes do Ensino Médio. Dissertação (Mestrado em Ensino, Filosofia e História das Ciências), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <<https://ppgfhc.ufba.br/pt-br/determinismo-biologico-e-questoes-de-genero-no-contexto-do-ensino-de-biologia-representacoes-e>>. Acesso em: 21 jul. 2024.
- BLAY, Eva Alterman; CONCEIÇÃO, Rosana R. da. A mulher como tema nas disciplinas da USP. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n.76, p. 50-56, fev.1991. Disponível em: <<http://publicacoes.fcc.org.br/index.php/cp/article/view/1054/1062>>. Acesso em: 5 jul. 2023.
- BRASIL. **Lei de 15 de outubro de 1827.** Manda criar escolas de primeiras letras em todas as cidades, vilas e lugares mais populosos do Império. Rio de Janeiro, 1827. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM..-15-10-1827.htm>. Acesso em: 5 jul. 2023.
- CAVALCANTI, Rosângela Wojdela. **Por entre labirintos:** as barreiras e os desafios vivenciados pelas estudantes assistidas pelo programa de

assistência estudantil dos cursos de engenharia da Universidade Tecnológica Federal Do Paraná - Campus Curitiba. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade), Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2022. Disponível em: <<https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/31109>>. Acesso em: 21 jul. 2024.

COSTA, Maria Conceição da. Divulgando a visibilidade das mulheres na ciência. **Revista História, Ciências, Saúde - Manguinhos**, v. 15, p. 289-293, 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/hcsm/a/N767RMhdzjSWdDnNCgMRg9J/>>. Acesso em: 21 jul. 2024.

LLOYD, Genevieve. Reason, science and the domination of matter. *In*: KELLER, Evelyn Fox; LONGINO, Helen. **Feminism & science**. Oxford: Oxford Univ. Press, 1996.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. **Textos e contextos de uma trajetória profissional**. Organização de Maria Cristina Bruno. Volume 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado / Secretaria de Estado de Cultura / Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

MOUTINHO, Mário Canova. A Declaração de Quebec de 1984. *In*: ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). **A memória do pensamento museológico contemporâneo**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Icom, 1995.

RECHENA, Aida. Teoria das representações sociais: uma ferramenta para a análise de exposições museológicas. **Cadernos de Sociomuseologia**, n. 41, 2011. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2651>>. Acesso em: 21 jul. 2024.

ROSSITER, Margaret W. **Women scientists in America: Struggles and strategies to 1940**. JHU Press, 1982.

SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar. Da crítica feminista à Ciência a uma Ciência Feminista? *In*: COSTA, Ana Alice e SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar. (Org.) **Feminismo, Ciência e Tecnologia**. Salvador, Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre Mulher e Relações de Gênero (REDOR), Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM), Universidade Federal da Bahia, v. 8, Coleção Bahianas, 2002.

SEDEÑO, Eulália Pérez. La deseabilidad epistêmica de la equidad em ciência. *In*: RUIZ, Viky Frias (Org.). **Las mujeres ante la ciencia del siglo XXI**. Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid. Espana: Complutense, 2001.

SCHIEBINGER, Londa. Mais mulheres na ciência: questões de conhecimento. **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**, v. 15, p. 269-281, 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/hcsm/a/LZcRqYbsQR4cxYkgfCGyjr/>>. Acesso em: 21 jul. 2024.

SCOTT, Joan Wallach. **Gender and the politics of history**. New York: Columbia University Press, 1988.

SILVA, Elizabete Rodrigues da. A (in) visibilidade das mulheres no campo científico. **Travessias**, v. 2, n. 2, p. 1-20, 2008. Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3026>>. Acesso em: 21 jul. 2024.

SOARES, Bruno César Brulon. Museus, mulheres e gênero. **Cadernos Pagu**, n. 55, p. e195515-e195515, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8656393>>. Acesso em: 21 jul. 2024.

SOTO, Moana. Dos gabinetes de curiosidade aos museus comunitários: a construção de uma concepção museal à serviço da transformação social. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 48, n. 4, 2014. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/4987>>. Acesso em: 21 jul. 2024.

TOLENTINO, Átila Bezerra. Museologia social: apontamentos históricos e conceituais. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 52, n. 8, 2016. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/5499>>. Acesso em: 21 jul. 2024.

VAQUINHAS, Irene. Museus das mulheres na actualidade: Criação, objectivos e o contributo da história. **RITUR-Revista iberoamericana de turismo**, v. 5, p. 5-26, 2015. Disponível em: <<https://www.seer.ufal.br/index.php/ritur/article/view/2006>>. Acesso em: 21 jul. 2024.

SOBRE OS AUTORES

Camila de Macedo Soares Silveira é Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas - UFPEL, pesquisa financiada pela CAPES (2022-2024). Graduada em Museologia (Bacharelado) pela Universidade Federal de Pelotas - UFPEL (2021).

E-mail: msscabila@hotmail.com

Daniel Maurício Viana de Souza é Doutor em Sociologia pelo Programa de PPGS da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, com período sanduíche no Instituto de Ciências Sociais (ICS) da Universidade de Lisboa (2016). Mestre em Ciência da Informação pelo Programa de PPGCI - IBICT/UFF (2007). Graduado em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO (2004).

E-mail: danielmvsouza@gmail.com

Recebido em: 30/08/2024

Aprovado em: 06/11/2024

MAPEAMENTO DAS COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS NO BRASIL: PERCURSOS E CONTRIBUIÇÕES À PNM^{1 2}

*MAPPING ETHNOGRAPHIC COLLECTIONS IN BRAZIL: PATHS AND
CONTRIBUTIONS TO THE PNM*

Adriana Russi
UNIRIO/UFF
Geslline Giovana Braga
PPGAS-UFRN
Marco Brandão
UFF

Resumo

Recentemente a PNC³, abruptamente descontinuada, foi retomada, assim como a PNM e o PNSM⁴, agenda política do IBRAM⁵. Milhares de museus no país preservam coleções etnográficas. Constituídas por artefatos que materializam aspectos da vida social humana, se associam, desde tempos coloniais, às trajetórias e memórias de comunidades indígenas, quilombolas e outras. A carência de informações sistematizadas sobre essas coleções dificulta o acesso de pesquisadores e, sobretudo, prejudica o exercício do direito à memória dessas comunidades. Considerando a importância destes acervos, sua difusão e a reparação histórica a esses grupos e, visando potencializar as políticas públicas de museus, em 2018 o Comitê de Patrimônios e Museus da Associação Brasileira de Antropologia começou a mapeá-las para divulgá-las num banco de dados acessível via portal web. Este relato apresenta dados deste projeto cuja plataforma será lançada em breve.

Palavras-chave:

Coleções etnográficas; Política Nacional de Museus; direito à memória; banco de dados; difusão de acervo.

Abstract

Recently, the PNC, which was abruptly discontinued, was resumed, as were the PNM and PNSM, the political agenda of IBRAM. Thousands of museums in the country preserve ethnographic collections. Consisting of artifacts that materialize aspects of human social life, they have been associated, since colonial times, with the trajectories and memories of indigenous, quilombola and other communities. The lack of systematized information about these collections makes it difficult for researchers to access them and, above all, hinders the exercise of the right to memory of these communities. Considering the importance of these collections, their dissemination and historical reparation to these groups, and aiming to enhance public policies for museums, in 2018 the Heritage and Museums Committee of the Brazilian Anthropology Association began to map them to disclose them in a database accessible via a web portal. This report presents data from this project, the platform of which will be launched soon.

Keywords:

Ethnographic collections; National Museum Policy; right to memory; database; dissemination of collections.

INTRODUÇÃO⁶

No Brasil o campo museal se estruturou muito antes da idealização da Política Nacional de Museus. Os primeiros museus foram constituídos ainda no período colonial e remetem a época da vinda da família real à então colônia portuguesa (Julião, 2006; Lopes, 1997). As iniciativas de políticas públicas para a cultura no país datam dos anos de 1930 e focavam na preservação do patrimônio cultural. Também se localiza nesse período a concepção do primeiro curso de graduação em museologia que funcionou, desde 1932 no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, e que a partir de 1976 foi incorporado à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Aqui não há espaço para nos deter na longa e complexa trajetória das políticas culturais no Brasil. Muitos autores (as) já o fizeram a partir de distintas perspectivas. Coelho (1997) organizou um dicionário em que compila os principais verbetes no campo das políticas culturais sistematizados até o momento da publicação. Badaró (2000) analisa as contribuições de Gustavo Capanema e de intelectuais que lhe foram contemporâneos para a cultura brasileira. Em suas obras Calabre (2005; 2009) aborda a trajetória das políticas culturais no Brasil. Botelho (2001) escreve sobre a Fundação Nacional de Artes a política cultural e em sua obra de 2007 faz uma análise ampliada das políticas culturais. Fonseca (2005) faz uma minuciosa reflexão sobre a trajetória da política de patrimônio cultural a partir da atuação do Instituto do Patrimônio Artístico Cultural. Na obra organizada por Rubim e Barbalho (2007) temos o campo dos estudos da cultura apresentado como campo multidisciplinar em que são incluídas análises sobre as perspectivas e a trajetória das políticas culturais em suas várias dimensões. Moraes (2009) em seu artigo trata das políticas públicas com ênfase na política cultural e, particularmente, na política de museu no Brasil. Varella (2014) faz um balanço sobre o Plano Nacional de Cultura no âmbito da política cultural brasileira. Já Barbalho (2017) discute a politização do campo cultural e a crise que se abateu sobre o Ministério da Cultura.

Numa tentativa de apontar algumas linhas das políticas culturais no Brasil, é possível afirmar

que foram usadas de maneira dirigista e/ou autoritária durante os regimes ditatoriais. Já no pós-democratização, no período do governo Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), por exemplo, estiveram comprometidas com os interesses do mercado, transformando “direitos sociais” em “benefícios sociais” excludentes. Como aponta Moraes (2009), eram políticas que não abriam margem para críticas ou alternativas e não consideravam o diálogo nem a diferença.

O propósito deste trabalho é apresentar o projeto Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil, levado a cabo desde 2018 voluntariamente pelo Comitê de Patrimônios e Museus da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) e que em 2022 ganhou recursos do CNPq. Para além do relato desta iniciativa, propomos uma breve reflexão sobre como tal projeto dialoga e contribui para a Política Nacional de Museus, especialmente para o Plano Nacional Setorial de Museus.

Para tanto, nossa proposta elegeu como ponto de partida os desdobramentos de um importante período da história recente das políticas culturais, quando um novo rumo passou a ser implementado. A partir de 2003, quando Luiz Inácio “Lula” da Silva assumiu a Presidência da República, nomeando Gilberto Gil como Ministro da Cultura, se pode dizer que estivemos diante do início de uma trajetória de mudanças no setor das políticas para a cultura. O conceito antropológico de cultura passou a ser incorporado nas diretrizes dessa nova trajetória. Foi quando setores da sociedade, historicamente excluídos dos processos de elaboração das próprias políticas públicas, passaram a ser consultados e mais, passaram a participar da elaboração de diretrizes norteadoras para estas políticas (Barbalho, 2017).

Historicamente no país se formaram diferentes redes de profissionais e agentes no/do campo dos museus, que articulados ativamente em fóruns, congressos e redes internacionais como o International Council of Museums (ICOM) da UNESCO atuaram de maneira propositiva. Desde a criação do ICOM, em 1946, tivemos um Comitê Brasileiro, o ICOM Br projetando internacionalmente a museologia e as experiências dos museus no Brasil.

Forte também tem sido a atuação da museologia brasileira em encontros regionais e internacionais

articulados no âmbito do ICOM para debater os desafios e os rumos do campo museal. Para relembrar de alguns deles, destaque para o Seminário Regional da UNESCO sob o título “A função educacional dos Museus”, encontro realizado no Rio de Janeiro em 1958, cujo foco eram as relações entre museu e educação e que culminou posteriormente na educação museal (Chagas; Macri, 2019).

Outro emblemático evento que envolveu forte participação brasileira foi o encontro entre profissionais de museus e da museologia, realizado em Santiago do Chile em 1972, que envolveu diferentes países da América Latina. As ideias do educador pernambucano Paulo Freire, convidado a participar do evento, mas impedido de viajar em função da ditadura militar, ensinaram a construção coletiva do conceito de “museu integral” presente no documento Declaração de Santiago do Chile 1972, seminal para a chamada Museologia Social (Heymann, 2023).

Nascimento Junior (2019), em sua tese de doutorado *De João a Luiz: 200 anos de política museal no Brasil*, faz um panorama sobre as políticas públicas voltadas ao campo da cultura no país, com foco especial na importância dos museus em diferentes momentos da história do país. Para Nascimento Junior:

A gênese da Política Nacional de Museus se inicia com a aprovação da Carta de Rio Grande, em 2002, no 8º Fórum Estadual de Museus do Rio Grande do Sul [...] e que apontava para a necessidade de elaboração de políticas públicas para museus nos níveis de governo federal e estadual (Nascimento Junior, 2019, p. 36).

Naquele ano de 2002, como revela Nascimento Junior, o evento, em sua 8ª edição no âmbito do Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul, demonstrava a recuperação de ações no campo museal daquela unidade da federação que serviam de referência no país. Da (re) articulação destas redes é que vimos despontar já em 2003 o caderno Política Nacional de Museus: memória e cidadania (Brasil, 2003), que expressava a vontade de memória, de defesa do direito às memórias e de políticas públicas para o setor museal. Assim, o documento apontava para o que deveriam ser os objetivos de uma política nacional de museu:

[...] promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro,

considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania, por meio do desenvolvimento e da revitalização das instituições museológicas existentes e pelo fomento à criação de novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do país (Brasil, 2003, p. 8).

O referido documento chamava atenção para a multiplicidade de memórias “constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do país”. E para viabilizar tais objetivos foram identificados sete eixos programáticos: 1) gestão e configuração do campo museológico; 2) democratização e acesso aos bens culturais; 3) formação e capacitação de recursos humanos; 4) informatização de museus; 5) modernização de infraestruturas museológicas; 6) financiamento e fomento para museus e 7) aquisição e gerenciamento de acervos culturais (Brasil, 2003).

Em 2004, para superar a carência de informações acerca do setor museal e da imprescindível necessidade de conhecer o melhor, o Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) fomentou um conjunto de iniciativas com foco nos eixos acima citados. No mesmo ano foi criado o Sistema Brasileiro de Museus (SBM). Com vistas a dar andamento ao eixo 1, no qual estavam previstas ações para coletar dados, identificar, cadastrar e articular instituições, entre outras, foi implementado em 2006 o Cadastro Nacional de Museus (CNM). O propósito era “mapear para agir” (IBRAM, 2011 a).

Em 2009, um outro importante passo foi dado no sentido de formalizar a institucionalização das políticas para os museus com a criação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), autarquia federal responsável pelo desenvolvimento e implementação dessas políticas no país, e que passou a gerenciar o CNM e o SBM. Nas palavras de Nascimento Junior (2019, p. 41) a criação do Sistema Brasileiro de Museus:

[...] foi a primeira ação diferencial da atuação do Estado em relação aos museus. Esse sistema contribuiu para gerar uma interlocução no setor de modo efetivo, para a organização e gestão dos museus - sejam eles de administração pública, privada ou mista -, para o desenvolvimento dos processos museológicos, para a formação e capacitação dos recursos humanos e para a produção do conhecimento na área da museologia. A finalidade foi desenvolver uma base

organizacional para o setor museológico brasileiro, de forma articulada e participativa, para apoiar a atuação dos museus e o desenvolvimento de processos museais, construindo, conjuntamente, políticas públicas em nível nacional e respeitando as diversidades regionais. A estratégia de constituir mecanismos de difusão da política de museus nacionalmente teve nos fóruns, nos sistemas de museus, na semana nacional e na primavera dos museus, instrumentos fundamentais para dar a capilaridade que a política pública necessitava para sua consolidação.

O Cadastro Nacional de Museus, por sua vez, possibilitou compilar e aprofundar informações sobre a realidade do campo museológico, de forma a permitir conhecer melhor a realidade do campo museal, suas fragilidades e potencialidades. E é nesse contexto da Política Nacional de Museus e do Cadastro Nacional de Museus que surgiu o projeto do *Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil*. Uma iniciativa coletiva dos membros do Comitê de Patrimônios e Museus da ABA junto às comunidades e populações tradicionais brasileiras. Em 2018, durante a realização do já tradicional pré-evento organizado por este comitê e realizado nos dias imediatamente anteriores às Reuniões bienais - a Reunião Brasileira de Antropologia - RBA - da ABA, com o tema *Antropologia e Museus: os desafios do contemporâneo*, aconteceram várias mesas-redondas, que reuniram antropólogas, antropólogos e lideranças indígenas e comunitárias com iniciativas de museologia colaborativa. E o uníssono nestas falas era a necessidade de saber e conhecer por onde estão objetos e coleções das populações tradicionais e comunidades originárias. A ideia que se delineava naquele momento apontava para a urgente noção de mapear para reparar, numa alusão a imprescindível tarefa que se impõe a pesquisadores e profissionais de diversas áreas de trabalhar para trazer à tona de forma coletiva e colaborativa as múltiplas memórias das comunidades historicamente invisibilizadas - indígenas, negros, populações tradicionais entre outros.

O MAPEAMENTO DAS COLEÇÕES: PERCURSO METODOLÓGICO E ALGUNS DADOS⁷

O Brasil, com seus quase 4 mil museus,⁸ dispersos em todo o território nacional, traz um enorme desafio: conseguir localizar as inúmeras coleções etnográficas preservadas em muitos desses

museus, associadas aos mais diversos povos e comunidades. Considerando esse universo e tendo em vista a necessidade de organizarmos uma metodologia a ele adequada, inicialmente organizamos uma rede com articuladores regionais voluntários por todo o Brasil da qual fazem parte pesquisadores, professores, bolsistas e estagiários.

Juntos concebemos fichas como instrumento de pesquisa junto às instituições museais. A opção por uma metodologia com fichas, desde o princípio, está ligada à: transdisciplinaridade deste projeto à área da museologia, a necessidade de aplicar a pesquisa à distância e, por fim, a vontade de “um dia” ter uma plataforma para disponibilizar os dados do mapeamento à detentores e pesquisadores. Assim, foi concebida uma ficha, denominada “Ficha A”, com campos gerais sobre a instituição museal e outros campos dedicados a qualificar a coleção etnográfica com aspectos sobre suas tipologias, tentando, na medida do possível, identificar os povos e/ou comunidades associados à coleção.⁹

O projeto não parou durante a pandemia e ganhou, até mais força e novos colaboradores, devido ao fato das reuniões do Comitê de Patrimônios e Museus passarem a ser realizadas on-line. Como isso, a rede foi crescendo e o projeto se desenrolando de formas diferentes em cada região do país e em cada estado.

Com o passar dos anos, os articuladores constataram a proporção do esforço a que se lançaram e concluíram ser o mapeamento um projeto de longo prazo senão “interminável”. Um aspecto que chamou a atenção é que embora existam mais de 457 museus de antropologia e etnografia (IBRAM, 2011 c), encontramos muitas coleções etnográficas em museus que se reconhecem como museus históricos, museus de arte e outros, se considerarmos as instituições em suas diferentes tipologias. Assim, compreendemos que sempre existirão coleções e instituições a serem mapeadas. Bem como, a dinâmica do projeto foi sendo compreendida com a necessidade de maleabilidades dimensionadas pelo tamanho continental do Brasil.

O sonho coletivo da plataforma está sendo realizado e até meados de 2025, graças à aprovação no Edital Pró-humanidades do CNPq,

Região	Cadastradas	Mapeadas	TOTAL
Sudeste	73	152	225
Centro-Oeste	19	22	41
Nordeste	18	56	74
Norte	24	16	57
Sul	36	37	73
total	170	300	470

Tabela 1 – Instituições/iniciativas cadastradas no projeto de Mapeamento das Coleções Etnográficas do Brasil.

Fonte: Acervo do projeto (2024).

em 2022, os dados estarão disponibilizados e acessíveis por meio da plataforma Tainacan.¹⁰ Para a realização do projeto como previsto, dentro da área de difusão cultural e científica, foi preciso tornar o projeto ainda mais interdisciplinar.

Como indicado na tabela a seguir, até meados de 2024, conseguimos alcançar um total parcial de 170 instituições/iniciativas com coleções etnográficas já cadastradas no banco de dados do projeto. Porém, o número de instituições/iniciativas mapeadas, e em grande medida já contactadas e em processo de preenchimento da “Ficha A”, é ainda maior, alcançando mais 300. Como cadastradas nos referimos às instituições que já completaram os campos do instrumento de coleta de dados (Ficha A) e que foram inseridas no banco de dados criado para o Mapeamento.

Atualmente, após identificar uma distribuição bastante desigual entre os estados de cada região e entre as cidades de cada estado, buscamos balancear essa proporção investindo nos estados/cidades que ainda não estão representados no mapeamento. Desse modo iniciamos em 2024 uma nova etapa de coleta de dados, que contou com uma oficina de preenchimento da “Ficha A”, focada em criar estratégias para entrar em contato e

acompanhar o cadastro de novas instituições no mapeamento, oferecendo suporte e orientações para o preenchimento adequado.

As estratégias utilizadas para localizar novas instituições têm sido semelhantes às aquelas já utilizadas anteriormente, como indicaram Russi, Van Velthem e Cury (2022), o que demonstra o caráter de continuidade de uma pesquisa que teve início em 2018:

Importante salientar que a primeira fase do mapeamento (2020-2022) ocorre indiretamente, sem visitas in loco, na maioria dos casos. Assim, a coleta de informações se dá através de contato telefônico e/ou correio eletrônico, visitas aos sites dos museus e por meio de fontes disponíveis, a plataforma Museusbr. Consideramos ainda informações de redes sociais das instituições como Facebook, Instagram e sites de turismo como Tripadvisor ou culturais, como Guia das Artes (Russi; Velthem; Cury, 2022, p. 383).

Algumas dificuldades encontradas estão relacionadas a falta de informações disponíveis na internet, ou ao fato de estarem desatualizadas; falta de retorno de emails, ligações e mensagens por redes sociais; falta de uma base de dados nos estados/municípios sobre museus e iniciativas culturais; e a falta de conhecimento de servidores e contratados em órgãos municipais e estaduais sobre os acervos museológicos das

idades/estados. Mesmo diante desse cenário, a equipe de pesquisa segue trabalhando para chegar a novas coleções e acervos etnográficos. Desse modo, trabalhando por região/estado, junto aos articuladores regionais/estaduais, e considerando a ampliação da difusão do projeto junto às instituições/iniciativas, pesquisadores e comunidades detentoras, o mapeamento e cadastro tende a crescer e abranger cada vez mais estados e municípios.

COMENTÁRIOS SOBRE OS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS E O MAPEAMENTO

Parece que até o momento não há uma informação exata sobre a quantidade de museus universitários no Brasil. Por outro lado, há um grande esforço que mobiliza pesquisadores e intuições no país no sentido de buscar dados e, a partir deles, indicar ações, políticas e diretrizes adequadas a esse campo museal tão vasto quanto complexo. Nesse sentido, vemos o esforço entre o Ministério da Educação (MEC) e o IBRAM que em 2020 propuseram um grande levantamento cujo propósito na ocasião era diagnosticar as condições dos museus universitários no âmbito federal, especialmente motivados pelas consequências do incêndio em setembro de 2018 do Museu Nacional/ UFRJ e que tanto comoveu a sociedade brasileira.

Segundo as pesquisadoras que lideraram esse levantamento, entre os desafios para os museus universitários está exatamente a diversidade constitutiva destas instituições. Nas palavras das pesquisadoras:

É sabido que os museus universitários têm origens e desenvolvimentos tão diversos quanto suas tipologias e formas de atuação. A multiplicidade de acervos e temáticas comumente origina iniciativas descentralizadas e favorece o desenvolvimento de propostas e processos museais distintos no ambiente universitário (Carvalho *et al.*, 2023, p. 411).

O universo de respondentes desta pesquisa totalizou 166 instituições sendo que destas 73 se declararam museus tradicionais (idem). Uma outra iniciativa que se constituiu com propósito de reunir profissionais e museus universitários é a Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários (RBCMU).¹¹ Surgida em 2017, a Rede mantém, desde 2021, a Plataforma Digital da Rede Brasileira de Coleções e Museus

Universitários. Segundo essa plataforma são 841 núcleos museológicos universitários brasileiros (mapeados e cadastrados).

Ainda segundo essa plataforma, existem diversas fontes que revelam dados sobre esse universo museal que congrega além de instituições que se reconhecem como museus tradicionais, também planetários e herbários. Algumas dessas fontes são citadas no site da Rede brasileira de Coleções e Museus Universitários pois procuram sistematizar essas informações. Entre as fontes citadas no referido site estão a tese de Adriana Mortara Almeida (2001) que apresenta uma lista de 129 museus universitários. Outra fonte diz respeito a dados compilados no V Fórum Permanente de Museus Universitários, realizado em 2018 na UFMG, que apresentou uma lista de 356 museus universitários. Uma outra fonte também referenciada no site da Rede é a plataforma Museusbr que registrava em dezembro de 2020 uma lista de 291 museus universitários. Segundo Marcos Granato (2020), coordenador do projeto Patrimônio Cultural de Ciência e Tecnologia e Museus universitários: pesquisa, análise e caracterização de relações estratégicas, do Museu de Astronomia e Ciências Afins, foram registrados 444 núcleos museológicos universitários, em novembro de 2020¹². Este projeto também é referenciado no site da RBCMU.

A partir dos dados do repositório da RBCMU verificamos que existem mais de 18 núcleos museológicos universitários cadastrados cujos acervos remetem a coleções etnográficas. Alguns estão cadastrados como museus de antropologia (10), outros como antropologia e arqueologia (2), outros ainda tem acrescidos ao título da instituição: história, história regional, história geral, mineralogia, infância etc. Por outro lado, até o momento ainda não foi possível cruzar dados entre o levantamento realizado pelo projeto Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil e aqueles disponíveis no repositório da RBCMU, mas a intenção futura é exatamente neste sentido.

O MAPEAMENTO E O PLANO NACIONAL SETORIAL DE MUSEUS

Voltando ao mencionado Cadastro Nacional de Museus (CNM), lançado em 2006 pelo IBRAM, naquele momento foi possível o desenvolvimento de um instrumento que visava o conhecimento e o



Figura 1 - Ciclo de Gestão da Política Nacional de Museus.
 Fonte: Nascimento Junior (2019, p. 54).

mapeamento dos museus no Brasil. Desde então, o CNM mapeou mais de três mil e setecentos (3.700) instituições museológicas no país, o que viabilizou divulgar uma série de informações coletadas e sistematizadas em publicações como *Museus em Números* (IBRAM, 2011a; 2011b) e o *Guia dos Museus Brasileiros* (IBRAM, 2011 c).

Os dados sistematizados pelo CNM se tornaram ponto de partida para levantamentos preliminares ao Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil (Russi; Santos, 2018). Ele também inspirou o projeto do Mapeamento na medida em que essa iniciativa complementa o CNM. Nesse sentido, acreditamos que o Mapeamento das Coleções contribui com o aprimoramento dos dados e sua divulgação, sobretudo ao qualificar informações acerca das coleções etnográficas preservadas

no país, colaborando assim para a formulação e/o monitoramento de políticas públicas para o campo museal.

Em um momento promissor para o campo da cultura no país, em 2010 o IBRAM, depois de uma série de encontros como a 1ª Pré-Conferência de Museus e Memórias realizada no âmbito da II Conferência Nacional de Cultura, realizou o IV Fórum Nacional de Museus, quando foi lançado o Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM), um desdobramento dos propósitos do Plano Nacional de Cultura e uma agenda política plurianual para uma década - 2010 -2020. O PNSM estava plenamente articulado com o ciclo de gestão da Política Nacional de Museus, como sintetizou Nascimento Júnior na figura acima.

Assim, construído de forma coletiva como forma de planejamento, o PNSM tornou-se estratégico naquele cenário da cultura brasileira. Nas palavras do então presidente do IBRAM, José do Nascimento Junior:

O Plano Nacional Setorial de Museus sintetiza o esforço do governo e do setor empreendido nos últimos anos para articular, promover, desenvolver e fortalecer o campo museal no País. Mais que a culminância de um processo, no entanto, ele representa o início de uma nova etapa para o campo museal brasileiro (Ministério da Cultura, 2010, p. 8).

As propostas da base do PNSM foram estruturadas a partir de dois enfoques: um eixo estruturante e outro eixo setorial. Os museus etnográficos aparecem no PNSM dentro do eixo setorial. Embora o Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil não se circunscreva às coleções preservadas neste tipo de museu, muitos aspectos da PNSM voltadas aos museus etnográficos foram considerados em nosso projeto.

Para o(a) leitor(a) compreender um pouco melhor, cada eixo setorial tinha diretrizes, estratégias e ações a serem realizadas ao longo de uma década. Assim, por exemplo, uma das diretrizes transversais diz respeito à gestão museal. Neste caso, foi considerada como diretriz transversal para os museus etnográficos “garantir o desenvolvimento de processos e metodologias de gestão participativa nos museus” (MinC, 2010, p. 34). Outra diretriz transversal dizia respeito à preservação, aquisição e democratização dos acervos, para o qual os museus etnográficos precisariam “potencializar a dimensão informacional e comunicacional de acervos etnográficos” (Idem, p. 35). Entendemos que o projeto do Mapeamento em muito contribui com essas diretrizes ao potencializar e disseminar informações que favorecem a democratização destes acervos e colocam lado a lado diferentes agentes - profissionais de museus, pesquisadores e comunidades. A iniciativa do Mapeamento também contribui para a “fomentar processos de comunicação horizontal entre as instituições museológicas e os grupos sociais nelas representados” (Idem, p. 41), outra diretriz transversal que trata da comunicação e exposição dos museus etnográficos.

De forma geral, entendemos que o projeto do Mapeamento das Coleções Etnográficas dialoga diretamente com um conjunto de diretrizes apontadas no PNSM, sobretudo aquelas voltadas aos museus etnográficos, embora como já mencionado, o projeto não se limite a identificar, coletar dados e disseminar informações das coleções etnográficas preservadas neste tipo de museu.

MUSEUSBR E O PROJETO MAPEAMENTO DAS COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS

A preocupação para com a sistematização, o registro, a disponibilidade e o acesso aos acervos museais brasileiros como parte da PNC, tem mobilizado iniciativas de diferentes ordens no Brasil. Ancoradas no propósito de criação e disponibilização de bancos de dados com informações sobre os museus, essas iniciativas se aproximam e se diferem de acordo com os contornos e objetivos de cada proposta, sendo uma das principais delas a plataforma Museusbr.

Criada pela Portaria nº 6, de 9 de janeiro de 2017, a plataforma Museusbr é considerada o sistema nacional de mapeamento e identificação de museus no país para a gestão e o compartilhamento de informações sobre estas instituições. Ela foi criada utilizando-se software livre e, portanto, incorpora aspectos de colaboração, descentralização, uso de dados e transparência entre os desenvolvedores e os usuários.

Como este objetivo, o Museusbr disponibiliza informações atualizadas sobre os museus brasileiros com dados provenientes do Cadastro Nacional de Museus (CNM), do Registro de Museus (RM) e de outras iniciativas da PNM e do IBRAM, órgão que controla a plataforma em conjunto com as entidades de registro da rede.

Nesse mesmo sentido, o projeto Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil persegue a ideia de disponibilidade de informações destas coleções criando e incorporando através de *software* livre um banco de dados colaborativo, descentralizado, com dados abertos e transparência entre os desenvolvedores, usuários, as instituições e as comunidades representadas por estas coleções. De fato, para além do foco na criação de um banco de dados de coleções etnográficas que podem ou não estarem preservadas em museus,

o projeto avança e inclui de maneira ampliada instituições e iniciativas que possuem acervos etnográficos, mesmo que tais instituições não se sejam consideradas museus, embora preservem acervos museológicos como, por exemplo, os Instituto Históricas e Geográficas que existem em diferentes localidades do país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A despeito dos desafios enfrentados para efetivar o projeto Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil desde 2018, temos contornado adversidades e avançado. Consideramos que o projeto se insere em um debate contemporâneo que aponta para uma reparação histórica e para o enfrentamento de questões tabu no campo dos museus e do patrimônio ao discutir processos de autorrepresentação, guarda compartilhada, democratização do acesso, entre outros, assumindo uma perspectiva inclusiva na medida em que se coloca como uma peça de revisão das relações entre instituições e iniciativas museais junto às populações associadas aos acervos.

Assim, pode ser visto como uma ação política complementar à da plataforma Museusbr na medida em que não apenas contempla e abrange do CNM e o RM, como também incorpora outras instituições, fugindo da objetificação das culturas e reconectando a estas coleções as populações a elas associadas, privilegiando a memória viva de suas representações, revertendo em alguma medida a noção das reservas técnicas dos museus como “cemitérios de objetos” (James Clifford *apud* Ribeiro; Velthem,1992).

Outro ponto a destacar são ações de articulação, cruzando dados da plataforma do Mapeamento com aquelas disponíveis pela Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários, sobretudo considerando o fato de que entre os museus universitários a maioria tem plano museológico e documentação do acervo (Carvalho *et al.*, 2023), o que pode contribuir para desdobramentos em torno de ações de reparação.

Estamos otimistas pois em breve a plataforma do Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil apresentará dados sobre as coleções mapeadas pelo projeto. A disponibilização *online* com informações sobre estas coleções (onde está a coleção, preservada em qual museu, a que povo/

comunidade se refere etc.), de forma sistematizada para fácil navegação e acesso gratuito, proporcionará a base para que pesquisadores, instituições museais ou população em geral, mas sobretudo povos/ comunidades associadas a estes acervos possam conhecer, se conectar a elas etc. E isso está se tornando uma realidade.¹³

E muito ainda está por vir!

NOTAS

1. PNM - Política Nacional de Museus.
2. Uma primeira versão deste texto foi apresentada ao XIII Seminário Internacional de Políticas Culturais da Fundação Casa Rui Barbosa em maio de 2024.
3. PNC - Política Nacional de Cultura.
4. PNSM - Plano Nacional Setorial de Museus.
5. IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus.
6. Nossos agradecimentos a todos (as) que tem contribuído com o desenvolvimento do Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil, alguns deles citados nominalmente em: <<https://colecoesetnograficas.uff.br/>>.
7. Agradecemos à Lucas Yagabata e Marília Moraes por suas contribuições na sistematização dos dados apresentados na Tabela 1.
8. Em 2018, quando o projeto do Mapeamento foi iniciado eram cerca de 457 museus etnográficos num contexto de 3.118 museus de diferentes categorias (IBRAM, 2011 c). Contudo, o projeto não se restringe a localizar coleções etnográficas preservadas apenas por este tipo de museus.
9. Inicialmente havíamos concebido duas fichas - a Ficha A para coleta de dados preliminares e a Ficha B que seria destinada à complementação de informações. A fragilidade da documentação dos acervos, a dificuldade de comunicação com as instituições e a inevitável fadiga causada pela necessidade de preenchimento de dois instrumentos de coleta de dados nos levaram a condensar num único instrumento - a Ficha A - as informações mais relevantes para sabermos que coleção está preservada em qual instituição, a que povo/ comunidade se refere e alguns outros dados complementares. Assim, depois de várias versões,

chegamos no final de 2022 a uma última versão da Ficha A, que em 2023 sofreu pequenos ajustes.

10. Tainacan é um software livre, flexível que tem funcionado para as instituições culturais criarem plataformas para a catalogação e difusão de seus acervos. O IBRAM tem apostado fortemente neste software como ferramenta facilitadora para que os museus disponibilizem digitalmente seus acervos. Funciona para a criação de repositórios de acervos digitais em Wordpress. Sobre o Tainacan ver: <<https://tainacan.org/>>.

11. Dados extraídos do site da RBCMU: <<https://rbcmu.com.br/>>. Acesso em: 31 ago. 2024.

12. Disponível em: <<https://indd.adobe.com/view/44e9e5e0-0c20-4bd0-936a-3ab0e14900a1>>.

13. Para acompanhar o desenvolvimento do projeto Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil confira nossas redes sociais como o Instagram: <<https://www.instagram.com/colecoesetnograficasbr/>>; ou o Facebook: <<https://www.facebook.com/colecoesetnograficasbr>>.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Adriana Mortara. **Museus e Coleções Universitários:** Por que Museus de Arte na Universidade de São Paulo? Tese (Doutorado em Ciência da Informação e Documentação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27143/tde-10092003-160231/publico/TDE.pdf>>. Acesso em: 25 out. 2024.

BRASIL. **Política Nacional de Museus:** memória e cidadania". Brasília: MinC, 2003.

BADARÓ, Murilo. **Gustavo Capanema:** a revolução na cultura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BARBALHO, Alexandre. Em tempos de crise: o MinC e a politização do campo cultural brasileiro. **Políticas Culturais em Revista.** Salvador, v. 10, n. 1, p. 23-46, jan./jun. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/22014>>. Acesso em: 25 out. 2024.

BOTELHO, Isaura. **Romance de formação:** Funarte e política cultural. (1976-1990). Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das ideias. In: RUBIM, Antônio Albino C.; BARBALHO, Alexandre (Org.). **Políticas culturais no Brasil.** Salvador: Edufba, 2007.

CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais:** diálogo indispensável. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil:** dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CARVALHO, Cláudia Rodrigues; JULIÃO, Letícia; CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. Museus universitários no Brasil: diagnóstico e proposições. **Interfaces** - Revista de Extensão da UFMG, v.10, n.2, 2023. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistainterfaces/article/view/42505>>. Acesso em: 31 ago. 2024.

CHAGAS, Mário; MACRI, Marcus Vinicius. **A função educacional dos museus:** 60 anos do Seminário Regional da Unesco. Rio de Janeiro: Museu da República, 2019.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural:** cultura e imaginário. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 1997.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo:** trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; MinC-IPHAN, 2005.

GRANATO, Marcos. (2020). **Patrimônio Cultural de Ciência e Tecnologia e Museus universitários:** pesquisa, análise e caracterização de relações estratégicas. Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2020. Disponível em: <<https://indd.adobe.com/view/44e9e5e0-0c20-4bd0-936a-3ab0e14900a1>>. Acesso em: 31 ago. 2024.

HEYMANN, Luciana (Org.). **50 anos da Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972-2022):** novos olhares sobre os museus. São Paulo: HUCITEC, 2023.

Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). **Museus em números.** Brasília: IBRAM, 2011, v. 1.

Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). **Museus em números.** Brasília: IBRAM, 2011, v. 2.

Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). **Guia dos Museus Brasileiros**. Brasília: IBRAM, 2011.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. In: **Caderno de Diretrizes Museológicas**. 2. ed. Brasília: Ministério da Cultura/IPHAN/DEMU; Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/Superintendência de Museus, 2006.

LOPES, Maria Margareth. **O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997.

MINISTÉRIO DA CULTURA - IBRAM. **Plano Nacional Setorial de Museus**. Brasília: MinC/IBRAM, 2010.

MORAES, Nilson Alves de. Políticas públicas, políticas culturais em museu no Brasil. **Museologia e Patrimônio**, v. 2, n. 1, p. 54-69, jan./jun., 2009. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/46/26>>. Acesso em: 25 out. 2024.

NASCIMENTO JUNIOR, José do. **De João a Luiz: 200 anos de política museal no Brasil**. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio). Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.unirio.br/ppg-pmus/jose_nascimento_junior.pdf>. Acesso em: 25 out. 2024.

RUBIM, Antônio Albino C.; BARBALHO, Alexandre (Org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007.

RUSSI, Adriana; SANTOS, Gabriela. **Levantamento preliminar de experiências de museologia compartilhada com povos indígenas em museus de Antropologia e Etnografia no Brasil**. CNPq. Relatório de Iniciação Científica, 2018.

RUSSI, Adriana; CARNEIRO, Juliana. Políticas culturais, políticas de museus e os desafios que se delineiam aos museus de antropologia no Brasil. **Anais do IX Seminário Internacional de Políticas Culturais**, p. 1115-1129, maio. 2018. Disponível em: <<http://www.rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/8766>>. Acesso em: 31 ago. 2024.

RUSSI, Adriana; VELTHEM, Lucia Hussak. van; XAVIER, Marília Cury. Mapeamento das coleções etnográficas no Brasil: três relatos de um percurso em formação. In: CAVIGNAC, Julie; ABREU, Regina; VASSALLO, Simone. **Patrimônios e museus:**

inventando futuros. Brasília: ABA; Natal: EDUFRN, 2022, p. 377-415.

SANTOS, Andressa Oliveira; PEREIRA, Leticia de Carvalho; RUSSI, Adriana. Acessibilidade dos acervos museais a partir da PNM: contribuições da iniciação científica no mapeamento das coleções etnográficas no Sudeste, Centro-Oeste e Sul do país. **Anais do X Seminário Internacional de Políticas Culturais**, 2020, p. 196-205. Disponível em: <<http://catedrapoliticasculturais.rb.gov.br/anais-do-x-seminario-internacional-de-politicasculturais-2/>>. Acesso em 25 out. 2024.

VARELLA, Guilherme. **Plano Nacional de Cultura: direito e políticas culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.

SOBRE OS AUTORES

Adriana Russi é Doutora em Memória Social pela UNIRIO, pós-doutora em Museologia pela USP, docente da Universidade Federal Fluminense e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO. Coordenadora do projeto Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil disponível.

E-mail: adri.russitm@gmail.com.

Geslline Giovana Braga é Doutora em Antropologia Social pela USP, pós-doutoranda em Memória Social UNIRIO. Professora visitante do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRN. Coordenadora da equipe de difusão do projeto Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil.

E-mail: geslline@gmail.com

Marco Brandão é Doutor em Engenharia de Produção pela UFRJ, pós-doutor em Estudos de la Información pela Universidad Nacional Autónoma de México, docente e técnico em Educação da Universidade Federal Fluminense. Coordenador da equipe do Banco de Dados do projeto Mapeamento das Coleções Etnográficas no Brasil.

E-mail: marcobrandao@id.uff.br

Recebido em: 31/08/2024

Aprovado em: 28/10/2024

UMA JOIA FEITA DE IMAGEM E VIDRO

A JEWELRY MADE OF IMAGE AND GLASS

Caroline Pinho Leal
UFRJ

Patrícia Danza Greco
UFRJ

Érika Negreiros
UFRJ

Resumo

O artigo em questão pretende tratar do processo de investigação pelo qual vem passando uma imagem em vidro redescoberta em meio a fotografias emolduradas na reserva técnica do Espaço Memorial Carlos Chagas Filho (EMCCF). Pela ausência de informações associadas à peça, não se sabe como ela chegou até o acervo do EMCCF e se os danos irreversíveis que se encontram na peça foram causados no museu ou antes da sua chegada a esse novo ambiente social. Além disso, a existência de uma imagem idêntica revelada em papel nos arquivos da Casa de Oswaldo Cruz ainda suscita questionamentos sobre a existência ou não de relação entre os dois objetos. No fim, esse artigo espera sensibilizar o corpo social das universidades sobre as preciosidades que podem estar sob a sua guarda e que precisam contar com um olhar mais sensível quanto às suas necessidades de sobrevida e publicização.

Palavras-chave:

Fotografia em vidro; memória científica; museu universitário.

FOTOGRAFIA ENQUANTO DOCUMENTO HISTÓRICO

Tradicionalmente ancorada nas fontes escritas, sobretudo nos documentos oficiais, a historiografia produziu uma relação de interdependência entre a figura do historiador e o texto sobre o qual ele se debruça. No entanto, com novas tendências historiográficas que

Abstract

The article in question intends to deal with the investigation process that a glass image rediscovered among framed photographs in the technical reserve of the Espaço Memorial Carlos Chagas Filho (EMCCF) has been undergoing. Due to the lack of information associated with the piece, it is not known how it reached the EMCCF collection and whether the irreversible damage found in the piece was caused in the museum or before its arrival in this new social environment. Furthermore, the existence of an identical image revealed on paper in the archives of Casa de Oswaldo Cruz still raises questions about the existence or not of a relationship between the two objects. In the end, this article hopes to sensitize the social body of universities about the precious things that may be in their custody and that need to have a more sensitive look at their survival and publicity needs.

Keywords:

Glass photography; scientific memory; university museum.

surgiram ao longo do século XX, outros sujeitos históricos passaram a ganhar voz, assim como outras materialidades documentais foram reconhecidas como fontes importantes para a pesquisa histórica. Dentre essas fontes estão as fotografias, que passaram a ser valorizadas não somente pela ótica do documento, mas também do monumento. Segundo Mauad e Lopes (2012),

No primeiro caso, considera-se a fotografia a marca de uma materialidade passada, que nos informa sobre determinados aspectos desse passado, como condições de vida, moda, infraestrutura urbana ou rural, condições de trabalho etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro (Mauad; Lopes, 2012, p. 264).

Isso implica que uma fotografia é sempre muito mais do que uma simples prova histórica, como queria a Escola Positivista do final do século XIX e início do XX (Le Goff, 2012, p. 510). Ela é, acima de tudo, uma verdadeira testemunha ocular (Burke, 1992), ou seja, uma evidência histórica, que precisa ser tratada com o rigor metodológico e crítico da História enquanto ciência. Isso significa compreender que as fotografias são produtos de tecidos sociais, de onde saiu a captura daquele instantâneo, a sobrevivência dele e até mesmo o interesse de quem agora se coloca diante dele com objetivo investigativo.

Sendo assim, algumas fotografias podem ter sido por muito tempo ignoradas e negligenciadas por aqueles que não se interessavam pela informação mais óbvia que ela poderia fornecer; hoje, ao contrário, muitos são os pesquisadores que buscam esse tipo de fonte, se interessando pelos sujeitos e pelas memórias que foram silenciadas por muito tempo. No entanto, para que esse trabalho investigativo e interpretativo possa ser desenvolvido, é preciso ter conhecimento de onde estão essas fotografias, que por muitas vezes foram também menosprezadas pelas próprias instituições que as possuem, sendo abandonadas em uma caixa, gaveta ou armário.

Infelizmente isso é mais comum do que se imagina, sobretudo em instituições que não possuem uma política de memória. Isso se aplica às universidades públicas que, quando apresentam alguma iniciativa nesse sentido, ela sempre parte de poucos indivíduos que possuem um olhar mais cuidadoso para a importância dos objetos que são, tradicionalmente, apenas vistos como obsoletos e, portanto, abandonados em alguma sala para descarte. Esses indivíduos são aqueles que se levantam em atitude combativa a essa tradição, destacando que esses objetos compõem o patrimônio daquela instituição, que

guardam sua memória e se constituem, assim, como bens histórico-culturais, por vezes com importância também científica.

O ESPAÇO MEMORIAL CARLOS CHAGAS FILHO E SUA COLEÇÃO FOTOGRÁFICA

O Espaço Memorial Carlos Chagas Filho (EMCCF) é um museu de ciência e tecnologia do Instituto de Biofísica Carlos Chagas Filho (IBCCF) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Esse museu é um dos mais de dez museus existentes nesta universidade, o qual foi criado exatamente como descrito acima: a partir da preocupação de um ou mais indivíduos que se interessavam pela preservação da memória.

É bem verdade que, quando o EMCCF foi inaugurado em 20 de dezembro de 2000, a preocupação era a de homenagear o Professor Carlos Chagas Filho, fundador do Instituto de Biofísica, que falecera em 16 de fevereiro do mesmo ano. No entanto, com o tempo, o que era apenas um espaço memorial tornou-se um museu efetivamente, responsável por preservar, pesquisar e comunicar um acervo impressionante de objetos de ciência e tecnologia reunidos, em sua grande maioria, pelo Professor Cezar Antonio Elias, também integrante do corpo docente do IBCCF e responsável por ser o único a olhar para esses objetos com a sensibilidade que eles mereciam. Na verdade, é preciso dizer que ele não foi o único, já que o próprio Carlos Chagas Filho já tentara, na década de 1950, sem sucesso, criar um museu de ciências na UFRJ, que à época se chamava Universidade do Brasil (UB). Curiosamente, muitos anos depois, justamente em função de seu falecimento e do olhar cuidadoso de Professor Elias, esse desejo materializou-se, tendo o museu iniciado sua missão justamente com a musealização do escritório onde Carlos Chagas Filho trabalhou na Ilha do Fundão.

Com o tempo, como dito, esse espaço foi ganhando novos contornos, ampliando seu acervo e ganhando novas áreas físicas. Conforme crescia em tamanho e importância, mais pesquisadores decidiram doar para o museu os pertences de importantes cientistas que tinham ajudado a construir a excelência do IBCCF e, assim, o EMCCF foi tendo dificuldades de guardar adequadamente todo esse legado. Além disso, nem sempre o EMCCF dispôs de profissionais da área de museus, tendo tido sua primeira museóloga apenas no início da

década de 2010, bem como profissionais da área de Conservação e Restauração, Divulgação Científica e Educação em Museus. Por todos esses motivos, há um universo de bens que precisam ainda ser redescobertos nos espaços que hoje competem à administração museológica do EMCCF, para que possam ser devidamente preservados. Em meio a esse processo de organização, catalogação e conservação, descobriu-se uma fotografia que, desde o início, encheu a equipe de entusiasmo pela sua descoberta ao passo que também impôs desafios significativos para sua correta identificação e restauração. É justamente sobre essa descoberta e as etapas até aqui processadas que esse artigo se propõe a tratar.

DIPOSITIVO OU NEGATIVO? DE COLÓDIO OU GELATINA?

No ano de 2023, estava previsto para acontecer o VII Fórum Permanente de Museus Universitários (VII FPMU), no Rio de Janeiro, e o EMCCF já tinha descoberto um amontoado de fotografias no último módulo de seu armário deslizante, muitas das quais estavam emolduradas. Pensando sobre o tema a ser apresentado neste evento, optou-se por iniciar um breve levantamento do que havia naquelas gavetas e prateleiras e, foi assim, que a Conservadora e Restauradora do museu descobriu, em meio a muitas fotografias empilhadas, uma caixa de papelão, que, no seu interior, possuía uma imagem em vidro, que apresentava tanto características de positivo quanto de negativo. A surpresa que tomou a profissional quanto à materialidade do objeto e a técnica empregada também se estendeu para o conteúdo informacional da imagem em si, que viria a ser identificada nas semanas seguintes.

Logo a profissional informou aos demais interessados da equipe o que descobrira e foi decidido que esse seria o objeto sobre o qual o EMCCFalaria em sua apresentação no VII FPMU. A primeira etapa do trabalho consistiu na identificação detalhada do que fora encontrado: uma caixa retangular envolta por um fio de *nylon* ao qual estava preso um fragmento de papel com um número de catalogação antigo, "EMCCF - 385". Antes de continuar, é preciso dizer que o EMCCF passa hoje por um novo inventário, em que todo o seu acervo, já catalogado ou não, está recebendo um novo número de registro, que indica a coleção em que o objeto se insere e seu número único e

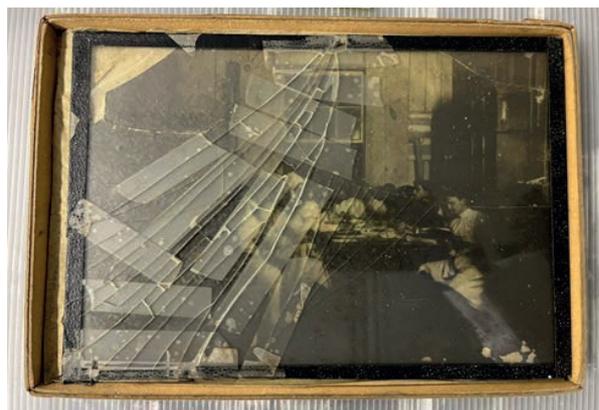


Figura 1 - Imagem em vidro encontrada na caixa de papelão.

Fonte: Acervo EMCCF.



Figura 2 - Envelope encontrado no interior da caixa, por trás da fotografia.

Fonte: Acervo do EMCCF.

exclusivo (Exemplo: CF-090 significa imagem 090 da Coleção Fotográfica). Isso porque nem todo o acervo do museu está catalogado e porque ele possui duas catalogações parciais feitas em anos anteriores, que não possuem comunicação entre si. Assim, a intenção dessa nova catalogação é inventariar o acervo como um todo, subdividindo-o em coleções temáticas e reunindo em uma única ficha todos os dados que um dia foram registrados sobre aquela peça, incluindo os números anteriores.

Retomando a descrição da fotografia, dentro da caixa citada, foi encontrada uma imagem monocromática em vidro (Figura 1), com o

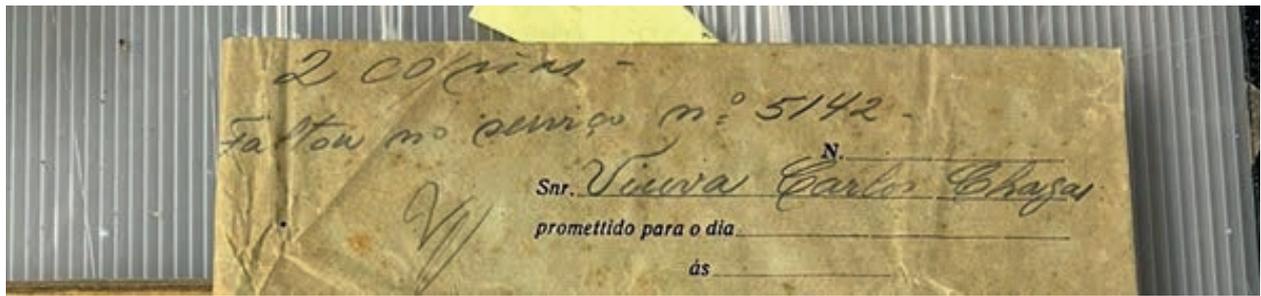


Figura 3 - Detalhe do envelope onde se lê as inscrições
Fonte: Acervo do EMCCF.



Figura 4 - Imagem visível contra a luz.
Fonte: Acervo EMCCF.

tamanho de 23,6 x 18,7 cm, e um envelope da empresa onde provavelmente a imagem foi revelada (Figura 2). Na parte de cima, em lápis ou similar, lia-se no envelope: "2 cópias - Faltou no serviço n.º 5142 - Viuva Carlos Chagas" (Figura 3).

O suporte da imagem estava bastante rachado, colado com fita adesiva comum para sustentação dos fragmentos do vidro, contornado por tiras de papel que imitavam couro. O verso, visível na Figura 1, estava bem pior do que a frente (Figura 4).



Figura 5 - Detalhe da borda, com o couro danificado.
Fonte: Arquivo EMCCF.

Analisando mais cuidadosamente o objeto, percebeu-se que havia um vidro na parte de trás da fotografia e que parecia estar mais danificado do que o próprio suporte da imagem. Com bisturi e espátula, foi cortada a lateral do papel, que já estava quase todo rompido, e retirado o vidro que estava por trás (Figura 5).

Após a remoção, verificou-se que o vidro estava de fato mais danificado que o suporte da imagem, mas este também possuía muitas rupturas sustentadas por fita adesiva comum.

Após essa etapa, as profissionais responsáveis pela pesquisa se debruçaram sobre a informação contida no envelope, uma vez que não estava claro quem seria a viúva do Carlos Chagas. Isso porque Carlos Chagas Filho também assinava todas as suas correspondências apenas como Carlos Chagas, assim como sua assinatura não possuía nenhuma menção à palavra "filho". Assim, essa viúva poderia ser tanto a do pai, quanto a do filho. Para descobrir, a investigação voltou-se para a empresa de revelação que constava no envelope. Todo o envelope apresentava a divulgação de uma máquina fotográfica da empresa alemã *Leica*. No entanto, na parte inferior do envelope, aparecia o nome da empresa onde provavelmente a imagem foi revelada, a "Lutz, Ferrando & Cia Limitada", localizada, ao que tudo indica, em três locais no Centro do Rio de Janeiro: Ouvidor, 88; Gonçalves Dias, 40; e Av. Rio Branco, 142. Procurando por essas lojas, todas deixaram de existir bem antes de 2000, ano de falecimento de Carlos Chagas Filho. Então, provavelmente,

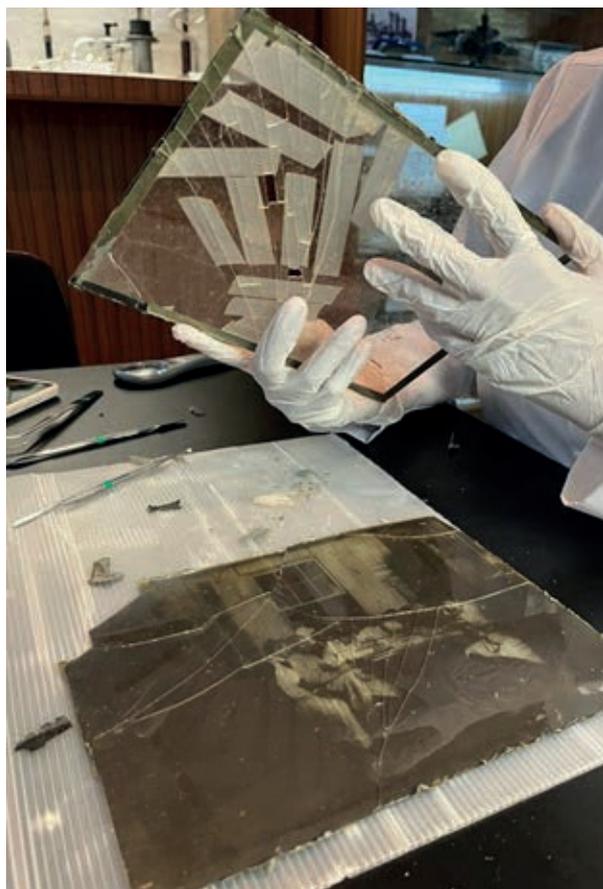


Figura 6 - Vidro removido e verso da imagem sobre polionda branco.
Fonte: Acervo EMCCF.

a viúva referida no envelope é a de Carlos Chagas, falecido em 1934, década que condiz com a intensa atividade da Lutz Ferrando no campo da fotografia (Campos, 2008).

Dirimida essa dúvida, agora a investigação recairia sobre a imagem em si, tanto em termos de técnica quanto em termos de conteúdo informacional. Instantaneamente foram identificados os cientistas Carlos Chagas e Oswaldo Cruz. Em uma rápida consulta a uma pesquisadora da Casa de Oswaldo Cruz (COC) e responsável por uma tese que versa sobre Carlos Chagas, foi descoberto que essa imagem existia no acervo da COC. Em visita à instituição, não foi possível acessar a fotografia física, mas foi possível encontrá-la na Base de Dados da COC, a Base Arch. Por ela, descobriu-se que a imagem disponível na Fiocruz era em papel, de tamanho 22,5 x 18 cm, produzida em 1904, com título "Sessão científica dos pesquisadores do Instituto Soroterápico Federal" (Figura 7).

Base Arch

Pesquisar no acervo

Pesquisar Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Os 

[Descrição arquivística](#) |
 [Instituição custodiadora](#) |
 [Registro de autoridade](#) |
 [Assuntos](#) |
 [Locais](#) |
 [Objetos digitais](#)



Acervos documentais Pesquisa rápida

- ▼ Coleção FO - Família Oswaldo Cruz
- ▼ Serie 01 - Oswaldo Cruz
- ▼ Dossier 02 - Fotografias
 - Item 01 - Oswaldo Cruz aos vinte anos
 - Item 02 - Doutorandos da Faculdade de M...
 - Item 03 - Cours de Microbie Technique, Ins...
 - Item 04 - Pesquisadores do Instituto Sorot...
 - Item 05 - Sessão científica dos pesquisado...
 - Item 06 - Missão do Instituto Pasteur com L...
 - Item 07 - Retrato de Oswaldo Cruz
 - Item 08 - Retrato de Oswaldo Cruz sentado
 - Item 09 - Oswaldo Cruz e João Pedroso Bar...

Item 05 - Sessão científica dos pesquisadores do Instituto Soroterápico Federal

Família Oswaldo Cruz > Oswaldo Cruz > Fotografias > Sessão científica dos pesquisadores do...



Área de identificação

Código de referência	BR RJCOOC FO-01-02-05
Título	Sessão científica dos pesquisadores do Instituto Soroterápico Federal
Data(s)	1904 (produção)
nível de descrição	Item
Dimensão e suporte	Documentos Iconográficos: 1 item (fotografia, p&o, 22,5cmx18cm)

Área de transferência

[Adicionar](#)

Explorar

- [Lista de Dossies e itens](#)
- [Ver como lista](#)
- [Navegar objetos digitais](#)

Exportar

- [Dublin Core 1.1 XML](#)
- [EAD 2002 XML](#)

Entidades coletivas, pessoas ou famílias relacionadas

- [Alcides Godoy \(Assunto\)](#)
- [Antônio Cardoso Fontes \(Assunto\)](#)
- [Henrique da Rocha Lima \(Assunto\)](#)
- [Oswaldo Gonçalves Cruz \(Assunto\)](#)
- [Henrique Marques Lisboa \(Assunto\)](#)
- [Carlos Ribeiro Justiniano Cnages \(Assunto\)](#)
- [Ezequiel Caetano Dias \(Assunto\)](#)
- [Paulo de Figueiredo Parreiras Horta \(Assunto\)](#)
- [Henrique de Beurepaire Rohan Aragão \(Assunto\)](#)

Área de contextualização

Figura 7 - Print da página em que foi encontrada a mesma imagem existente no EMCCF, mas em suporte distinto.

Fonte: Base Arch (COC / FIOCRUZ).

A etapa seguinte de investigação envolveu uma difícil tarefa, relacionada à identificação da técnica utilizada para revelação. O vidro como suporte, do tamanho que era, e a imagem em tom acastanhado e escuro pareciam indicar que ela se constituía como um negativo de colódio úmido (Pavão, 1997, p. 77 e 104). Mas apenas o tamanho do vidro e a coloração apontavam nesta direção, já que a imagem encontrada no EMCCF não se comportava apenas como negativo, mas também como positivo quando era vista a olho nu, especialmente se colocada sobre fundo claro (Figura 8) ou contraluz. Somente quando

repousada sobre um fundo escuro, a imagem torna-se um negativo (Figura 9).

Diante dessa característica, passou-se a cogitar a possibilidade de a imagem ser um diapositivo e não um negativo. Segundo Pavão (1997), o único diapositivo com propriedades semelhantes à imagem encontrada no EMCCF seria o diapositivo de lanterna, que “[...] é um positivo transparente preparado para a projecção por meio de uma *lanterna mágica**. Não apresenta costas opacas nem estojo, é sempre uma imagem positiva, tanto visto à luz transmitida como à luz reflectida” (Pavão,



Figura 8 - Imagem sobre fundo branco.
Fonte: Acervo EMCCF.



Figura 9 - Imagem sobre fundo preto, com comportamento de negativo.
Fonte: Acervo EMCCF.

1997, p. 102). No entanto, em nenhum momento o autor citou qualquer diapositivo de lanterna com dimensão semelhante à encontrada no EMCCF. Assim, até o presente momento, ainda não há uma conclusão sobre a imagem ser um negativo ou um diapositivo monocromático. Para tanto, será necessária uma análise mais apurada de peças semelhantes em acervos de instituições culturais.

Outro ponto de discussão foi a própria emulsão, já que, no processo de deterioração, não foram encontrados “rachas capilares” típicos do colódio (Pavão, 1997, p. 185). Ao contrário, observando a imagem com a ajuda de um microscópio digital portátil da marca Haiz, foi possível perceber

que a cor acastanhada, descrita como sendo uma característica patente do colódio, é também uma reação da gelatina, que possui grãos de prata que tanto amarelecem quanto formam o espelho de prata. Assim, a ausência de rachas capilares (Figura 10), associada ao amarelecimento total da imagem, ao espelho de prata (Figura 10) e aos focos avermelhados próprios da oxidação da prata (Figura 11), apontaram para um entendimento de que a imagem foi revelada em gelatina e não em colódio. Além disso, a própria espessura do vidro, que costuma chegar a no máximo 2 mm no caso da gelatina, condiz com a imagem encontrada no EMCCF, bem como a presença de bolor na emulsão, tradicionalmente encontrado na gelatina, indica isso também.



Figura 10 - Imagem microscópica de área de perda da emulsão, indicando ausência de rachas capilares e formação de espelho de prata.
Fonte: Acervo EMCCF.



Figura 11 - Imagem microscópica indicando oxidação da prata presente na emulsão.
Fonte: Acervo EMCCF.



Figura 12 - Fotografia em papel com a mesma imagem encontrada em vidro, mas com aparência de negativo.
Fonte: Acervo EMCCF.

Enquanto essa pesquisa era realizada, teve início o mapeamento das fotografias que estavam localizadas no mesmo lugar onde a imagem que é foco desse artigo foi encontrada. E, também lá, foi localizada uma fotografia em papel com a mesma imagem encontrada em vidro, só que com aparência de negativo (Figura 12). Imagina-se que essa imagem tenha sido obtida com o auxílio de um *scanner* e impressa em folha do tipo fotográfica, uma vez que ela possui inclusive as marcas das fitas adesivas que mantêm os fragmentos do vidro unidos. A equipe optou por não testar essa hipótese no *scanner* da instituição, pela quantidade de luminescência que atingiria a peça, que já está extremamente fragilizada.

Em resumo, muitos são os questionamentos que ainda giram em torno desse objeto encontrado em meio a um amontoado de fotografias que não receberam ao longo dos anos o devido cuidado por não serem compreendidas como objetos inestimáveis para futuras pesquisas. E, quando o foram, não havia pessoal, material adequado e espaço físico disponível para que ela fosse apropriadamente acondicionada, o que pode ter levado a muitos dos danos que serão elencados na sessão a seguir.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO E MAPEAMENTO DE DANOS

Para facilitar a identificação dos danos existentes na imagem, abaixo foi elaborada uma legenda com os diferentes processos de deterioração da peça:



Figuras 13 - Mapeamento de danos da imagem sobre fundo escuro.
Fonte: Acervo EMCCF.

- Perda da imagem
- Possível oxidação
- Fita adesiva
- Deterioração da fita adesiva
- Perda do vidro
- Manchas esbranquiçadas
- Fissura
- Ruptura do vidro

Para indicação dos danos, os círculos coloridos foram colocados em cima ou próximo do dano, e a imagem foi subdividida em partes para facilitar a leitura (Figuras 13 e 14).

Diante da análise dos danos destacados na imagem, grande parte se resume a fissuras e perdas de vidro, que provavelmente foram causados por ações humanas. Sendo o objeto uma imagem possivelmente revelada em gelatina, como dito anteriormente, esse vidro é extremamente fino, com um milímetro de espessura, o que o torna muito frágil para qualquer tipo de manuseio inadequado e guarda inapropriada. Além disso, as fitas adesivas afixadas numa clara tentativa de conter a ruptura definitiva do vidro têm sua cola acidificada que reage quimicamente com a emulsão.

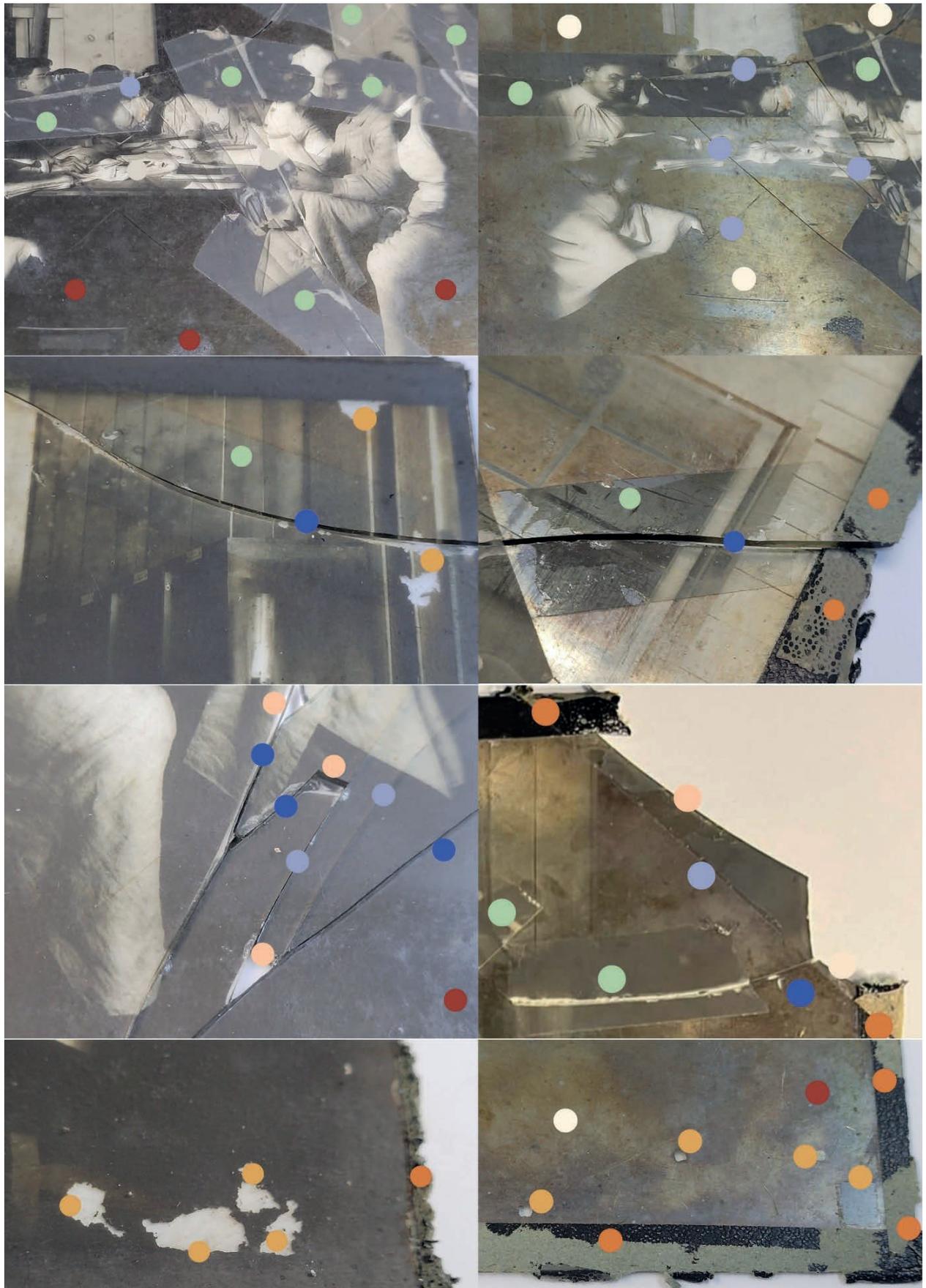


Figura 14 - Mapeamento de danos da imagem sobre fundo claro.
Fonte: Acervo EMCCF.

Outro dano encontrado na imagem foi a oxidação, visível por meio do tom avermelhado e do espelho de prata, assim como as manchas esbranquiçadas, compatíveis com crescimento fúngico, se fazem presentes em alguns pontos da imagem. Ambas as características apontam para a possibilidade bastante segura de que a emulsão corresponde à gelatina e não ao colódio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem, foco dessa pesquisa, demonstra como os acervos universitários se constituem como universos pouco conhecidos e explorados, por não serem, muitas vezes, compreendidos como patrimônio e preservados como tal. Mesmo quando ocorre essa compreensão, a falta de recursos, tanto financeiros quanto humanos, acaba por relegar ao esquecimento verdadeiras joias culturais, que sofrem abandonadas sem qualquer tipo de controle climático e acondicionamento adequado, necessários à postergação da sua sobrevivência e à publicização de seu conteúdo informacional.

O objeto encontrado em meio a tantas outras fotografias emolduradas e, portanto, pesadas, estava em uma caixa de papelão e já recebera um número de identificação. Mas o cuidado com a fragilidade do seu suporte, dois vidros de um milímetro cada, não pôde ser realizado, provavelmente por falta de espaço físico e material para guarda definitiva. Ao ser encontrada, essa imagem já possuía danos irreversíveis de deterioração, não somente do suporte, mas do próprio conteúdo informacional, por meio da perda do vidro e da emulsão. No caso da emulsão ainda existente, esta já apresentava alterações químicas que prejudicavam a visualização da cena fotografada, bem como áreas com presença de micro-organismos aparentemente ativos.

Além disso, a ausência de informações adequadas da peça acabou suscitando uma série de dúvidas que poderiam ter sido facilmente dirimidas quando da entrada da imagem no museu. Como isso não foi realizado, porque muitas vezes a informação sobre os objetos existe apenas na mente de quem os recebeu e não registrou, ela acaba com o tempo se perdendo, seja pelo falecimento dos que poderiam esclarecer os enigmas, seja pelo próprio esquecimento típico da dinâmica do lembrar e esquecer da memória.

Assim, perguntas sobre esse objeto continuarão por muito tempo sendo realizadas, uma vez que a técnica ainda não foi plenamente identificada e ainda não se pode afirmar se ela é, por exemplo, o negativo que deu origem à fotografia que hoje encontra-se nos arquivos da Casa de Oswaldo Cruz. O envelope encontrado junto à fotografia indica que duas cópias foram possivelmente produzidas e não se sabe, também, se a imagem em vidro é uma das cópias ou a base para a produção delas.

Em médio prazo, espera-se apresentar o objeto a um especialista do campo da química e da fotografia para identificação correta da técnica e possível janela de datação, bem como solicitar a análise do papel da fotografia que está na COC. Algumas dessas respostas podem começar a elucidar melhor a trajetória que essa peça seguiu até ser redescoberta em 2023.

REFERÊNCIAS

BURKE, Peter (Org.). **A Escrita da História:** novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

CAMPOS, Luana Carla Martins Campos. **Instantes como este serão seus para sempre:** práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894-1939). Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas: Ed. da Unicamp, 2012.

MAUAD, Ana Maria e LOPES, Marcos Felipe de Brum. História e Fotografia. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (Org.). **Novos Domínios da História.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

PAVÃO, Luis. **Conservação de Coleções de Fotografia.** Lisboa: Dinalivro, 1997.

SOBRE AS AUTORAS

Caroline Pinho Leal é graduada em Conservação e Restauração na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Atuou como bolsista de Iniciação Artística e

Cultural e com atividades de extensão no Espaço Memorial Carlos Chagas Filho do Instituto de Biofísica Carlos Chagas Filho - UFRJ. Estagiou na Biblioteca José de Alencar na Faculdade de Letras - UFRJ, no desenvolvimento de atividades na área de conservação preventiva, restauração, elaboração de fichas técnicas, além de pesquisa e identificação de obras raras. Estagiou no Museu Histórico e Diplomático no Palácio do Itamaraty através da Binoto Restaurações, no trabalho de varredura do museu, realizando atividades como: atualização de inventário, realização de bases de dados e condicionamentos. Hoje, é bolsista TCT4 em Conservação e Restauração pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo a Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) no Espaço Memorial Carlos Chagas Filho do Instituto de Biofísica Carlos Chagas Filho - UFRJ.

E-mail: carolineleal1991@hotmail.com

Patrícia Danza Greco é doutoranda em História, Mestrado em História, especialização em História e Crítica das Artes no Século XX, bacharelado em Museologia e bacharelado e licenciatura em História. Atualmente faz parte do quadro de servidores da UFRJ, ocupando o cargo de Museóloga no Espaço Memorial Carlos Chagas Filho, sendo ainda membro permanente da Coordenação de Acervos Culturais do Centro de Ciências da Saúde da UFRJ e integrante do Sistema de Museus, Acervos e Patrimônio Cultural (SIMAP) - UFRJ. Além disso, é professora de História do Colégio Israelita Brasileiro Liessin e do Colégio Sagrado Coração de Maria. Principais funções já exercidas ou em exercício: Museóloga, Arte-Educadora, Mediadora, Divulgadora Científica, Professora Palestrante de História da Arte no Ensino Superior e Básico e Professora de História no Ensino Básico. Mais recentemente, foi eleita Conselheira Regional Suplente do Conselho Regional de Museologia 2 Região COREM 2R para o mandato 2022-2024.

E-mail: patriciadanza@biof.ufrj.br

Érika Negreiros é Professora Adjunta do IBCCF - UFRJ e Coordenadora do EMCCF. Possui Graduação em Ciências Biológicas pela UERJ, Mestrado em Ciências Morfológicas pela UFRJ, Doutorado em Ciências Morfológicas pela UFRJ, Pós-Doutorado pela UFRJ e Especialização em Divulgação da Ciência, da Tecnologia e da Saúde

pela Fiocruz. Atua como Membro do Comitê de Ética em Pesquisa da Escola de Enfermagem Anna Nery e Instituto de Atenção Básica São Francisco de Assis da UFRJ-CEP EEAN/HESFA/UFRJ, Membro titular da Comissão Deliberativa do Programa de Mestrado Profissional em Educação, Gestão e Difusão em Biociências do Instituto de Bioquímica Médica Leopoldo de Meis, Integrante do Grupo de Trabalho Acervos Científicos, Artísticos e Culturais do CCS, Integrante Sistema de Museus, Acervos e Patrimônio Cultural-SIMAP e Coordenadora Adjunta de Extensão do IBCCF. Tem experiência na área de Divulgação Científica e Extensão, com ênfase em História da Ciência, Educação Museal e Patrimônio de Ciência e Tecnologia.

E-mail: erikanegres@biof.ufrj.br

Recebido em: 02/09/2024

Aprovado em: 25/10/2024

EDUCAÇÃO SENSÍVEL FRENTE À COLONIALIDADE DO SABER: POESIA, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA

*SENSITIVE EDUCATION IN FRONT OF THE COLONIALITY OF
KNOWLEDGE: POETRY, MEMORY AND RESISTANCE*

Dia Ermínia da Paixão Favacho
PPGED-UEPA
Josebel Akel Fares
PPGED-UEPA

Resumo

O presente artigo desenvolve, a partir de Maffesoli (2008), Zumthor (2010), Loureiro (2001), Fares (2003), entre outros, pressupostos da educação sensível e, diante destes, reflete a colonialidade do saber, apontando a importância da poética da voz que nos constitui como sujeitos e, desse modo, faz a memória de nossos corpos atuantes na resistência de seres invisibilizados pelo processo de colonização. Processo que perdura, apesar da suposta finalização da realidade de dependência. Tal colonialidade, compreendida a partir de Maldonado-Torres (2018), Santos (2020), Fleuri (2017), entre outros, se expressa na perpetuação de hierarquias sociais de diversas formas e sob diferentes âmbitos. Ao compreender o imbricamento indissociável das colonialidades do poder, do saber e do ser, o texto se volta à colonialidade do saber no sentido de confrontá-la à educação sensível e seu indispensável papel de refutar e romper com as hierarquias coloniais reprodutoras da violência epistêmica que não atende a dimensão poética do sujeito. Questões fundamentais para o desenvolvimento de uma educação libertadora projetada pela via da poiesis na Educação Sensível.

Palavras-chave:

Educação sensível; colonialidade do saber; poética da voz.

Abstract

This article develops from Maffesoli (2008), Zumthor (2010), Loureiro (2001), Fares (2003), among others, presupposes of sensitive education and, in view of these, reflects the coloniality of knowledge, pointing out the importance of the poetics of the voice that constitutes us as subjects and, in this way, makes the memory of our bodies acting in the resistance of beings made invisible by the colonization process. A process that lasts, despite the supposed completion of the reality of dependency. Such coloniality, understood from Maldonado-Torres (2018), Santos (2020), Fleuri (2017), among others, it is expressed in the perpetuation of social hierarchies in different ways and under different scopes. By understanding the inseparable imbrication of the colonialities of power, knowledge and being, the text turns to the coloniality of knowledge in the sense of confronting it with sensitive education and its indispensable role in refuting and breaking with colonial hierarchies that reproduce the epistemic violence that it does not meet the subject's poetic dimension. Fundamental issues for the development of a liberating education projected through poiesis in Sensitive Education.

Keywords:

Sensitive education; coloniality of knowledge; voice poetics.

VOZ PRIMEIRA

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio
ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela

A minha voz ainda
ecoava versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem - o hoje - o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.

(Evaristo, 2017, p. 17-18).

É possível reencontrar a voz poética de nossa ancestralidade a nos fazer ouvir a ressonância do eco da vida-liberdade. Por essa voz, fazemo-nos filhas e filhos da resistência, re-existindo em nossas memórias in-corp-oradas por gerações e gerações. E é neste sentido que se desenvolve aqui a ideia de educação sensível,¹ a partir dos saberes mitopoéticos que vibram a cultura, o corpo, a voz que afugenta o sistema opressor em seus processos de hierarquização dos modos de ser, de saber e de poder, da colonialidade instituída que nega identidades destoantes à supremacia eurocêntrica.

A colonialidade é esse engendramento cultural de permanência do colonialismo. Apesar de, supostamente, o processo de dependência ter chegado ao fim. Ela se expressa em hierarquias sociais que se mantêm e organizam a sociedade. As formas diversas de expressão dessa colonialidade se definem fundamentalmente, segundo Maldonado-Torres (2018), em três âmbitos: A colonialidade do poder, a colonialidade do saber e a colonialidade do ser. Quanto à colonialidade do poder, se expressam hierarquias raciais, de gênero, de classe no contexto econômico, nas relações de trabalho, também nas relações territoriais e políticas; relativo à colonialidade do saber, se expressa na prática de epistemicídio² (Santos, 2020), em que se revela a negação e apagamento de todos os conhecimentos que não se encaixam no modelo de racionalidade e de ciência definidos pela cultura europeia ocidental. Quanto à colonialidade do ser, apresenta-se na conformação de subjetividades fundadas em valores coloniais de subordinação e opressão que visam a reprodução da lógica de dominação da supremacia ocidentalocêntrica e de negação de todas as identidades outras, todas as subjetividades outras, fundadas em outras lógicas de ser no mundo.

Apesar da compreensão do imbricamento indissociável das colonialidades do poder, do saber e do ser, nesta abordagem a produção, ao articular as três dimensões da colonialidade, dará maior ênfase à colonialidade do saber, no sentido de confrontá-la à educação sensível e seu indispensável papel de refutação e rompimento com as hierarquias coloniais reprodutoras da violência epistêmica que não atende a dimensão poética do sujeito e da formação ontológica do ser.

A educação de e para a memória de resistência, que enfrenta a colonialidade do saber, é denominada deste modo, por tratarmos aqui de um corpo individual e coletivo, forjado na luta pela vida negada em suas formas de ser, por um sistema opressor hegemônico, que em sua lógica reconhece apenas um modo de existir como legítimo, mas que, ainda assim, estes corpos de outras formas de existências continuam presentes, a produzir conhecimentos, a enfrentar e resistir historicamente a todas as formas de violências investidas sobre as suas sociabilidades. Assim, a constituição individual e coletiva deste

corpo, a partir do exercício da voz primordial que promove a educação anti-funcionalista, promove a educação sensível reveladora da pulsão criativa que transforma e dá sentido à vida, segue confrontando a colonialidade do saber.

A poesia da voz, saber memória ancestral, faz a resistência do corpo negado pela vibração de quem fomos, quem somos e quem havemos sempre de ser e, desse modo, atua definitivamente contra as colonialidades do saber, do ser e do poder, articulados. Bom lembrar que nossas memórias são feitas, não apenas do instituído, mas também do instituinte, para lembrarmos Castoriadis (2004) e sua elaboração acerca do imaginário radical que é presente como potência criadora na singularidade dos seres que devem construir as sociedades autônomas. Assim, vale sustentar: somos feitos mais de poesia que de carne e osso.

VOZ DA EDUCAÇÃO SENSÍVEL

Garganta profunda
Aberta ao ventre do Cosmos e do Caos
Vibração da profusão
Oris, Origem, Orifício
Língua Original
Boca-lábio céu e lábio inferno-
Órgão nutrição do prazer
Órgão vômito do que não se digere
Garganta tocada pela serpente
Pecado original
Beber-te
Engolir-te
Comer-te a boca da fala criadora
Vem e rasga grave o silêncio
Grito Único
Princípio
Sopro
Vida
E Luz.

(Favacho, 2018, p. 52)

A partir do poema, é possível refletir uma educação que se realiza pelo presente da voz, em que o conteúdo da sua vibração é a própria poesia. Este é o presente que a voz nos propicia quando canta o *oris*, a origem, o original. Ao ser tocada por ela - a dissonante voz do sopro criador - tomamos parte numa educação de reencontro com o nosso ser, uma educação da sensibilidade e assim pusemos em ação um modo de pensar

que desafia o pensamento hegemônico e instaura ou revela a existência de outras lógicas de pensamento. É sobre esta essência do presente na voz que as reflexões desenvolvidas neste estudo se manifestam, a poesia e o seu caráter transgressor do modo único de pensamento, legitimado socialmente. O fio do saber poético tecido pela oralidade compreende a memória e a educação dos sujeitos fazedores de suas culturas, de seus imaginários. Tais imaginários fundados na *mitopoiesis* continuam a regular a vida em sociedade, apesar de todo o processo de violenta opressão e, até mesmo, extermínio dos povos. Nossa voz ecoa suas vozes e assim será pela nossa vocação ontológica irrecusável de ser mais, como nos ensina o mestre Paulo Freire (2014).

Assim, é preciso ir ao encontro da voz carregada da memória mítica e da potência criadora das poéticas orais que fazem nossos corpos resistentes. A poesia da voz que educa o ser humano, desde a nossa mais remota existência, aponta o saber pela linha da beleza crítica e criativa que integra, junto com outras, esta trama do imaginário poético que faz as culturas humanas. A memória mitopoética que nos anima e recorda a matéria do ser. Esta que lembra o passado, mas não somente o passado de tempo decorrido no sentido horizontal, lembra ainda mais o passado no seu sentido vertical, aquele que vai à raiz. É lá que se pode realizar o grande encontro: o encontro com nós mesmos, em que podemos recordar quem fomos, quem somos e quem podemos ser. Essa é a voz que anuncia e faz acontecer a re-existência pela poiesis, pelo exercício da imaginação radical que pode e deve instituir novas realidades.

As musas cantam, com efeito, começando pelo início (...), o aparecimento do mundo, a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade. O passado revelado deste modo é muito mais que o antecedente do presente: é sua fonte. Ascendendo até ele, a rememoração não procura situar os acontecimentos em um quadro temporal, mas, atingir o fundo do ser, descobrir o original, a realidade primordial da qual saiu o cosmo e que permite compreender o devir em seu conjunto (Vernant, 1973, p. 76).

A voz proclama o corpo. É a emanção do nosso ser, pois é por ele e nele que somos tempo e lugar. Sou porque tantos antes de mim foram e porque muitos junto a mim continuam sendo e, essa voz segue ecoando, vibrando de diversas

formas em inúmeras culturas. Ancora-se num arcaísmo presente em nosso ser, como naqueles das sociedades primeiras, corpo arcaico do *archê* que é o princípio. O sopro, sussurrado ou gritado gerou a vida e luta/lutará sempre para que em vida continue. A voz, desde o princípio, é vontade de existência:

ora, a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria... (Zumthor, 2010, p. 9).

Nas culturas arcaicas, os povos têm na força do seu canto um lugar de resistência ressonante. Essa voz que é expansão, que é plenitude, canta a vibrar o corpo e faz vibrar a energia pulsante, desde o chão que os pés tocam até as mais longínquas distâncias, com as quais se conectam nos instantes de eterna duração. Este é o tempo característico da *poiesis* que educa para o existir em vida plena, educação de que tem sido feita nossas re-existências em corpo, voz, memória e poesia. Assim, a educação não está estritamente relacionada à instituição escolar. Educar diz respeito a poética que inaugura o ser, no mistério que promove o sentido da existência. Nos modos de educar originários, a presença dos ritos, dos mitos são a voz dos ensinamentos na vida cotidiana. Aprendizados com destino de eternidade, trazem a força da narrativa de todo percurso de vida e morte, manifesto na poesia em seus sentidos e mistérios.

As imagens presentificadas pela voz dos sujeitos tem conteúdo próprio: a poesia. É desse modo que a voz da educação sensível se revela na memória mitopoética coletiva:

O que aqui se diz sobre a alma individual pode, sem dificuldade ser extrapolado para a alma do mundo, para a alma de uma comunidade. As raízes de um ser, e as de uma comunidade, são uma mistura de passado, presente e futuro, mas não pode ser visto de modo externo; é preciso buscar sua lógica no próprio interior das mesmas, sob pena de ter uma visão abstrata desencarnada e, de cada vez mais, superficial (Maffesoli, 2008, p. 64).

As imagens buscadas são as que ultrapassam a realidade, reveladas pela voz crepuscular, fios de luz e de escuridão do real na irrealidade/do irreal na realidade. O sentido precisa ser o de perceber o fenômeno por sua razão interna, contrapondo-se à razão funcional ou instrumental. Trata-se da

razão interna, esta razão pela qual é possível tocar uma educação sensível. Educação mergulhada no imaginário poético, tal qual se evidencia na cultura amazônica, por exemplo.

Na realidade amazônica o mundo tem limites *sfumatos*, fundidos ou confundidos com o suprarreal, daí porque nela homens e deuses caminham juntos pela floresta e juntos navegam sobre os rios. Situam-se no impreciso limite entre aquilo que é e aquilo que poderia ser, nesse *sfumato* poetizante que interpenetra o real e o imaginário (Loureiro, 2001, p. 94, grifos do autor).

A voz da poesia na educação sensível ecoa o saber libertário que não se encaixa no modelo de ciência definida pela cultura europeia ocidental. São saberes vividos há milênios em diferentes lugares do mundo, para além da Amazônia. Saberes que cantam a luta, o amor, a beleza de ser mais, a partir dos ensinamentos ancestrais da humanidade e que afrontam a colonialidade do saber pela poesia do ser. Boaventura de Sousa Santos (2020) em seu livro *O fim do Império Cognitivo*, aponta a necessidade de desafiar as epistemologias dominantes a partir das *epistemologias do sul*, a identificar e a evidenciar os conhecimentos e modos de saber de sujeitos subalternizados. Saberes que sequer são tratados como conhecimento pela lógica dominante. Neste sentido, deve-se invocar ontologias outras que revelem diferentes modos de ser e estar no mundo, invocar as sociabilidades dos povos oprimidos, povos excluídos em suas formas de conhecer. A educação para a libertação tem a tarefa de escrutinar estes conhecimentos produzidos na luta, os quais, apesar da opressão e violência epistêmica imposta, têm resistido. A poesia da voz que faz a educação sensível no canto ancestral, nos jogos tradicionais, nos ensinamentos de ditos, ritos e mitos, a vibrar o primordial de que somos feitos, é um destes conhecimentos indispensáveis à diversidade epistêmica tão necessária.

VOZ NEGADA

Sem parar de falar aqui dentro
vozes me habitam
na calada da noite.

(Lucinda, 2016, p. 448).

A herança estrutural e sistêmica da cultura eurocêntrica, desenvolvida de modo ostensivo desde a invasão das Américas, da África e de outros territórios no mundo por tropas

coloniais, a partir da imposição de suas formas de organização, interfere diretamente no saber epistemológico, saber científico legitimado socialmente, seja na academia ou em outros espaços de poder. Além de seres humanos mortos pela imposição colonialista, nestes mais de quinhentos anos, muitos saberes, epistemes, subjetividades e sociabilidades foram apagadas, negadas em nome de uma civilidade instituída sob uma narrativa universalizante que desumaniza e exclui os sujeitos que não respondem ao padrão da lógica moderna eurocentrada. Nega, assim, os que não se encaixam ao seu modelo de racionalidade.

La centralidad dominadora de Europa del Norte como potencia militar, política y cultural pudo desarrollar su filosofía desde finales de la Edad Media (en el siglo XV de un Nicolás de Cusa y del Renacimiento italiano, debido también a la presencia de los bizantinos expulsados por los otomanos de Constantinopla en 1453) e dio posibilidad al desarrollo de su propia filosofía que, ante la desaparición o crisis de las otras grandes filosofías regionales, podrá elevar su *particularidad* filosófica con *pretención de universalidad* (Dussel, 2017, p. 22, grifos do autor).

Apesar da pretensão imperativa de universalidade da filosofia moderna e etnocentrêntrica da Europa, faz-se necessário, entretanto, observar a existência de outras lógicas de pensar-sentir-agir nas diferentes culturas da humanidade nos diversos tempos históricos. É preciso perceber, reconhecer e viver a diversidade epistemológica e filosófica existente. O desafio, diante dessa negação de filosofias apartadas dos fundamentos da filosofia europeia ocidental, filosofia moderna/colonial, é o exercício e criação de diálogos entre as diferentes cosmovisões dos povos periféricos subalternizados.

Hay entonces filosofías en las grandes culturas de la humanidad con diferentes estilos y desarrollos, pero todas producen (en algunas de manera muy inicial, en otras con alta precisión) una *estructura categorial conceptual* que debe llamarse filosófica (Dussel, 2017, p. 20, grifos do autor).

Portanto, afirma-se a dimensão filosófica e epistemológica das reflexões e da produção de conhecimentos de populações afro diaspóricas, africanas, indígenas e terceiro-mundistas. Populações estas resistentes e re-existent em suas vozes que, apesar de tanta violência, seguem

ecoando seus modos de ser e de estar no mundo, sociabilidades fundadas na longa tradição de lutas, derrotas e vitórias destes povos. Lutas, saberes e sabores com os quais, a academia que se pretende libertária, autônoma e revolucionária, deve se envolver e reaprender a apreender.

É importante enfatizar que a estrutura colonial não desapareceu e segue também se reinventando. A dinâmica de reprodução das estruturas de poder se altera e se impõe em vários códigos que mantêm as hierarquias organizadoras da sociedade colonizada, em suas lógicas econômicas, políticas, cognitivas, da existência, das relações com a natureza, etc. Desse modo, a colonialidade do saber segue a ser instrumento fundamental para o fortalecimento, a expansão e a legitimidade das opressões geradas pelo capitalismo, pelo colonialismo moderno.

Ao contrário do que vulgarmente se pensa, a independência política das colônias europeias não significou o fim do colonialismo, e sim, apenas a substituição de um tipo de colonialismo por outros (colonialismo interno, neocolonialismo, imperialismo, racismo, xenofobia, etc.) (Santos, 2020, p. 27).

Assim, é possível observar as diversas formas de expressão da colonialidade/modernidade que asseguram as estruturas que sustentam o poder hegemônico colonialista. Tais expressões das hierarquias coloniais relacionam-se diretamente com as subjetividades humanas, com dimensões que constituem as visões de mundo do sujeito corporificado, pois ele é constituído e se sustenta no tempo e no espaço; na estrutura de poder e na cultura; nos modos de produção do saber. Ou seja, as principais dimensões, referentes às subjetividades constituintes do sujeito e suas visões de mundo, são: o ser, o saber e o poder.

É somente em virtude da articulação de formas do ser, poder e saber que a modernidade/colonialidade poderia sistematicamente produzir lógicas coloniais, práticas e modos do ser que aparecem, não de modo natural, mas como uma parte legítima dos objetivos da civilização ocidental moderna. Colonialidade, por isso, inclui a colonialidade do saber, a colonialidade do poder e a colonialidade do ser como três componentes fundamentais da modernidade/colonialidade (Maldonado-Torres, 2018, p. 49).

É neste sentido que a voz negada, em seus modos de ser e de saber das populações subalternizadas, tem papel fundamental para a manutenção das

estruturas de poder colonialistas. O projeto de colonialidade/modernidade se sustenta a partir da retroalimentação e reprodução das colonialidades do saber, do poder e do ser. Dimensões básicas que organizam a existência dos sujeitos e suas intervenções no mundo. Como afirma Maldonado-Torres (2018), “O mais direto e óbvio fio que unifica a colonialidade do poder, do saber e do ser é o sujeito colonizado”.

Desse modo, pensar um projeto de educação e sociedade que faça vibrar a voz negada, passa por um processo de atenção e compreensão destas dimensões estruturadas hierarquicamente de diversos modos no sistema social vigente. Assim, olhar para a academia, para a ciência, estruturas fundamentais instituídas, não apenas da dimensão do saber, mais do ser e do poder, articulados, é indispensável para a ruptura com as hierarquias impostas pelo modelo colonial e que se perpetuam por meio do colonialismo. Nesse sentido refletir o desenvolvimento de uma ciência sensível, a partir da voz poética dos sujeitos negados, colabora com a pluralidade epistêmica que apontará novos paradigmas indispensáveis para a construção de um mundo mais justo, mais solidário, mais criativo e mais potente. É desse modo que a educação sensível sob os pressupostos de uma diversidade poética, afina-se às propostas de educação intercultural, quando a interculturalidade se apresenta como importante desafio da colonialidade.

A possibilidade de propostas de educação intercultural que se estabeleçam a partir de relações de reciprocidade, supõe a emergência de outros paradigmas. Nessa perspectiva se insere, entre outras alternativas, o pensamento fronteiriço, como uma aposta na desconstrução de subalternidades e na emergência de formas mais solidárias de ser-sentir-pensar-agir (Fleuri, 2017, p. 223).

O pensamento fronteiriço revela-se na voz poética da educação sensível (vocalidade negada pela educação moderna colonialista que promove a ciência-técnica hegemônica, em detrimento da ciência-saber) ao conceber tal voz em vibração e silêncio; ao tratar a ciência como matéria de objetividades e subjetividades; ao abordar a educação como lugar de razão e sensibilidade. Desse modo, nos pressupostos que sustentam o paradigma da educação sensível, há uma ruptura com a lógica cartesiana da modernidade

que, estrategicamente, serve às hierarquias colonialistas, uma vez que estas desenvolvem uma lógica de pensamento que isola e separa, ou seja, de um pensamento disjuntivo e redutor. A reprodução e fortalecimento dessa lógica paradigmática da educação moderna é uma das chaves indispensáveis à colonialidade do saber e fundamental para o apagamento e a negação das vozes periféricas.

ENTREVOZES, VOZ DA RESISTÊNCIA, AFINAL

Somos filhas da ribanceira
Netas de velhas benzedadeiras,
Deusas da mata molhada,
Temos no urucum a pele encarnada,

Lavando a roupa no rio, lavadeiras
No corpo o gingado de carimbozeiras,
Temos a força da onça pintada,
Lutamos pela aldeia amada,

Mas viver na cidade não tira o direito de ser,
Nação, ancestralidade, sabedoria, cultura,
Somos filhas de Nhanderú, Senerú, Nhandecy
O Brasil começou bem aqui...

Não nos sentimos aculturadas,
Temos a memória acesa,
E vivemos na certeza de que nossa aldeia
Resistirá sempre ao preconceito do invasor,
Somos a voz que ecoa. Resistência? Sim senhor!

(Márcia Wayna Kambeba).

A voz negada que nos dedicamos a fazer vibrar, por meio da educação sensível, é aquela feita de tantas vozes que anunciam e fazem acontecer a resistência pela *mitopoiesis*, é a que faz essa oralidade poética que acende nossas memórias e nossos corpos quentes de viver. Por mais que tramem a nossa morte, nos recusamos a “cumprir a sina” de sujeitos condenados, então, cantamos a vida e a luta, lugar de onde vem nossos saberes mais fundos. Os saberes que engendram a cultura amazônica, por exemplo, são marcados por uma memória arcaica³ que estabelece nossos modos de ser nas relações com o mundo. As narrativas míticas que, tão fortemente, faz o sujeito da imensa e plural Amazônia, revela esse arcaísmo. A própria denominação do termo Amazônia é fundada sob a voz poética do mito.

O reino dos amazônicos nasce, portanto, sob a força do mito. O país imaginário descende da imagem feminina das amazonas, que desdenha o macho,

mas que se aproveita dele para gestar a nação. As mulheres guerreiras manejam arcos, amputam um seio e os filhos homens. AMAZONA: A = não; MAZONA (madzós) = seio. Originárias da mitologia greco-romana, as amazonas, filhas de Ares, deus da guerra e da ninfa Harmonia, fundam um reino belicoso composto, quase que exclusivamente, por mulheres, e, se porventura, existissem homens era para trabalhos servis e para perpetuar e ampliar a comunidade. Os relatos divinos e heroicos ensinam a vida, são oráculos dos tempos imemoriais. No mito clássico ou no tropical, criam-se reinos belicosos, templos secretos (Fares, 2003, p. 123).

O filósofo Enrique Dussel, ao tratar do desenvolvimento racional de narrativas míticas também afirma o lugar de importância do mito ou de “una mito-poesis” na produção cultural da humanidade.

La humanidad, siempre e ineluctablemente, sea cual fuere el grado de su desarrollo y em sus diversos componentes, expuso lingüísticamente las respuestas *racionales* (es decir, dando fundamento, el que fuera, mientras no sea refutado) a dichos núcleos problemáticos por medio de un proceso de “producción de mitos” (una *mito-poesis*) (Dussel, 2017, p. 12).

A voz da memória mitopoética, abordada pela educação sensível, expressa em tantas culturas de diferentes povos e em tempos diversos, vibra o corpo da resistência, cuja força revela a imagem primordial que estrutura nossas experiências, sentimentos e pensamentos. Essa voz pulsante é a voz que canta todos os povos do mundo; voz plena em explosão do ser que é potência criadora que faz uma educação em direção à origem. Essa educação que vibra o oris, o original, a origem, faz reencontrar nossa humanidade, reencontro indispensável para seguir neste tempo/lugar de luta contra a desumanização dos sujeitos, contra o desenvolvimento de um projeto cruel, sob a lógica capitalista, de priorizar o lucro perante à vida. Um modelo de sociedade em que se escancaram as opressões das hierarquias coloniais, que seguem negando as epistemes e filosofias que diferem de seus códigos e de suas e visões de mundo pretensamente superiores.

Neste estudo, cuidou-se de evidenciar a educação sensível frente à colonialidade do saber, apontando para seus pressupostos da memória e da poesia como indispensáveis à resistência dos sujeitos. Esclarece-se que a abordagem feita a partir da colonialidade do saber é desenvolvida no sentido de ressaltar a

dimensão epistêmica da colonialidade do poder e do ser. Portanto, a colonialidade reinventada, expressa na perpetuação das hierarquias sociais, fundamentalmente hierarquias discriminatórias, tem produzido relações de desumanização com o esfacelamento do ser, de tal modo, a perdermos o sentido de presença e, ainda mais grave, o sentido de existência, diante de tanto escárnio e miséria humana vividos na contemporaneidade. Projetos falidos de sociedades e de humanidade, as quais, por vezes, têm sido exaltadas, a revelar uma deprimente “ostentação da pobreza”, como escreveu Walter Benjamin (1994) ao tratar da cultura de vidro, inimiga da voz, do mistério e da experiência.

Nesse sentido, é preciso colaborar com uma educação que valorize as experiências dos povos; acenar para a construção de uma diversidade poética engendrada por uma pluralidade de saberes em diferentes culturas. Buscar uma educação pluriepisteme. Tal educação acontecerá pela prática e vontade de liberdade, impondo-se a tarefa do despertar social e político como imprescindível para o fortalecimento de sujeitos autônomos, pois que, em exercendo o direito humano de serem livres, possam dar sentido ao mundo e à vida tal como se estabelece a função poética do ser. Esta é a vocação ontológica do humano: “ser mais”. É o que Freire (2014) evoca como utopia para a realização do projeto social de autonomia.

a utopia, porém, não seria possível se faltasse a ela o gosto da liberdade, embutido na vocação para a humanização. Se faltasse também a esperança sem a qual não lutamos.

O sonho pela humanização, cuja a concretização é sempre processo, e sempre devir, passa pela ruptura das amarras reais, concretas, de ordem econômica, política, social, ideológica, etc., que nos estão condenando à desumanização. O sonho é assim uma exigência ou uma condição que se vem fazendo permanente na história que fazemos e que nos faz e refaz (Freire, 2014, p. 137).

Co-mover o sonho, eis o sentido da utopia. Somos em movimento pois que “nada se pode dizer do Ser fora do sendo” (Castoriadis, 2004, p.142). Assim, faz-se um apelo urgente por ouvir, perscrutar e visibilizar a voz poética da educação sensível geradora de semovências em nós e no mundo, em contraposição à negação da humanidade

do ser, imposta pela dominação funcionalista heteronômica, preponderante na sociedade contemporânea. Neste estudo, o sentido e a beleza do pensar/sentir/fazer educação conscientes dos seres inacabados que somos e que por este inacabamento, fazemo-nos seres semoventes formando e transformando tudo que há: esperança que nos move.

NOTAS

1. O termo Educação Sensível, elucidado no livro *Educação sensível na voz de Calados: poesia e memória em regime crepuscular* (Favacho, 2018), tem inspiração teórica inicial na ideia de razão sensível (Maffesoli, 2008). Nessa obra, traduzida no Brasil como *O Elogio da Razão Sensível*, o filósofo elabora uma episteme a partir de conceitos que fundamentam a razão sensível como razão aberta, orgânica, deontológica e complexa. Assim, a reflexão e constituição epistemológica da Educação Sensível que, junto a outros teóricos de diferentes campos de estudo, além de poetas e outras vozes mitopoéticas, permitiram/permitem uma abordagem conceitual mais ampla dessa terminologia. A construção teórica do termo está em pleno movimento, ao ganhar mais corpo com antigos e novos estudos.

2. Boaventura de Sousa Santos, em seu livro *Império Cognitivo*, ao tratar das Epistemologias do Sul, assevera que os critérios dominantes do conhecimento válido na modernidade ocidental, por não reconhecerem outros conhecimentos como válidos para além daqueles produzidos pela ciência moderna, deram início a um epistemicídio massivo, ou seja, à destruição de uma imensa variedade de saberes que prevalecem nas sociedades e sociabilidades coloniais.

3. Observo que memória arcaica deve ser entendida a partir do sentido etimológico da palavra *Arcaico*: "Do lat. tard. *Archaicus*, deriv. do gr. *Archãikós*, de *archaios* (*archê* 'princípio').

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: 7ª ed.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

CASTORIADIS, Cornelius. **Figuras do Pensável.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa.** 4ª ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DUSSEL, Enrique. **Filosofias del Sur: descolonización y transmodernidad.** Ciudad de México: Akal, 2017.

EVARISTO, Conceição. Vários autores. **50 Poemas de Revolta.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FARES, Josebel Akel. **Cartografia marajoaras: cultura, oralidade, comunicação.** Tese (Doutorado em Comunicação e Seminótica), Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

FAVACHO, Dia. **Educação sensível na voz de Calados: poesia e memória em regime crepuscular.** Belém: Paka-Tatu, 2018.

FLEURI, Reinaldo. **Educação intercultural e movimentos sociais: trajetórias de pesquisa da Rede Mover.** João Pessoa, editora do CCTA, 2017.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido.** São Paulo: Paz e Terra, 2014.

KAMBEBE, Márcia. **A poeta indígena que luta pelos direitos da mulher nas aldeias.** Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/cidadania/poeta-indigena-que-luta-pelos-direitos-da-mulher-nas-aldeias/>>. Acesso em: 29 set. 2021.

LUCINDA, Elisa. **Vozes Guardadas.** Rio de Janeiro: Record, 2016.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível.** 4ª ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico.** Organizadores Joaze Bernadino-Costa, Nelson Maldonado-Torres, Ramón Grosfoguel. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

PAES LOUREIRO, João Jesus. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário: São Paulo.** Escrituras Editora, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do Império Cognitivo:** a afirmação das epistemologias do Sul. São Paulo: Autêntica, 2020.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SOBRE AS AUTORAS

Dia Ermínia da Paixão Favacho é Doutora e Mestre em Educação, linha de Saberes Culturais no Programa de Pós-Graduação da Universidade do Estado do Pará (UEPA); assessora pedagógica do Núcleo de Pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA-UEPA) e coordenadora do grupo de pesquisa CUMA-UEPA e do grupo de pesquisa Estudos de Narrativas na Amazônia-Universidade Federal do Pará (UFPA). Membro de entidades científicas, tais como a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL/ GT de Literatura Oral e Popular), a Associação de Pesquisa e Pós Graduação em Educação (ANPED/ GT Educação e Arte).

E-mail: favachodia1@gmail.com

Josebel Akei Fares é Doutora em Comunicação e Semiótica: Intersemiose na Literatura e nas Artes (PUCSP, 2003); mestra em Letras: Teoria Literária (UFPA, 1997). Possui estágio Pós-Doutoral em Educação (PUCRS, 2012). É licenciada em Letras. Professora titular da Universidade do Estado do Pará/ Programa de Pós-Graduação em Educação. Membro do Grupo de pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA - UEPA), que coordenou durante 20 anos; participa do Estudos de Narrativas na Amazônia (UFPA), Membro de entidades científicas, tais como a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL/ GT de Literatura Oral e Popular), a Associação de Pesquisa e Pós Graduação em Educação (ANPED/ GT Educação e Arte).

E-mail: belfares@gmail.com

Recebido em: 27/08/2024

Aprovado em: 24/10/2024

BANCO VIRTUAL DE MEMÓRIAS E BALANÇAR: MEMÓRIAS DA INFÂNCIA E TECNOLOGIAS DIGITAIS NA FORMAÇÃO DOCENTE EM TEATRO

*VIRTUAL BANK OF MEMORIES AND SWAY: CHILDHOOD MEMORIES AND
DIGITAL TECHNOLOGIES IN TEACHER TRAINING IN THEATER*

**Renato Lima Ribeiro
Marineide Câmara Silva
UFMA**

Resumo

O presente artigo explora a intersecção entre memórias pessoais da infância e o uso de Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDICs) na formação docente e criação artística. O estudo foi desenvolvido no contexto da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão, durante o período pandêmico da COVID-19. Utilizando uma abordagem narrativa, o autor relata a criação de dois projetos, *Banco Virtual de Memórias* e *Balançar*, que combinam as memórias da infância com ferramentas digitais. A metodologia inclui o uso de TDICs para ressignificar as memórias e aplicá-las em processos criativos e pedagógicos. Os resultados indicam que as tecnologias digitais ampliaram as possibilidades criativas no ensino de teatro, especialmente em ambientes remotos, e destacam a importância das memórias na formação artística. Conclui-se que a articulação entre memória e tecnologia pode enriquecer o ensino e a criação artística, sugerindo novas metodologias para o ensino do teatro.

Abstract

The present article explores the intersection between personal childhood memories and the use of Digital Information and Communication Technologies (DICTs) in teacher training and artistic creation. The study was developed in the context of the Theater Teaching Degree at the Federal University of Maranhão, during the COVID-19 pandemic. Using a narrative approach, the author reports on the creation of two projects, Virtual Memory Bank and Balançar, which combine childhood memories with digital tools. The methodology includes the use of DICTs to reinterpret memories and apply them to creative and pedagogical processes. The results indicate that digital technologies have expanded creative possibilities in theater education, especially in remote settings, and highlight the importance of memories in artistic training. It is concluded that the articulation between memory and technology can enrich teaching and artistic creation, suggesting new methodologies for theater education.

Palavras-chave:

Banco virtual de memórias; balançar; memórias da infância; TDICs; formação docente em teatro.

Keywords:

Virtual bank of memories; to swing; childhood memories; TDICs; teacher training in theater.

INTRODUÇÃO

O presente artigo consiste em uma pesquisa narrativa (Clandinin; Connelly, 2015), uma vez que é um relato de experiência discente¹, desenvolvidas nos Componentes Curriculares (CCs), Laboratório de Teatro, Tecnologia e Educação e Práticas Espetaculares da Cultura Brasileira, da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão (UFMA),² durante o período pandêmico da COVID-19³, e que resultaram no vídeo *Balançar* e o *Banco Virtual de Memórias*. Como, no decorrer do texto, constam relatos sobre os processos de criação e, por se tratarem de ações exclusivas do discente, empregou-se a primeira pessoa do singular. Contudo, utilizamos a primeira pessoa do plural quando o processo de escrita envolveu a participação conjunta do orientador e do discente. No artigo abordaremos as memórias da infância referentes às influências familiares e a um incidente particular, que será relatado a seguir.

Não obstante, às lembranças da infância serviram como temática para os trabalhos acadêmicos propostos pelas metodologias dos CCs que envolveram experimentos cênicos. Porém, o período pandêmico da COVID-19 representou um desafio para os discentes matriculados nos CCs, como o Laboratório de Teatro, Tecnologia e Educação (LABTEC), e, próximo ao fim das medidas restritivas, no componente Práticas Espetaculares da Cultura Brasileira

Em razão dos altos índices de contaminação e óbitos pela COVID-19, no Estado do Maranhão as autoridades decretaram medidas restritivas e entre elas, a suspensão das aulas presenciais e adoção das aulas remotas⁴. Desse modo, o LABTEC foi ministrado na modalidade remota. Entretanto, durante o período da oferta de Práticas Espetaculares da Cultura Brasileira, as autoridades já haviam flexibilizado as medidas restritivas no Maranhão, e a UFMA havia adotado as aulas no formato híbrido⁵.

Importa ressaltar que na descrição da ementa do LABTEC aponta tratar-se de um “laboratório voltado para práticas docentes em pedagogia do teatro, associadas ao uso do suporte digital como ferramenta norteadora de conteúdos teatrais no ensino formal e informal” (UFMA, 2015, p. 45). Compreendendo a natureza deste CC, já se esperava a apropriação de tais recursos. Contudo,

como seria possível o processo de ensino-aprendizagem da linguagem teatral mediado pelas TDICs, considerando que o teatro é uma arte essencialmente movida pela presença e pelo contato com o outro?

As respostas para esse questionamento surgiram a partir da necessidade imposta ao mundo durante a pandemia. Uma delas foi o uso frequente das TDICs como forma de encurtar distâncias, especialmente por meio das videoconferências. Essa necessidade está vinculada ao conceito de presença, que foi ampliado com o advento das TDICs, já que estar conectado e interagindo com alguém do outro lado da tela passou a constituir uma forma de presença. Dessa forma, os recursos estudados e desenvolvidos no LABTEC evidenciaram sua importância, como CC, para a formação docente em teatro, uma vez que a apropriação desses recursos contribuiu para o experimento proposto pela metodologia de Práticas Espetaculares da Cultura Brasileira.

O presente trabalho justifica-se pela contribuição da articulação entre as memórias da infância e as TDICs na formação docente em teatro. Essa articulação resultou nos produtos: Banco Virtual de Memórias e o vídeo *Balançar*. Por se tratar de relatos de experiência, o objetivo principal é apresentar o processo de criação e os resultados desses trabalhos, destacando suas relações com a formação docente em teatro e com as memórias da infância. Mais especificamente, busca-se descrever os trabalhos *Banco Virtual de Memórias* e o vídeo *Balançar*, relacionar memória, infância e teatro no âmbito da criação artística e abordar o uso das tecnologias digitais no processo de criação nas artes cênicas.

Uma vez que as propostas dos CCs em questão proporcionaram recordações afetivas da infância e de espaços simbólicos dessa fase, bem como o reencontro com alicerces identitários, tornou-se necessário um referencial teórico para articular as categorias: memórias da infância, criação artística e TDICs.

Para início da articulação das categorias supracitadas, verificamos que na obra de Walter Benjamin, *Infância Berlimense por volta de 1900* (1987)⁶, a relação entre memória e infância insere-se no conceito de memória involuntária⁷. Esta última não é convocada pela consciência,

mas desencadeada inesperadamente por estímulos sensoriais, como um cheiro, um som, ou uma imagem, que trazem lembranças de experiências passadas. Essa forma de memória é capaz de resgatar momentos do passado de maneira intensa e vívida, recriando esses momentos no presente.

Na *Infância Berlinense por volta de 1900* (1987), por exemplo, Benjamin revisita sua infância não como um passado fixo e imutável, mas como uma série de experiências que continuam a exercer influência sobre sua vida adulta, o que implica na sua perspectiva sobre a infância, pois para Benjamin, a infância não é apenas uma fase de inocência ou de desenvolvimento inicial, mas um período de formação profunda onde as experiências sensoriais e emocionais deixam marcas inesquecíveis. Ele retrata a infância como um tempo em que as distinções entre o real e o imaginário, o passado e o presente, são fluidas.

Na continuidade da articulação entre memórias da infância e a criação artística destacamos os pressupostos presentes no artigo *A memória e a infância em Marcel Proust e Walter Benjamin* de Paulo Niccoli Ramirez (2011). No artigo, Ramirez (2011) interseccionou a obra de Benjamin *A infância Berlinense por volta de 1900* (1987) com as obras de Marcel Proust, *No caminho de Swann* (1948) e *O tempo recuperado* (1995), proporcionando uma reflexão sobre a memória da infância e a arte, mostrando como as lembranças involuntárias da infância podem influenciar e moldar a produção artística.

No tocante a essa relação, o autor compreende que essas lembranças, muitas vezes evocadas por estímulos sensoriais, trazem à tona imagens, sentimentos e cenas da infância que são reinterpretadas e transformadas no processo criativo. Por exemplo, a forma como Proust e Benjamin se apropriam das sensações da infância para criar narrativas literárias reflete essa fusão entre memória e arte. Ainda no artigo de Ramirez (2011), a infância é retratada como um período de grande sensibilidade e percepção, onde as experiências vividas deixam marcas inesquecíveis na psique do indivíduo. Essas experiências, ao serem lembradas involuntariamente, se transformam em material artístico.

A infância, com suas descobertas e traumas, é revisitada e reinterpretada na arte, permitindo uma nova compreensão e ressignificação do passado. Exemplos disso são a obra *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, e a pintura *O Escolar*, de Van Gogh, que capturam e ressignificam a infância, apresentando uma visão complexa e, muitas vezes, melancólica desse período da vida. Além disso, o artigo sugere que a memória da infância na arte contribui para a superação de dicotomias tradicionais, como a separação entre corpo e alma ou entre razão e emoção. Nas obras de Proust e Benjamin, a infância é um tempo em que essas dicotomias não estão presentes, e essa integração é revivida na arte, que muitas vezes busca transcender essas divisões.

Em resumo, a memória da infância desempenha um papel crucial na arte ao fornecer um rico material emocional e sensorial que os artistas podem explorar e transformar. A arte, por sua vez, oferece um meio de reviver, reinterpretar e dar novo significado às experiências da infância, mostrando como o passado continua a influenciar e moldar o presente. Desse modo, no teatro, a exploração de memórias de infância pode ser vista como uma extensão desse brincar imaginativo, permitindo que os artistas revisitem e reinterpretem suas experiências passadas de maneira criativa.

Nessa articulação os recursos das TDICs podem desempenhar o papel de registrar, veicular e, como linguagem, atribuir novos significados às experiências da infância por meio da criação artística, funcionando como uma extensão da memória infantil ressignificada pela arte.

Para se manter vivo e lembrado durante a pandemia, o teatro recorreu “às apresentações *on-line* em tempo real de adaptações de espetáculos teatrais, originalmente concebidos para o palco e apresentados em teatros antes da pandemia” (Isacsson, 2021, p. 05). Sob essa ótica, reconhecemos que existem inúmeras possibilidades cênicas e performáticas para vivenciar diferentes maneiras de criar, que na perspectiva de Jorge Dubatti (2021) podem ser conviviais ou tecnoviviais. De acordo com o autor, a cultura convival está ligada ao encontro físico de corpos em um território comum, enquanto a

cultura tecnovivial ocorre em ações individuais ou em “encontros desterritorializados”. Esses encontros desterritorializados são realizados através de meios tecnológicos, como áudio, vídeo ou ambos.

Estabelecida a relação entre as categorias por meio do referencial teórico, apresentaremos a estrutura do artigo composta pelo desenho metodológico do trabalho, passando pela abordagem do processo de criação dos trabalhos *Banco Virtual de Memórias* e *Balançar* seguido das considerações finais.

DESENHO METODOLÓGICO DO TRABALHO

Com o propósito de sistematização estruturamos a metodologia em três etapas. Iniciamos com a revisão bibliográfica para fundamentar teoricamente o trabalho, fornecendo uma base sólida de conhecimento sobre os temas abordados. Em seguida, procedeu-se à coleta de dados, reunindo anotações, diários de bordo, registros audiovisuais e outros materiais produzidos durante os processos criativos e pedagógicos. Posteriormente, foi realizada a transcrição de todo o material, com o objetivo de documentar detalhadamente os processos artísticos desenvolvidos, transformando anotações e registros práticos em um formato acadêmico. Esse trabalho só foi possível graças à revisitação do memorial dos projetos *Banco de Memórias da Infância* e *Balançar*, por meio de fotografias, anotações e materiais utilizados durante a criação dos experimentos.

Para a escrita do artigo e análise dos processos de criação, avaliamos a eficácia dos métodos utilizados, a integração das memórias de infância e o impacto das TDICs nas criações artísticas. Não obstante, estabelecemos ligações entre as teorias estudadas na revisão bibliográfica e as práticas observadas nos processos transcritos. Propomos a discussão dos resultados, uma vez que, interpretamos os resultados obtidos, discutindo as implicações para a prática pedagógica e artística no teatro. Por fim, sintetizamos as principais conclusões, destacando as contribuições do trabalho para o campo da docência em teatro e as possibilidades de continuidade e aprofundamento dos trabalhos em oportunidades futuras.

Esse desenho metodológico buscou garantir uma abordagem sistemática, combinando teoria e prática, para oferecer uma análise abrangente e crítica das produções artísticas e pedagógicas desenvolvidas.

BANCO VIRTUAL DE MEMÓRIAS E BALANÇAR: PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Refletir sobre a relação entre memória e infância sempre me conduz a um lugar de pertencimento, onde minhas raízes e rastros podem ser externados. No ano de 2021, em meio à pandemia de COVID-19, foi proposta a apresentação individual de um projeto artístico final no CC LABTEC, realizado no período de 12/02 a 30/04/2021.

Após meses frequentando a disciplina virtualmente, questionei quem eu era e a que lugar eu pertencia, qual era o meu espaço e de onde eu havia vindo. Em meio a reflexões, voltei-me para a fase da infância. Esses pensamentos trouxeram lembranças que despertaram a memória do 'eu criança', dando origem à ideia de um trabalho sobre as memórias da infância. Apresentei a proposta para dois colegas de equipe, Tamilde Machado⁸ e Denilson Rodrigues⁹, que aceitaram participar do experimento rumo ao passado. Esclareço que o enfoque será, principalmente, na minha experiência; as contribuições feitas pelos dois colegas foram tratadas de forma sucinta neste trabalho.

A propósito, neste trabalho, abordo a experiência na perspectiva de Larrosa (2014), entendendo-a como algo único para cada indivíduo, cujo sentido é construído a partir de seu arcabouço cultural, afetivo e cognitivo. O experimento ocorreu por meio de uma sala no *Google Meet*, foi exibido por meio de transmissão de tela, um *site* interativo que convidava o público para decidir sobre os rumos da apresentação, em cada seção existia um vídeo que continha avatares¹⁰ dos protagonistas, criados digitalmente por meio do aplicativo ZEPETO.¹¹ Em seguida, combinados com um *layout* e mesclados a um programa de edição de vídeos, o vídeo era exibido e os participantes narravam memórias de suas infâncias em tempo real.

O experimento baseava-se nas minhas memórias e nas memórias de Denilson e Tamilde durante a infância. Para isso, utilizei uma dramaturgia composta por transcrições de memórias vividas

nessa fase, abrangendo três histórias que mesclam sentimentos de tristeza, alegria e medo. A concepção estética foi inteiramente voltada para evocar a memória e as lembranças da *infância*¹². O processo de criação do experimento começou com a evocação de um sentimento que estivesse aflorando na vida de cada um nos últimos dias. Durante o período de criação individual, solicitei aos colegas que revisitassem a infância por meio de um sentimento específico, utilizando como inspiração um exercício de rememoração:

São memórias que fazem chorar: “é meu cachorro que morreu”; “é o funeral do meu avô”; “é quando conheci meus irmãos e logo depois eles iam sair de casa”; “quando meus amigos saíram da escola”; “quando minha mãe foi assaltada”; “foi quando meu pai me bateu”; “foi quando minha avó teve câncer de mama”. O choro aparece pela dor da perda, da separação, da doença, da briga. São memórias que fazem rir: “foi quando meu irmão deixou cair o rolo de papel higiênico na privada e teve que pegá-lo”; “é uma história que minha mãe me conta de mim mesma”; “foi quando meu irmão comeu pimenta”; “foi quando eu ganhei minha medalha de ouro na nataçãõ”; “foi quando minha mãe comprou um bolo e veio outro”. O riso vem das “gracinhas”, das “palhaçadas”, dos “micos”, e vem também da felicidade por ter conquistado um feito, alcançado um objetivo. [...] São memórias de conforto e de desconforto: “a minha memória de conforto é o meu travesseirinho, porque eu o tenho desde os dois anos de idade”; “a minha memória de desconforto é quando tive que dormir no colchão no chão” (Fernandes; Park, 2006, p. 45-46).

Ao me perguntar qual seria a memória que me fazia rir, me vi regressando a uma memória dos meus 7 ou 8 anos de idade e a denominei de fogo verde, a lembrança desse dia sempre me marcou. Por volta de 2008/2009, enquanto brincava no comércio do meu avô, encontrei uma boneca da minha irmã no chão. Travesso, decidi cortar e atear fogo no cabelo verde da boneca, que rapidamente começou a queimar. Assustado, joguei a boneca no chão, e o fogo se espalhou para o estoque de açúcar do comércio, principiando um incêndio. Tentei apagar o fogo correndo várias vezes do banheiro para o comércio com um copo de água, mas as chamas só aumentavam. Ao perceber minha movimentação e o incêndio, meu avô agiu rapidamente e conseguiu apagar o fogo antes que ele se espalhasse ainda mais. O que começou como uma travessura quase se transformou em uma grande tragédia.

Essa lembrança remete a um dia não muito feliz, mas o acontecimento foi tão inesperado que acabou sendo considerado hilário por boa parte da minha família. Após vários dias relembrando essa história aos poucos, percebi que, embora fosse de fato engraçada, também evocava medo – não um medo comum, mas um medo extraordinário e, ao mesmo tempo, cômico.

E foi ali que eu, 'Renato', aos 19 anos, estava relembando o que havia sido esquecido, mas não completamente. Como explica Izquierdo *et al.* (2006, p. 292): “Tanto as memórias extinguidas como as reprimidas podem voltar à tona, quer espontaneamente, quer como consequência de estímulos específicos”.

Portanto, desafiado pela proposta do CC, segui o caminho do lembrar, ativando memórias da infância que, embora consideradas esquecidas de forma inconsciente, voltaram a ser recordadas. Essas memórias foram ativadas durante o processo de experimentação artística, no qual o exercício de recordar a infância estimulou, de maneira específica, o retorno dessas lembranças, que se tornaram a peça central do experimento teatral. Como exercício da memória da infância, solicitei a Tamilde e Denilson que buscassem registros da infância, como fotos ou vídeos, também era importante recorrer às memórias dos familiares em relação à criança que fomos buscar músicas, sons, cheiros e sabores que nos reportavam à infância.

Como parte do exercício de memória da infância, solicitei a Tamilde e ao Denilson que buscassem registros dessa fase, como fotos ou vídeos. Também era importante recorrer às memórias dos familiares sobre a criança que fomos, além de identificar músicas, sons, cheiros e sabores que remetessem à infância. O processo de criação dos avatares levou cerca de um dia. Inicialmente, eles seriam desenhados, mas, como o processo de animação demandaria muito tempo, optei por otimizar o trabalho utilizando o aplicativo ZEPETO¹³ para construí-los. Os avatares e as animações foram desenvolvidos com o auxílio de um layout criado no aplicativo de edição de imagens Canva¹⁴. O vídeo base foi produzido na plataforma CapCut,¹⁵ com um tempo limite de dez minutos, resultando em três vídeos, cada um narrando uma memória específica



Figura 1 – Fonte: Acervo pessoal (2021).



Figura 2 – Fonte: Acervo pessoal (2021).

Em seguida, por meio da plataforma gratuita Wix, foi realizada a criação e configuração de um *site*, onde os vídeos foram hospedados e armazenados até o momento de sua utilização no dia do experimento. A criação do *site* facilitou a comunicação e a execução do trabalho, destacando sua gratuidade como um exemplo do potencial das ferramentas digitais durante o processo de formação. Essas ferramentas se tornam recursos versáteis, que podem ser utilizados de diversas maneiras, inclusive em um experimento teatral.

No dia da apresentação, a tela do computador foi compartilhada na sala do *Google Meet*. Antes de iniciar a contação das memórias de cada participante, o *site* exibiu uma pergunta interativa, permitindo que os participantes escolhessem, entre os três avatares, qual memória preferiam ouvir. A cada escolha, o site direcionava para o vídeo correspondente, e a memória era narrada ao vivo pelo membro escolhido, dando forma ao experimento *Banco Virtual de Memórias*. Na sequência foram disponibilizados QR code (Figura 1) relacionado à divulgação do experimento e QR code (Figura 2), referente ao momento do experimento.

Alguns meses antes do decreto de 5 de maio de 2023,¹⁶ da Organização Mundial da Saúde (OMS), que anunciou o fim da pandemia, eu ainda cursava a graduação e tive a oportunidade de trabalhar, mais uma vez, com as TDICs associadas a um processo artístico. Esse trabalho visava o desenvolvimento de um produto para o encerramento do CC *Práticas Espetaculares da Cultura Brasileira*, cujo período ocorreu entre 15/09/2022 e 05/01/2023. Na ementa do CC consta que:

Estudo da cultura e história afro-brasileira, africana e indígena a partir das práticas espetaculares seguindo pressupostos da etnocenologia e dos estudos culturais em articulação com o ensino de Teatro. Enfoque na espetacularidade, analisando e experimentando os aspectos gestuais, sonoros, espaciais e estéticos das manifestações culturais, considerando os processos de aprendizagem e transmissão do conhecimento (UFMA, 2015, p. 41).

Desta vez, ao trabalhar com o audiovisual, surgiu o segundo fruto da pesquisa: o vídeo *Balançar*. A proposta buscava transmitir as memórias da infância, destacando a manifestação artística do bumba-meu-boi e sua espetacularidade, que estiveram muito presentes. O vídeo foi



Figura 3 - Imagem retirada do experimento *Balançar*.
Fonte: Acervo pessoal (2022).

publicado no *YouTube*¹⁷ em modo privado para a apresentação do CC, realizada no dia 05/01/2023.

O bumba-meu-boi é uma manifestação cultural do Estado do Maranhão, reconhecida em 2019 como patrimônio cultural imaterial da humanidade pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Dos 2 aos 11 anos, minha família incentivou minha participação como vaqueiro nas apresentações do bumba-meu-boi, realizadas durante o período junino na escola. As memórias do vaqueiro brincante permaneceram vivas, mesmo após o encerramento das minhas participações na brincadeira, quando ingressei no Ensino Fundamental Maior.

De volta ao CC, que deveria culminar na apresentação de um processo abordando a espetacularidade, desenvolvi um vídeo com o objetivo de atrair o olhar do público, explorando a visualidade da minha concepção particular sobre o tema, que, por sua vez, está em consonância com o pensamento de Lucas Ferreira, P. I. (2019, p. 24) "O espetacular nesse caso é uma demonstração, uma exibição, algo posto para ser visto e que tem a capacidade de provocar o interesse, o assombro ou a curiosidade daquele que assiste." E assim, mais uma vez, revisitei minha caixa de memórias.

Um único chapéu de vaqueiro, item presente na manifestação cultural do bumba-meu-boi, foi o responsável por desencadear as memórias da minha infância enquanto brincante daquela forma

espetacular. Esse chapéu (Figura 3) protagonizou a narrativa central atuando como dramaturgia e como principal recurso de caracterização.

O brilho das miçangas bordadas no chapéu sempre me encantou, o que justifica a evidência no brilhoso chapéu, porém a intenção não era apenas mostrar o chapéu, mas o significado que o chapéu de vaqueiro do bumba-meu-boi tinha para mim. Então, reuni fotos do período em que eu brincava, criei o texto e cantei um fragmento da música "Se não existisse o Sol"¹⁸ de autoria de Chagas, cantor e amo do bumba-meu-boi da Maioba.¹⁹

A criação do vídeo foi baseada nas vivências e lembranças da minha infância. As memórias externas na forma de álbuns antigos repletos de fotografias minhas brincando no bumba-meu-boi no meu município, Anajatuba-MA. Essa memória foi despertada em uma das aulas do respectivo CC, quando a professora²⁰ perguntou onde e quando ocorreu o nosso primeiro contato com as manifestações culturais. Naquele momento, interessei-me pelas lembranças da infância para desenvolver o trabalho final.

O bumba-meu-boi possui o vaqueiro como personagem, este, por sua vez, caracteriza-se com um chapéu enfeitado com diversos elementos que atraem o olhar do público, e dos brincantes também. Os bordados, detalhes, e miçangas foram os itens que despertaram o sentimento de espetacular em mim, pois, desde a infância eu tenho um encanto enorme pelo chapéu que os



Figura 4 – Fonte: Acervo pessoal (2022).

vaqueiros utilizam no bumba-meu-boi. O chapéu foi o elemento espetacular na vídeo-performance.

O processo de gravação foi todo feito pelo celular²¹ com a ajuda da minha mãe para gravar algumas cenas e posteriormente, eu segui para a etapa do áudio, gravando a narração e a música. Em posse de todos os materiais, partir para a edição também utilizando o aplicativo CapCut e posteriormente publiquei no *Youtube* o vídeo do experimento intitulado de *Balançar*, que pode ser acessado pelo QR code (figura 4). Dias depois, apresentei o experimento na finalização do CC e o resultado foi a reflexão sobre o valor das memórias e das possibilidades de seu armazenamento e extensão por meio das tecnologias digitais.

É coerente afirmar que a memória contribui para diversos aspectos do fazer teatral, entre os quais os utilizados nos experimentos citados: a dramaturgia, e a caracterização oriundas de lembranças da infância.

Desenvolver um processo de criação sobre memória, lembrança e infância é refletir sobre a própria existência e entender como a história pessoal pode ser uma grande aliada na formação artística e profissional. Revisitar a memória trazendo lembranças que se moldam em um processo de reconstrução, saindo da subjetividade para a cena, foi o principal caminho para que os dois experimentos pudessem existir. As TDICs estiveram presentes durante a pré produção, produção, pós produção, divulgação, elas se tornaram o meio pelo qual a minha memória

navegou até chegar ao destino final, a realização dos dois processos.

A utilização das TDICs no ensino de teatro, seja na educação básica ou na formação de professores de teatro, se potencializa a cada dia. O número crescente de tecnologias que auxiliam no processo de ensino e aprendizagem, desde a preparação de uma aula até sua aplicação, evidencia que as TDICs podem contribuir de forma significativa para a educação, neste caso, para o ensino e aprendizagem de teatro

ANÁLISE DOS RESULTADOS DOS EXPERIMENTOS

Os trabalhos *Banco Virtual de Memórias* e *Balançar* demonstram o potencial das Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDICs) na formação artística e pedagógica em teatro, especialmente no contexto de ensino remoto e híbrido. No entanto, uma análise crítica dos resultados desses experimentos revelou tanto os aspectos positivos quanto os desafios enfrentados.

Ambos os projetos se mostraram eficazes em explorar a relação entre memória, infância e criação artística, possibilitando uma imersão profunda nas memórias pessoais e sua resignificação através das TDICs. O *Banco Virtual de Memórias* conseguiu integrar elementos interativos e colaborativos, permitindo uma apresentação dinâmica e engajadora, enquanto *Balançar* trouxe à tona a espetacularidade das tradições culturais maranhenses, especialmente o bumba-meu-boi, por meio de uma linguagem audiovisual.

Por outro lado, os trabalhos se mantiveram da mesma forma em que foram produzidos, não foram aperfeiçoados e atualizados com novos recursos com aplicativos mais recentes. Tal fato não exclui a possibilidade de serem retomados em oportunidades futuras, pois como toda criação artística estão abertos para alterações e resignificações. Além disso, a complexidade técnica envolvida na criação dos avatares e vídeos exigiu um domínio de recursos digitais dos quais tive acesso, porém pode não ser igualmente disponível para todos os discentes, criando uma barreira de entrada.

Por fim, os trabalhos destacam a capacidade das TDICs para ampliar as possibilidades

criativas e formativas no teatro, especialmente em tempos de restrições físicas, mas também sublinham a importância de equilibrar o uso da tecnologia com a preservação da essência da presença e da interação humana que define a arte teatral. As experiências apontam para a necessidade de um olhar crítico sobre a integração das TDICs no ensino de teatro, para garantir que a tecnologia atue como uma extensão do processo criativo, e não como um substituto que possa comprometer a profundidade e a autenticidade da experiência teatral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo teve como objetivo explorar as interseções entre as memórias da infância, as Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDICs) e a formação docente em teatro, com base na experiência do autor durante o período pandêmico. A análise e reflexão sobre o processo de criação dos experimentos *Banco Virtual de Memórias* e *Balançar* demonstraram como as memórias da infância, resgatadas e ressignificadas pela arte, podem ser uma fonte rica e significativa de material criativo e pedagógico. Um dos aspectos considerados foi a ausência de continuidade dos trabalhos após o término das CCs, sem que houvesse um aperfeiçoamento ou redimensionamento dos mesmos. No entanto, como criações artísticas, esses projetos permanecem abertos para ampliação, e pretendo retomá-los em momento oportuno.

O uso das TDICs, em particular, mostrou-se um recurso essencial para o desenvolvimento e a execução dos projetos artísticos em tempos de restrições físicas, permitindo a continuidade do ensino e da prática teatral de maneira inovadora e desafiadora. Além disso, a articulação entre as memórias pessoais e a prática pedagógica em teatro revelou-se uma estratégia poderosa para a formação docente, proporcionando um campo fértil para a experimentação e o desenvolvimento de novas metodologias.

O trabalho evidenciou que a integração entre as memórias da infância e as tecnologias digitais não apenas enriquece o processo de criação artística, mas também amplia as possibilidades de ensino no teatro, contribuindo para a formação de professores mais preparados para as demandas contemporâneas.

Esse diálogo entre o passado e o presente, mediado pela tecnologia, oferece um caminho promissor para a formação docente em teatro, onde a memória e a inovação caminham lado a lado na construção de novas experiências de aprendizagem.

NOTAS

1. Processo de criação do primeiro autor do artigo, Renato Lima Ribeiro.
2. Componentes Curriculares que integram a grade de ensino do curso de Licenciatura em Teatro e que foram ministrados pela Profa. Me. Alana Georgina Ferreira de Araújo e pela Profa. Dr.^a Tânia Cristina Costa Ribeiro.
3. A COVID 19, SARS-CoV-2 foi decretada pela OMS, como pandemia em 11 de março de 2020.
4. Consiste em um método de ensino e aprendizagem que utiliza tecnologias de informação para permitir que os estudantes tenham acesso às aulas e se comuniquem com os professores sem a necessidade do ambiente físico.
5. É um método de aprendizagem que integra atividades *off-line* (presenciais, tradicionais) e *on-line* (com recursos digitais), de maneira que ambas se complementam.
6. Segundo Marques (2009), Walter Benjamin começou a escrever, por volta de 1932, em Ibiza, um texto intitulado *Crônica Berlinese*, atendendo ao pedido da revista *Literarische Welt*, que havia encomendado um relato autobiográfico ambientado em sua cidade natal. No entanto, esse texto nunca foi concluído. Em seu lugar, Benjamin produziu *Infância em Berlim por volta de 1900*, uma obra que combina crônica, ensaio, autobiografia, ficção e memória. Composta por fragmentos, a obra narra a experiência de uma criança da burguesia na Berlim do início do século XX. Com um olhar minucioso, característico de um colecionador, Benjamin mistura lembranças, descrições de cenas e lugares, relatos de sonhos e reflexões baseadas em detalhes cotidianos.
7. Em contraste, a memória voluntária está relacionada às ações repetitivas do cotidiano, como a aprendizagem pelo hábito, exemplificada por atividades como pedalar ou dirigir um veículo.

8. Tamilde Machado Lopes é graduanda do curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

9. Denilson Rodrigues é graduando do curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

10. Em informática, um avatar é um corpo virtual, representado por uma figura gráfica de complexidade variada, que assume uma vida simulada para servir como meio de identificação e representação dos internautas em mundos paralelos na Internet.

11. Aplicativo em que se pode construir avatares 3D e jogar com pessoas ao redor do mundo.

12. Infâncias no plural, pois cada relato exibiu um aspecto diferente da infância de cada participante.

13. O ZEPETO é um aplicativo móvel sul-coreano de bate-papo que permite aos usuários criar e interagir como avatares 3D em diversos mundos virtuais. Alguns desses mundos são voltados para bate-papo, enquanto outros são direcionados para jogos. Os usuários podem optar por tornar esses mundos públicos ou restritos apenas a amigos. Atualmente o aplicativo tem avançado no universo do metaverso. Disponível em: <<https://www.internetmatters.org/pt/hub/news-blogs/what-is-the-zepeto-app-what-parents-need-to-know/>>. Acesso em: 01 set. 2024.

14. O Canva é uma ferramenta gratuita de design gráfico, utilizada para criar ou editar *posts* para redes sociais, apresentações, cartazes, *banners*, vídeos, entre outros. A plataforma está disponível tanto *on-line* quanto em dispositivos móveis. Disponível em: <https://www.canva.com/pt_br/>. Acesso em: 17 jun. 2024.

15. Trata-se de uma plataforma gratuita de edição de vídeos que se popularizou durante a pandemia de COVID-19. Disponível em: <<https://www.capcut.com/pt-br/>>. Acesso em: 17 jun. 2024.

16. Nota Técnica Nº 37/2023-CGVDI/DPNI/SVSA/MS: <<https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/covid-19/notas-tecnicas/2023/nota-tecnica-no-37-2023-cgvidi-dpni-svsa-ms>>; <[\(2005\)-emergency-committee-regarding-the-coronavirus-disease-\(covid-19\)-pandemic>.](https://www.who.int/news/item/05-05-2023-statement-on-the-fifteenth-meeting-of-the-international-health-regulations-</p></div><div data-bbox=)

17. Disponível em: <<https://youtu.be/EO20bycOtIM>>.

18. Disponível em: <https://youtu.be/z-9h-FmnWnE?si=qFd0_ZiOnhk86cZf>.

19. O bumba-meu-boi da Maioba é reconhecido como o grupo mais antigo do sotaque da ilha, também chamado de boi de matraca. Foi fundado em 1897 pelos moradores do povoado Bom Negócio, situado na localidade Maioba, zona rural de São Luís.

20. Profa. Dr.^a Tânia Cristina Costa Ribeiro.

21. Aparelho celular - Galaxy S20 FE (Câmera Tripla Traseira de 12MP (Ultra Wide) + 12MP (OIS) + 8MP (Telephoto) + UHD 4K).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Infância berlinense por volta de 1900**. Obras Escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CLANDININ, D. Jean.; CONNELLY, F. Michael. **Pesquisa Narrativa: experiência e história em pesquisa qualitativa**. 2. ed. rev. Tradução Grupo de Pesquisa Narrativa e Educação de Professores ILEEL/UFU. Uberlândia, MG: EDUFU, 2015.

DUBATTI, Jorge; FREITAS, Victor Lavarda de. Experiência Teatral, Experiência Tecnovivial: nem identidade, nem campeonato, nem superação evolucionista, nem destruição, nem vínculos simétricos. **Rebento**, n. 14, p. 255-269, jan./jun. 2021. Disponível em: <<https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/609>>. Acesso em: 20 mar. 2024.

FERNANDES, Renata Sieiro; PARK, Margareth Brandini. **Lembrar-esquecer: Trabalhando Com As Memórias Infantis**. Cad. Cedes, Campinas, v. 26, n. 68, p. 39-59, jan./abr. 2006. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ccedes/a/jx8SZxkP95MVJ4kyYwN8JF/?lang=pt#>>. Acesso em: 01 set. 2023.

ISACSSON, Marta. Teatro e tecnologias de presença à distância: Invenções, mutações e dinâmicas. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 3, n. 42, p. 1-22, dez. 2021.

Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20154>>. Acesso em: 29 ago. 2024.

IZQUIERDO, Iván; BEVILAQUA, Lia R. M, CAMMAROTA, Martin. A arte de esquecer. **Estudos Avançados**, v. 20, n. 58, p.289-296, dez. 2006. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/5N7GQLBShWJ4ytCL5JRXv8Q/#>>. Acesso em: 02 set. 2023.

LARROSA, Jorge. **Tremores:** escritos sobre experiência. Trad.: Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2014

LUCAS FERREIRA, Pedro Isaías. O CONCEITO DE ESPETACULAR E A ENCENAÇÃO CONTEMPORÂNEA. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 6, n. 2, 2019. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/45755>>. Acesso em: 1 set. 2024.

MARQUES, Ana Martins. Berlim Revisitada ou a cidade da memória: infância em Berlim por volta de 1900. **Artefilosofia**, v. 6, p. 34-43, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/693>>. Acesso em: 28 ago. 2024.

RAMIREZ, Paulo Niccoli. A memória e a infância em Marcel Proust e Walter Benjamin. **Aurora**, n. 10, p. 119-134, 2011. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/4424>> . Acesso em: 02 set. 2024.

UFMA. **Revisão do Projeto Pedagógico do curso de Licenciatura em Teatro**. 2015.

SOBRE OS AUTORES

Renato Lima Ribeiro é graduado em Teatro - Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA); ex-residente no programa Residência Pedagógica em Teatro pela CAPES; foi estagiário no Teatro Arthur Azevedo e membro fundador da Cia Baixada.

E-mail: rl.ribeiro@discente.ufma.br

Marineide Câmara Silva é graduada em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA (2002). Especialista em Arte, Educação e Tecnologias

Contemporâneas pela Universidade de Brasília - UnB (2007). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Cultura e Sociedade - UFMA (2012). Doutora pelo Programa de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa - Portugal (2022). É docente adjunta do curso de Licenciatura em Teatro do Departamento de Artes Cênicas da UFMA.

E-mail: marineide.silva@ufma.br

Recebido: 25/09/2024

Aprovado em: 21/11/2024

FERNANDA GOMES: O QUE ELA SUSSURRA

FERNANDA GOMES: WHAT SHE WHISPERS

Elke Pereira Coelho Santana
UEL

Resumo

O presente texto aborda a produção da artista brasileira contemporânea Fernanda Gomes, particularmente, três aspectos de sua obra: a articulação com a geometria, a relação com materiais provenientes do cotidiano e, também, a presença constante da cor branca. Tais características são entendidas, no contexto do discurso aqui expresso, enquanto sussurros visuais. Desta forma, o romance *O que ela sussurra*, da escritora brasileira Noemi Jaffe, oferece arcabouço poético para se pensar o ato de sussurrar e suas relações com as Artes Visuais e com a sociedade contemporânea. Pretende-se, por meio de uma pesquisa teórica de cunho bibliográfico, gerar aproximações entre a linguagem visual e a verbal.

Palavras-chave:

Fernanda Gomes; arte contemporânea; sussurro.

INTRODUÇÃO

A primeira vez que entrei em contato com o trabalho da artista brasileira contemporânea Fernanda Gomes¹ foi em uma grande exposição individual² que ela realizou na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Soube da mostra por meio de uma colega que, em visita à exposição, fez algumas fotografias e as enviou para o meu WhatsApp acompanhadas da frase “lembrei de você e do seu trabalho”. Por meio dessas imagens - que não tinham, obviamente, a pretensão de estabelecer um ensaio visual da produção da referida artista e, talvez, pela pessoalidade, apresentavam um tanto de incipiência em termos de iluminação e nitidez - fui imediatamente arrebatada por aquilo que

Abstract

*This paper discusses the production of the contemporary Brazilian artist Fernanda Gomes, particularly in three aspects of her work: the articulation with geometry, the relationship with materials from everyday life, and the constant presence of the white color. We understand these characteristics in the context of the discourse expressed here as visual whispers. Thus, the novel *O que ela sussurra* (What she whispers), by Brazilian writer Noemi Jaffe offers a poetic framework to think about the act of whispering and its relations with Visual Arts and contemporary society. By means of a theoretical bibliographical research, the aim is to generate approximations between visual and verbal language.*

Keywords:

Fernanda Gomes; contemporary art; whisper.

eu conseguia perceber: um modo absolutamente peculiar de articular com a geometria, elementos extraídos do cotidiano e o uso despudorado da cor branca. Muito branco. Parecia que havia, por parte da artista, grande esforço e minúcia para construir tanta impressão de vazio. Não sabia ao certo como descrever aquilo que eu percebia por meio das fotografias e desconfio que, até hoje, mesmo depois da imersão presencial na referida exposição, ainda não sei. E este estado que envolve o não saber tornou-se, para mim, uma valorosa engrenagem capaz de mover as inquietações e ideias que tento assentar aqui.

Diferentemente das ebulições, quando o pensamento ferve e as ideias rapidamente

evaporam em busca de ocupar corpos e lugares no mundo, acredito que possuo um modo de pensamento - na arte, na escrita e na vida - que se aproxima da decantação, ou seja, que é afetado por uma quantidade significativa de coisas, mas que precisa de tempo para, paulatinamente, assentá-las; um modo de pensar que procura entender as coisas em suas individualidades para, posteriormente, constituir uma espécie de paisagem possível onde elas se relacionem e gerem sentidos. E, talvez, pensar seja isso: a busca de colocar as ideias em contato, seja por meio de similaridades, diferenças, fricções e/ou encaixes; quem sabe, por esse motivo, "pensar" seja também "procurar".

Assim, tento me valer aqui de uma escrita ensaísta, ou seja, de uma articulação da palavra que tenta assentar pensamentos, que busca articular suas potencialidades e, ao mesmo tempo, precariedades, que está em formação no próprio ato da escrita e que tateia possibilidades discursivas a partir da experiência. Interessa-me pensar a escrita ensaística como um modo de aliar experiência e pensamento (Larrosa, 2004). Segundo o pesquisador Jorge Larrosa (2004), que pensa a prática textual ensaística a partir dos escritos de Foucault, o ensaio trata:

[...] não tanto da verdade subjetiva, como da verdade da subjetividade, na convicção de que o comunicável, o transmissível, o que vale a pena escrever, o que vale a pena pensar não é o real abstrato e nem o real empírico; não é a verdade mais ou menos definitiva do que são as coisas, mas a experiência viva de alguém, o sentido sempre aberto e móvel do que nos acontece. Não se trata de medir o que há, mas de medir-se com o que há, de experimentar seus limites, de inventar suas possibilidades (Larrosa, 2004, p. 37).

Desta forma, munida de uma escrita que reconhece a experiência como mote de acesso primeiro ao conhecimento,³ pretendo abordar parte da produção de Fernanda Gomes. Parte mesmo. Apenas alguns pedaços, algumas questões. Gostaria de compartilhar com o leitor alguns aspectos que percebi no trabalho da artista que ainda me interrogam e, talvez por isso, me fazem estabelecer a aproximação por meio da escrita. Trata-se aqui de uma escrita que investiga muito mais aquilo que não sabe, aquilo que a obra abisma, do que, necessariamente, um conjunto de informações assentadas, postas e

estabilizadas. Obras de arte, para mim, em geral, não estabilizam, mas, desequilibram, vibram por meio daquilo que desconhecemos saber sobre a vida, sobre o nosso estar no mundo. E, para mim, a produção da Fernanda Gomes é, neste aspecto, um delicado terremoto.

Gostaria que este texto imitasse o modo com que a artista constrói seus trabalhos: um pedaço de madeira, pequeno e fino, sujo mesmo, achado em uma caçamba de lixo, vai para o ateliê, recebe uma epiderme branca, fica lá, sondando, sendo sondado pela artista e pelos outros objetos que lá se encontram. Daí esse graveto se junta, só para ver como fica, com outra madeira, vinda de outro lugar, com outra história, com outra variação de branco em sua superfície. Então, esses pequenos e despretensiosos contatos vão, aos poucos e de forma persistente, gerando um campo discursivo muito potente por meio das precisas ações da artista e, também, através das marcas que ainda residem nos corpos dos objetos, vestígios estes que apontam para suas origens pueris, desimportantes, vagabundas.

Queria fazer um texto me apropriando dos processos da artista, achando conceitos aqui e acolá, juntando coisas díspares até criar um sentido, mesmo que seja por meio de camadas, a quantidade necessária para que as palavras se aproximem sem gerarem grandes estardalhaços. Um texto simples, com palavras simples, mas que honrasse, apenas um pouco - pois o trabalho dela também me ensina que não precisamos dar conta de tudo -, a potência formal e poética do trabalho de Fernanda Gomes. Para isso, também me valho de uma aproximação, expressa no título deste texto, entre as ideias de sussurro presentes no romance *O que ela sussurra* (2010), da escritora brasileira Noemi Jaffe, e os aspectos plásticos formais presentes na produção de Fernanda Gomes.

COISAS

Os materiais utilizados por Fernanda Gomes são achados, ganhados, comprados, guardados ou encomendados. Não importam muito as suas origens, importam mais seus corpos e materialidades. Assim, um pedaço de madeira encontrado em uma caçamba possui tanto valor quanto uma colher de ouro de dezoito quilates encomendada; o que sobrou do papel do cigarro

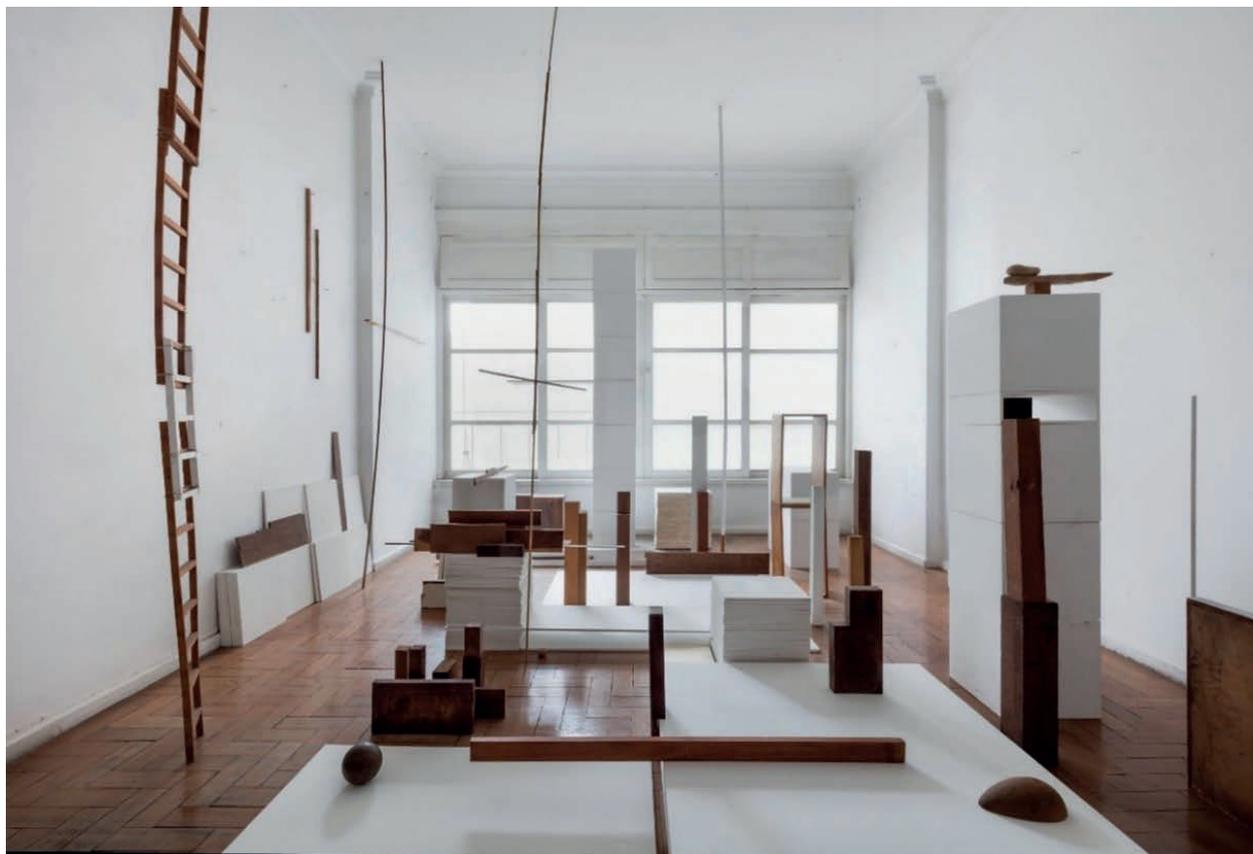


Figura 1 - Fernanda Gomes. Ateliê da artista, 2019. Foto: Pat Kilgore.
Fonte: Site Desartes.⁴

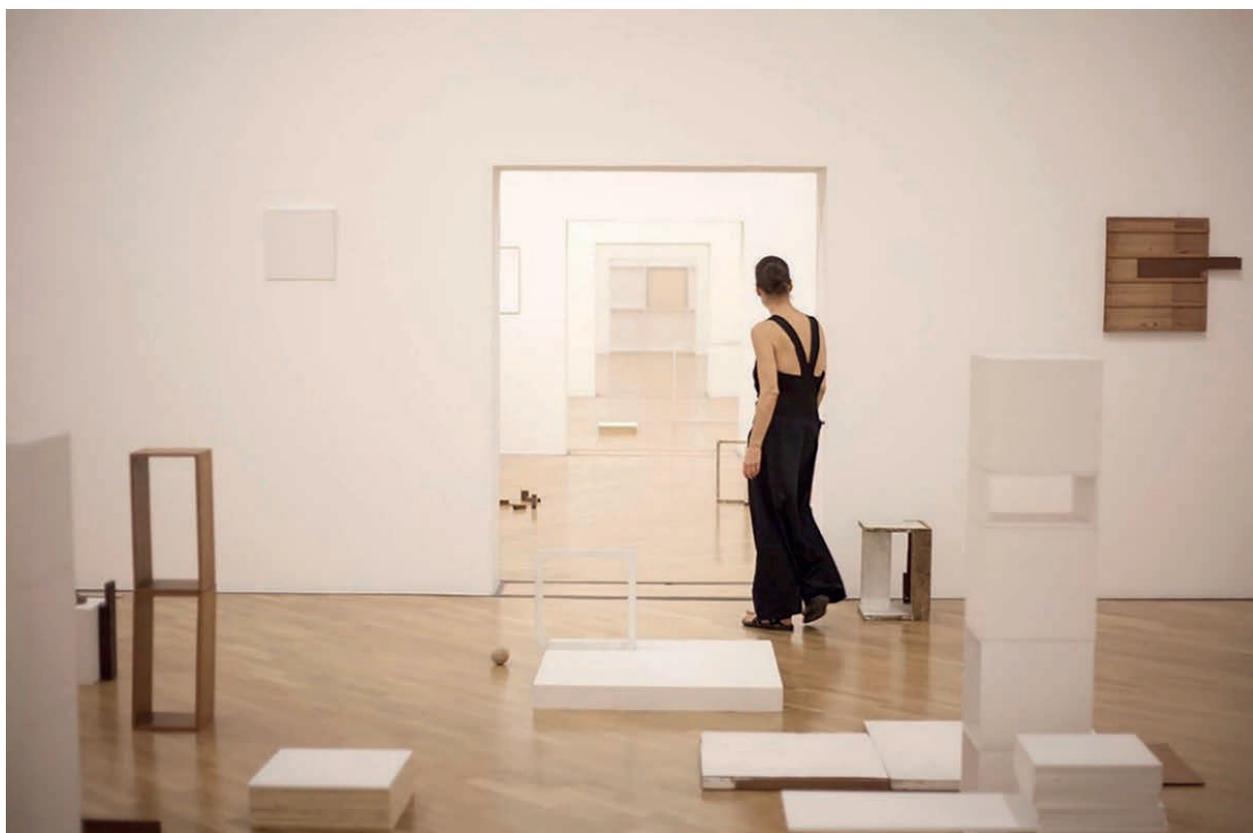


Figura 2 - Fernanda Gomes. Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2019.
Foto: Cassiana Der Haroutiounian.
Fonte: Jornal Folha de São Paulo.⁵



Figura 3 - Fernanda Gomes. Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2019.
Foto: Romulo Fialdini.
Fonte: Select.⁶



Figura 4 - Fernanda Gomes. Ateliê da artista, 2019. Foto: Pat Kilgore.
Fonte: Site Desartes.⁷

depois de fumado se equipara a uma tela em branco. O novo e o velho, o caro e o barato, o utilizável e o descartável, a matéria-prima e o objeto, o rígido e o maleável, o industrializado e o orgânico, em termos materiais, coexistem na produção da artista. Aqui, diferentemente de muitas outras situações no mundo, as polaridades conversam sincera e intensamente: “uma coisa completa a outra” (Gomes, 2016, p. 11), afirma Fernanda Gomes.

Em suas exposições, e também ateliê, podemos nos deparar com caixas de fósforo, pedaços de madeira, utensílios domésticos, mobiliários, livros, tecidos configurados ou não em roupas, vidros transformados industrialmente em copos e taças - inteiros ou quebrados -, papéis de diversas idades e texturas, pedras, linhas, telas, pregos, entre uma infinidade de outros materiais: a artista leva às últimas consequências a constatação duchampiana que diz que “não há separação entre um objeto que pode ser usado e um que não pode ser usado” (Gomes, 2016, p. 11) em uma produção em arte.

Por meio de seus arranjos materiais, Fernanda Gomes coloca em relevo aspectos mínimos que parecem banais, para, inversamente, afirmar que nada é banal. Ou, contrariamente, tudo é banal. A questão, talvez, não seja hierarquizar o mundo, colocando certos materiais ou gestos, ou ainda sujeitos, em pedestais, mas, ao contrário, descer tudo para o chão, horizontalizar as importâncias até que tudo seja desimportante e, ao mesmo tempo, essencial e necessário. “Tudo é precioso de fato” (Ribeiro, 2009), diz a artista. Uma caixa de fósforo, ou apenas um palito, é tão essencial quanto um livro ou uma cadeira. As importâncias se constituem na experiência, nos detalhes, na constatação da unicidade de cada existência. Diz Fernanda Gomes (2016):

Espaço neutro não existe. Qualquer parede tem uma materialidade que fala de sua constituição. Como aceitar as falhas do mundo, tantas!, e conseguir encontrar a beleza que há nisso? E ao mesmo tempo acolher o que é rejeitado, quase sempre pelas piores razões. Por que tudo tem que ter a ideia de novo e perfeito? Parece que é sempre para evitar o pensamento da morte. O consumismo e tantas outras misérias cada dia mais assentadas na nossa cultura vêm da recusa de uma reflexão sobre a morte (Gomes, 2026, p. 13).

Para a artista, as coisas são valiosas na justa medida de suas contingências existenciais. Sendo assim, os rigores, as regras, as medidas, não são postas a priori, mas construídas, pacientemente, a partir das particularidades do corpo de cada coisa, a partir das novas existências inauguradas pela junção de duas ou mais coisas, a partir do espaço que abrigará/constituirá as coisas. Neste sentido, sua produção nos acalanta e, simultaneamente, nos desespera ao nos dizer que cada coisa no mundo, as mínimas e as grandiosas, as frágeis e as fortes, as perceptíveis e as imperceptíveis, possui um exato lugar que a dignifica e a potencializa ao máximo em sua existência.

Em visita à sua exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em muitos momentos eu me perguntava: “o que aquele pedaço de madeira está fazendo ali, naquele tão justo quanto banal lugar?”. “Existindo” - constatava em seguida. As coisas existem. Um pedaço de madeira precisamente disposto no chão vira um monumento que não homenageia nenhum pseudo-herói, mas nos mostra a inexorabilidade que carrega a existência do pedaço de madeira, e, principalmente, daquele que vê o pedaço de madeira. O pueril do cotidiano torna-se grave porque delata, em suas inferioridades, que existimos.

A maior parte dos trabalhos, e também exposições de Fernanda Gomes, não possui título. Inversamente, Hélio Oiticica conseguiu achar um nome para os materiais maleáveis que cobriam corpos e os convidavam para dançar, os *Parangolés* (Brito, 2002); para os objetos mundanos que eram agrupados, a fim de provocar nossos sentidos e percepções, os *Transobjetos* (Loeb, 2011); e para os recipientes repletos de pigmentos e outras materialidades que nos fizeram entender a cor de um outro modo, os *Bólides* (Brito, 2002). Lygia Clark, por sua vez, chegou no termo *Objetos relacionais* (Brito, 2002), assumindo uma literalidade entre a ação que a coisa deveria desempenhar no mundo e aquilo que a nomeia. Mira Schendel, apropriando-se de similaridades formais entre o que produzia e o cotidiano, gerou, com ajuda de algumas pessoas, apelidos⁸ lúdicos para suas séries de trabalhos: *Trenzinhos* e *Droguinhas* (Euvaldo, 1996).

A partir dessas possibilidades inventivas, e retornando ao trabalho de Fernanda Gomes,

penso: que nome dar a algo que quase não existe tamanha a quantidade de branco e que, ao mesmo tempo, existe muito por meio dos seus inexoráveis e heterogêneos corpos materiais? Como nomear existências materiais sem restringi-las a funcionalidades pré-estabelecidas? Um cubo de madeira, por exemplo, é um cubo de madeira, ou seja, um sólido geométrico, mas também é desenho mais ou menos regular, como a maior parte das coisas no mundo, e, além disso, é dotado de sensação, seja por meio da madeira que compõe seu corpo, das marcas dos lugares que passou e/ou da epiderme branca que recebeu ao adentrar os processos artísticos de Fernanda Gomes. Neste novo contexto de existência, o cubo também é elemento arquitetônico, também é luz e/ou sombra, é sustentado ou sustentação. Talvez por isso, por esses tantos modos de ver uma única coisa, que a artista, ao falar sobre o seu trabalho (Sesc Tv, 2013; Gomes, 2016; Gomes, 2020), se refere aos objetos e materiais que articula e que produz como "coisas", palavra tão inteligível e direta no nosso vocabulário cotidiano quanto indeterminável. Para a artista, "coisa seria uma designação mais precisa, na sua imprecisão" (Gomes, 2016, p. 18); chamamos alguma coisa de "coisa" quando ela habita o limiar entre a familiaridade e o estranhamento, quando esta existência funda um lugar particular que a faz única, mesmo sendo derivada de uma família reconhecida e batizada: "precisamos desconfiar de cada palavra, evitar que a palavra se sobreponha à coisa", já que no estado de liberdade e autonomia, "estas coisas prescindem de classificação ou título, hierarquias" (Gomes, 2016, p. 18), diz a artista.

Os gestos de Fernanda Gomes são repletos de cuidado, mesmo quando são incisivos e expansivos, já que almejam gerar uma realidade formal muito precisa. Em um mundo e época em que os prédios, a ciência e a política desabam, Fernanda Gomes insiste em edificar frágeis construções. As coisas precisam se sustentar, mesmo que momentaneamente, mesmo que debilmente. Os ajustes são justamente imperfeitos, já que as coisas são imperfeitas, como nós somos imperfeitos. À revelia do caráter industrial adotado por algumas vertentes anteriores da arte cuja geometria também possuía grande valor, como os minimalistas

americanos e os concretos paulistas, nos trabalhos de Fernanda Gomes, as coisas não são alinhadas por meio de regras geométricas, mas por meio das particularidades de cada corpo: um paralelepípedo retângulo com cor natural possui um valor compositivo distinto daquele outro, pintado de branco. Distinto apenas, nem melhor ou pior. Assim, ações como empilhar, justapor, sobrepor, entropor, amarrar, perpassar e encaixar ajudam a artista a chegar no cerne de seu ofício, ou seja, colocar as coisas em contato. Sua produção fala de contato. Fernanda Gomes coloca, rigorosamente, as coisas em contato.

Se a geometria e a aparente repetição reinam enquanto escolha formal e compositiva de muitos de seus trabalhos, fazendo com que a aproximemos dos minimalistas,⁹ quando olhamos com mais atenção para essa geometria, a priori rígida e racional, mostram-se porosidades: lascados aqui e ali são mantidos na madeira; a cobertura das superfícies, utilizando vários tipos de branco, deixa a epiderme da madeira parcialmente à mostra; as marcas do tempo e rastros do mundo são preservados por meio de manchas e sujeiras. Esses dados vão na contramão dos processos industriais assépticos adotados por tantas vertentes na história da arte que se valeram de formas geométricas para construir suas poéticas. As similaridades, neste contexto de discussão, servem para evidenciar, ao mesmo tempo, as semelhanças e as diferenças entre as coisas. O que quero dizer é que de longe, mas mesmo assim em um campo visível, as heranças minimalistas e pós-minimalistas se fazem presentes nas ações artísticas atuais de Fernanda Gomes, mas a artista não estanca suas certezas nos campos estáveis que já foram tecidos por outros artistas; ela precisa pensar e agir a partir de suas próprias experiências com a geometria e com os materiais e, assim, desembocar em uma irremediável particularidade poética.

Neste sentido, a meu ver, sua articulação com a geometria se aproxima mais daquela que exerceu o pintor Alfredo Volpi por décadas, ou seja, uma geometria que revela a ação do sujeito por meio da discreta gestualidade e da admissão de processos artesanais que explicitam rastros de um corpo que respira e que possui um coração que bate - entre tantas outras vibrações inerentes àquilo que é



Figura 5 - Fernanda Gomes. Ateliê da artista, 2019. Foto: Pat Kilgore.
Fonte: Site Desartes.¹⁰

vivo. Sobre a presença da geometria na produção de Alfredo Volpi, o crítico de arte Lorenzo Mammí (1999) afirma:

Preenche cada recorte com um paciente vaivém, roçando as margens sem tocá-las. É quase uma lavoura. Entre uma área e outra se produz um leve interstício ou uma leve superposição, e isso leva as coisas a se relacionarem de maneira solta, amigável, como se o atrito as tivesse ajustado umas às outras (Mammí, 1999, p. 29).

Em Volpi, e também em Fernanda Gomes, encontramos uma geometria carregada de vestígios da mão do artista e do mundo; não me refiro aqui ao gesto incontido tão caro à parte dos expressionistas abstratos, nem ao gesto preciso daqueles que quiseram ser máquinas, mas a um gesto que busca a precisão intrínseca a um corpo pulsante, absorvendo assim suas precisas imprecisões. A geometria, enquanto *modus operandi* que, por meio de processos estanques, afasta a arte da trivialidade do cotidiano e da irremediável afetação que perpassa o modo como nos relacionamos com o mundo, não se faz presente nos processos de Fernanda Gomes, apesar do extremo rigor com que ela busca estabelecer peculiares contatos entre as coisas.

Por isso, a relação com o espaço é intensa. Pequenas ou médias arquiteturas são construídas pela artista dentro de outras arquiteturas, em geral, no próprio ateliê ou em salas expositivas de museus e galerias. Neste jogo entre peças, espaço e espectador, tudo importa, tudo ganha peso, relevância e densidade, desde a iluminação do local e, conseqüentemente, o desenho criado pelas sombras das peças e pela luz direcionada a elas, até o rodapé da sala, ou ainda, os banquinhos que servem de ponto de descanso para aqueles são responsáveis pela segurança da exposição.

Um cubo precisa estar exatamente a três milímetros do outro. Não podem se tocar, mas, ao mesmo tempo, não podem ser vistos em contextos distintos. Eles precisam estar assim para que todas as outras coisas não desmoronem, para que a sala expositiva vire um trabalho, para que um sentido formal interno se conjugue. A meu ver, a artista fala, por meio de seus arranjos formais, sobre o modo como entendemos e nos relacionamos como o outro, todo e qualquer outro, seja ele um pedaço de madeira, um objeto, uma pessoa, um cão ou uma árvore.



Figura 6 - Fernanda Gomes. Ateliê da artista, 2006–2019. Foto: Pat Kilgore.
Fonte: Ribeiro (2019, p. 68).

Tudo no mundo, desde um palito de fósforo até um arranha céu, emite um ruído visual, e Fernanda Gomes sabe disso. Por isso, cada coisa tem uma exata posição e relação com outra, sendo que esta exatidão, por estar ligada à experiência do espaço, não segue regras e sistemas formais que regem a maior parte das lógicas fundadas. As coisas existem aqui e agora de uma forma específica que as justifique em relação às outras existências - parece nos dizer a artista com suas instalações. Ao olhar apressado, as organizações de Fernanda Gomes são desordenadas e caóticas; no entanto, ao nos lembramos que o caos também é um tipo de ordem, ou seja, o caos é uma ordem extremamente particular, um tipo de ordenação que não foi protocolada e que não pode ser replicada tamanha a sua relação com as contingências específicas que a ligam à vida, também podemos vincular o modo como Fernanda Gomes assenta centenas de materiais e peças distintas - apesar de sempre terem algo em comum - ao caos. Um ordenado caos.

SUSSURRO

O subtítulo que nomeia este texto, *O que ela sussurra*, foi apropriado de um romance da



Figura 7 - Fernanda Gomes. Ateliê da artista, 2006–2019. Foto: Pat Kilgore.
Fonte: Ribeiro (2019, p. 16).

escritora brasileira Noemi Jaffe (2020). Nele, a autora ficcionaliza, por meio de reelaborações poéticas, dados extraídos da realidade. Na narrativa de Jaffe, a protagonista Nadejda¹ passa mais de vinte anos sussurrando cerca de trezentos poemas de autoria de seu marido, Óssip Mandelstam, morto em 1938 durante o regime soviético de Stálin. Em um tempo em que as manifestações artísticas eram consideradas subversivas, pela própria natureza questionadora da arte, registrar o que se produzia ou se pensava, por meio da escrita ou de outra via qualquer, era demasiadamente perigoso, custava vidas. Então, Nadejda, como muitas outras mulheres que sobreviveram a esses anos de chumbo, decoravam aquilo que seus parceiros - poetas, cientistas, filósofos etc. - produziram e sussurravam esses conteúdos, todos os dias, para não esquecerem, para que sobrevivessem em suas memórias. Diz Nadejda:

Nós não nos conhecemos, mas nossos sussurros sim, eles se cruzam todas as noites, cumprimentam-se e às vezes se confundem, misturando uma equação com um verso, uma rubrica de teatro com um pensamento filosófico ou uma carta, formando livros feitos de ar e de poeira, que se espalham

e criam ligações secretas entre as mulheres que estão salvando a Rússia do esquecimento (Jaffe, 2020, p. 18-19).

A luta contra o esquecimento era travada diariamente, na esperança de que um dia, em um futuro incerto, esses escritos pudessem ser registrados, publicados e, conseqüentemente, sobrevivessem apesar da morte daqueles que os criaram. Algo precisava sobreviver e explicitar que a vida de tantos sujeitos não tinha sido em vão. Mas, também, para essas mulheres que sobreviveram, o sussurro era um motivo para continuar vivendo, como se essa missão fosse um pretexto para enfrentar os dias mesmo estando imersas em um contexto em que tudo insistia em desabar, assim como coloca a protagonista do romance:

Não faço isso para que você tenha a chance de ser lembrado na posteridade e para que teus poemas não se percam no esquecimento. Faço por mim, para me manter viva, para atenuar o buraco das horas, para que meus músculos tenham vigor na medida exata para acordar no dia seguinte (Jaffe, 2020, p. 13).

Assim como Nadejda e milhares de outras mulheres que sussurraram na União Soviética e até hoje, por motivos diversos, continuam sussurrando em muitas outras partes do mundo, utilizando esse formato de fala e altura de voz, quase inaudível, enquanto potência poética renitente, Fernanda Gomes, também, no campo visual, sussurra. O falar baixo exercitado pela artista brasileira contemporânea, no entanto, não se vincula a uma impossibilidade política de falar alto, mas a uma escolha estética e ética no modo como se relaciona com as coisas no mundo e, conseqüentemente, como gera discursos a partir delas.

O sussurro é uma fala que se aproxima da confidência, realizada em voz baixa, quase imperceptível, quase inaudível. Mas existe; não é silêncio, não é recusa. O sussurro é expresso na obra de Fernanda Gomes por meio dos materiais que elege e na grande quantidade de tons de branco. O mínimo de cor, de materiais, de interferências em relação aos objetos empregados é uma estratégia para chegar no máximo de gravidade formal, de acuidade perceptiva, de expressão.

Em um mundo onde as visualidades disputam a atenção por meio de gritos, seja em suas

dimensões e/ou materialidades, seja no campo da arte ou, de forma mais violenta, no campo da publicidade, sussurrar estabelece uma resiliente via de ação contrária. Quando estive na exposição individual de Fernanda Gomes na Pinacoteca do Estado de São Paulo, percebi que várias pessoas abriam a porta de entrada da exposição, olhavam rapidamente e diziam que não tinha nada; outras apenas passavam pelo espaço expositivo rapidamente, como que procurando algo para ser visto, como se aquela visualidade não fosse o bastante.

Como no ato de sussurrar a fala é baixa e delicada, ela pede aproximação, pede tempo, pede espaço, pede envolvimento, ou seja, pede tudo aquilo que valoramos no campo da arte. Se o espectador não der isso para a obra, conseqüentemente, no caso da produção de Fernanda Gomes, ele não terá nada; ela - a artista e a obra - sussurra enquanto potência discursiva, enquanto manobra, estratégia de atenção e aproximação.

Fernanda Gomes utiliza muito e intensamente a cor branca, articula com distintas tonalidades de branco por meio de sutilezas cromáticas. Os brancos, considerados neutros e silenciosos, ao recobrir as coisas de Fernanda Gomes, particularizam-nas por meio de epidermes irregulares, já que a artista deixa as superfícies respirarem e emanarem seus contextos de origem. O curador José Augusto Ribeiro afirma que:

A rigor, a obra preenche a maioria de seus espaços com uma cor que, no sentido figurado, é lacuna e silêncio. O fato é que o branco não tem nada a ver com assepsia, pureza ou neutralidade. Pelo contrário, essa é uma produção suja, impura e que toma posições bem marcadas (2019, p. 141).

Para Fernanda Gomes, pintar uma coisa de branco é acrescentar luz a ela, sem esquecer que o branco é a cor que vai receber todos os sinais do tempo, que delata a ação de diversas situações que agiram naquela coisa (Gomes, 2020). Como se o quadrado branco sobre fundo branco¹², realizado por Malevich no início do século XX, pudesse sair da tela, ir para o espaço, se contaminar com o cotidiano e pensar as delicadas relações entre as formas a partir de "resíduos, de sobras, das coisas portadoras de memórias, acumuladoras das marcas do tempo" (Ribeiro, 2019, p. 140).

“Ver é um aprendizado como outro qualquer” (Gomes, 2016, p. 13). E ver uma paisagem branca é um exercício que se difere em grande medida do olhar cotidiano que, de forma voluntária ou involuntária, é disputado e violentado por telas coloridas, brilhos, gliter, strass, piscapiscas e outros recursos contemporâneos que buscam fazer as coisas aparecerem a todo custo. As peças de Fernanda Gomes não querem aparecer, não almejam espetáculos, apenas buscam explicitar que existem e que suas pueris existências carregam, de alguma forma, as nossas existências, já que estão, a todo o momento, em busca de estabelecer relações e fincar um possível lugar no mundo: “é uma dinâmica em que as coisas encontram seus lugares, suas relações” (Gomes, 2016, p. 12).

Acredito que sussurramos o tempo todo, por meio de uma mecha de cabelo posicionada aqui e não ali, por meio da escolha de uma cor no lábio, na roupa ou na casa, nas cortinas que perpassam pouca ou muita luz, por preferir doces amendoados. O que quero dizer é que emitimos discursos, mais ou menos sutis, por meio de todas as nossas escolhas. Sussurro enquanto fala emitida pelos detalhes, principalmente por meio daqueles mais ínfimos. E Fernanda Gomes sussurra por meio de um prego enferrujado mantido em uma ripa velha que ela pintou de branco, com o pequeno quadrilátero de madeira encaixado no rodapé de uma sala, por meio de uma palavra repousada em uma caixa de palito de fósforo, com uma luz branca emitida sobre uma tela branca. A artista sussurra por meio de insistentes, precisos e discretos elementos formais.

Fernanda Gomes e Nadejda, cada qual em seu tempo e por seus motivos, suas éticas e poéticas, sussurraram e sussurram insistentemente aquilo que consideram importante, aquilo que não querem deixar morrer, aquilo que as constitui e que, por meio do sussurro, almejam que, de alguma forma, chegue ao outro.

ASSIM...

Tentei compartilhar aqui coisas relacionadas ao ver, estar, pensar e escrever a partir de parte da produção da artista Fernanda Gomes e daquilo que ela me provoca a pensar em termos existenciais. Penso que toda produção em arte, no final das contas, nos interroga, cada qual a seu modo, sobre

o nosso estar no mundo, sobre a vida. Não me refiro à vida magnificada, grandiloquente, repleta de feitos heroicos ou importantes, mas esta do aqui e agora, do dia a dia, dos acontecimentos rasteiros, da ida ao mercado, da conversa com o outro, da fome, do riso, do joelho ralado na calçada, do pijama sujo, das ausências, dos afetos, da árvore com frutos, das trocas, do bueiro entupido, do cachorro que late, do céu ensolarado, da pressa, do horário do ônibus, das noites insones, da preguiça de assistir telejornais, ou seja, daquilo que cotidianamente nos constitui e, por isso, é o que mais importa. A arte nos ensina a “fazer alguma coisa que interesse, neste conjunto tão irregular que é a vida” (Gomes, 2013, p. 16), e o trabalho de Fernanda Gomes, por sua vez, nos faz pensar que a experiência existe no contato entre as coisas, sendo estas, em nossas constatações sensíveis, preciosas. Por vezes, gostaria de ser um pedacinho de madeira escolhido, olhado demoradamente, ajustado e realocado no mundo por Fernanda Gomes.

NOTAS

1. Fernanda Gomes nasceu em 1960 no Rio de Janeiro. Formou-se pela Escola Superior de Desenho Industrial em 1981. Trabalhou como designer até 1991, quando passou a se dedicar exclusivamente às Artes Visuais. Sua primeira exposição já foi uma individual, na Galeria Macunaíma, da Funarte, em 1988. Seguiram-se muitas outras, sendo as mais recentes na *Secession*, em Viena (Áustria), e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, ambas em 2019. Coleções públicas das quais seu trabalho é parte incluem *Centre Pompidou*, França, *Tate Collection*, Inglaterra, *Miami Art Museum*, EUA, *Fundación/Colección Jumex*, México, Fundação Serralves, Portugal, Museu de Arte da Pampulha, Brasil, Museu de Arte Moderna, São Paulo e Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Essas informações biográficas foram obtidas por meio da biografia da artista disponibilizada pela Galeria Luiza Strina, que a representa (Site Luisa Strina). Disponível em: <<https://www.galerialuisastrina.com.br/artists/34-fernanda-gomes/biography/>>. Acesso em: 14 set. 2022.

2. Segundo Ribeiro (2019), curador da mostra, a exposição retrospectiva da artista Fernanda

Gomes ocupou sete galerias temporárias da instituição, formando uma grande instalação por meio de centenas de fragmentos. A montagem da exposição durou cerca de vinte dias, sendo o espaço expositivo transformado, neste período, em uma espécie de ateliê, ou seja, campo de estudo e, ao mesmo tempo, de formalização de arranjos materiais. O conjunto de trabalhos expostos, que não obedece a ordenações espaciais cronológicas, diz respeito a diversos momentos na trajetória da artista, desde a década de 1980 até os dias atuais. A mostra permaneceu em cartaz de 30 de novembro de 2019 a 24 de fevereiro de 2020.

3. Reconheço nesta postura heranças de leituras sobre fenomenologia da percepção que estabeleci a partir de alguns escritos de Maurice Merleau-Ponty, a saber: *O olho e o espírito* (2004), *A dúvida de Cézanne* (2004) e *O visível e o invisível* (2000).

4. Disponível em: <<https://dasartes.com.br/materias/fernanda-gomes/>>. Acesso em: 12 set. 2022.

5. Disponível em: <<https://entretempos.blogfolha.uol.com.br/2019/11/29/a-casa-branca-de-fernanda-gomes-na-pinacoteca/>>. Acesso em: 12 set. 2022.

6. Disponível em: <<https://www.select.art.br/fernanda-gomes-rigor-e-dispersao/>>. Acesso em: 12 set. 2022.

7. Disponível em: <<https://dasartes.com.br/materias/fernanda-gomes/>>. Acesso em: 12 set. 2022.

8. “Os trabalhos de Mira Schendel geralmente não têm títulos. Ela, porém, costumava dar nomes às séries [...] que funcionavam quase como ‘apelidos’, muitas vezes atribuídos por outras pessoas e adotados pela artista. A maioria deles descreve elementos ou funções dos próprios trabalhos (como *Toquinho*, *Discos*, *Transformáveis*, *Sarrafos*). Muitos evocam a semelhança com outros objetos, geralmente do cotidiano (como *Trenzinhos*, *Geladeiras*). Poucos são os que fazem referência a temas específicos, filosóficos, literários ou outros (por exemplo, *Deus-pai do Ocidente*). *Droguinhas* e *Geladeiras* era como sua filha se referia a tais trabalhos na década de 60. Outros títulos (como *Bombas* e *Monotipias*) - aparecendo com iniciais maiúsculas em tipo romano - passaram a ser usados após a morte de Mira. Há pelo menos dois títulos que

não designam séries, e sim trabalhos individuais: *Ondas paradas de probabilidade* (1969) e *A volta de Aquiles* (1964)” (Euvaldo, 1996, p. 110).

9. Segundo o artista e escritor David Batchelor (2001), “quase todo trabalho aproximadamente geométrico, vagamente austero, mais ou menos monocromático e de aparência geral abstrata foi ou é provavelmente rotulado de minimal arte num ou noutro momento” (p. 6-7). No entanto, a fim de circunscrever um campo de abordagem mais específico, o autor discute o Minimalismo a partir da produção de cinco artistas americanos - a saber, Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Le Witt e Roberto Morris - que foram celebrados ou censurados por dar origem à arte minimal, apresentando, em suas produções, as seguintes características: “materiais industriais, unidades modulares, arranjos regulares, simétricos ou em grade, uso ou apresentação diretos de materiais, ausência de artesanato, ornamentação ou composição ornamental” (p. 13). É a essa vertente minimalista que me refiro no corpo do texto.

10. Disponível em: <<https://dasartes.com.br/materias/fernanda-gomes/>>. Acesso em: 12 set. 2022.

11. Para escrever *O que ela sussurra* (2020), Noemi Jaffe tomou como base de pesquisa vários materiais que registram a biografia de Nadejda Mandelstam, entre eles dois livros autobiográficos escritos por ela na década de 1970: *A esperança abandonada* e *A esperança contra a esperança* - vale registrar que Nadejda, em russo, significa “esperança” - e também manteve diálogos com pessoas que conheceram Nadejda e que fizeram filmes a partir de sua vida (Companhia das Letras, 2020).

12. Refiro-me, especificamente, ao seguinte trabalho: Kazemir Malevich. *Suprematist composition: white on white*, 1918. Óleo sobre tela. 79,4 x 79,4. Acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York. Passível de visualização em: <<https://www.moma.org/collection/works/80385>>.

REFERÊNCIAS

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BIENAL DE SÃO PAULO. **Entrevista:** Fernanda Gomes. Youtube, 17 agosto de 2012.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AxHyFbZc7pg>>. Acesso em: 15 nov. 2022.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

COMPANHIA DAS LETRAS. **Noemi Jaffe fala sobre O que ela sussurra**. Youtube, 25 de março de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AxHyFbZc7pg>>. Acesso em: 15 nov. 2022.

EUVALDO, Célia. Cronologia. In: SALZSTEIN, Sonia (Org.). **No vazio do mundo**: Mira Schendel. São Paulo: Marca d'Água, 1996.

JAFFE, Noemi. **O que ela sussurra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

GOMES, Fernanda. Fernanda Gomes. Entrevista concedida a Luis Camillo Osório. In: DUARTE, Luisa; PEDROSA, Adriano (Org.). **ABC** - Arte Brasileira Contemporânea. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

GOMES, Fernanda. Fernanda Gomes. Entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist. In: OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas brasileiras vol. 2**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

GOMES, Fernanda. Uma coisa completa a outra. Entrevista concedida a André Vechi, Lisette Lagnado, Livia Flores, Luciano Montanha e Maria Luisa Tavora. **Arte & Ensaios** - Revista do PPGAV/EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro, n. 31, p. 9-18, jun. 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/5284/3885>>. Acesso em: 29 out. 2024.

LOEB, Angela Varela. Os Bóides do programa ambiental de Hélio Oiticica. **ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 9, n. 17, p. 48-77, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3097>>. Acesso em: 18 set. 2022.

LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. **Educação & Realidade**, [S. l.], v. 29, n. 1, 2004. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/25417>>. Acesso em: 14 set. 2022.

MAMMÌ, Lorenzo. **Volpi**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do

silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

RIBEIRO, José Augusto (Cur.). **Fernanda Gomes**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

RIBEIRO, José Augusto. Fernanda Gomes. **Revista Dasartes 93**, mar. 2020. Disponível em: <<https://dasartes.com.br/materias/fernanda-gomes/>>. Acesso em: 14 set. 2022.

RIBEIRO, Marcos. **Fernanda Gomes**. Youtube, 20 junho de 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EFd_T7o-FY4>. Acesso em: 15 nov. 2022.

SESC TV. **Curta Artes**: Fernanda Gomes. Youtube, 27 novembro de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TwkIx--cyXI&t=2s>>. Acesso em: 15 nov. 2022.

SOBRE A AUTORA

Elke Pereira Coelho Santana nasceu em 1983 na cidade de Junqueirópolis (SP), atualmente vive e trabalha em Londrina (PR). Pesquisadora, artista e professora no Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina. Possui doutorado em Artes Visuais pela ECA-USP (2014). Como artista, participou de exposições coletivas e individuais. É uma das organizadoras do livro *Cartografias Cotidianas* (2011).

E-mail: elkecoelho@uel.br

Recebido em: 20/07/2024

Aprovado em: 28/10/2024

A POÉTICA DO COTIDIANO: INQUIETAÇÕES SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE O CORPO E A CASA

*THE POETICS OF EVERYDAY LIFE: CONCERNS ABOUT
THE RELATIONSHIP BETWEEN THE BODY AND THE HOUSE*

Gabriela Schmalfluss Borges

UFSM

Adriana Viebrantz Braga

UFPEL

Daniela da Cruz Schneider

FURG

Resumo

Este artigo explora como definimos os limites de uma casa e como criamos um espaço verdadeiramente nosso, influenciado pela vida cotidiana. Buscamos respostas por meio da prática artística, desenvolvendo duas produções poéticas ao longo de duas semanas, baseadas em ações diárias das pesquisadoras. Uma dessas produções foi representada por uma cartografia, e a outra por um bordado. Este artigo investiga a relação entre o ato de habitar e habitar-se, e discute as implicações do período pandêmico na relação dos indivíduos com o espaço doméstico. O objetivo foi examinar como cada um constrói sua própria poética cotidiana, tanto no ato de habitar-se, quanto de habitar o espaço ao redor. As produções foram analisadas à luz de referenciais teóricos e artísticos, revelando uma poética do cotidiano baseada nos processos diários de habitar o corpo e o espaço.

Abstract

This paper explores how we define the boundaries of a home and how we create a space that is truly ours, influenced by everyday life. We sought answers through artistic practice, developing two poetic productions over the course of two weeks, based on the researchers' daily actions. One of these productions was represented by a cartography, and the other, by an embroidery. This paper investigates the relationship between the act of inhabiting and inhabiting oneself, and discusses the implications of the pandemic period on the relationship between individuals and the domestic space. The objective was to examine how each person constructs their own daily poetics, both in the act of inhabiting themselves and inhabiting the space around them. The productions were analyzed in the light of theoretical and artistic references, revealing a poetics of everyday life based on the daily processes of inhabiting the body and space.

Palavras-chave:

Casa; cotidiano; poética; corpo.

Keywords:

Home; daily; poetics; body.

INTRODUÇÃO

O presente artigo foi desenvolvido como requisito de avaliação para a conclusão da Especialização EAD em Artes UAB da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Trata-se de um estudo sobre a percepção de como cada pessoa constrói, a cada novo dia, o seu cotidiano, por meio de uma série de metodologias e atravessamentos, compondo em si e em meio à casa modos de subjetivação.

Dentro dessa construção e reprodução diária da vida, a casa assume uma posição fundamental. A forma que nos relacionamos com o espaço doméstico diz muito sobre nós, intimamente ligada à nossa construção do cotidiano. Neste sentido, buscamos, para este trabalho, construir a poética do cotidiano baseada na criação de duas práticas artísticas, refletindo sobre a questão do habitar e habitar-se e sobre as implicações do período pandêmico na relação dos sujeitos com o espaço doméstico. As produções foram criadas após a reflexão gerada com três exercícios, a fim de compreender a dinâmica rotineira de cada pesquisadora.

Felippe (2010, p. 301), considera que “o habitar surge como a própria condição essencial da existência humana, anterior, portanto, a toda arquitetura: habitar é habitar o mundo, ser no mundo, existir”. De acordo com a autora, quando nascemos, a nossa primeira referência existencial é o espaço doméstico. Assim, a percepção do indivíduo se relaciona com a casa a partir de posturas de diferentes naturezas, que podem ser relações utilitárias, relações simbólicas sobre o espaço, ou até mesmo através das sensações que são geradas considerando os atravessamentos entre o ambiente e o indivíduo.

Entre 2020 a 2022, o Brasil enfrentou o auge da pandemia de coronavírus, a maior crise sanitária da história do país¹. O distanciamento social, imposto como uma das formas de diminuir a transmissão do vírus, impactou de forma significativa as rotinas de todos os brasileiros. O ambiente doméstico passou a ser espaço de trabalho, estudo, lazer e descanso. Assim, com o isolamento, a maneira de apropriação, simbologia e uso da casa passou por um processo de transformação. Neste sentido, buscamos compreender de que forma se constitui a poética do cotidiano, considerando inquietações entre o corpo e a casa, e de que forma cada

indivíduo se coloca nesse espaço. Avaliando o contexto pandêmico, podemos perceber marcadores de sentido de acordo com o lugar de cada integrante do grupo familiar.

Um estudo coordenado pela Universidade de São Paulo (USP)² aponta as mulheres como as mais acometidas pelos sintomas de sintomas de depressão, ansiedade e estresse com a pandemia. Entre as que participaram da pesquisa, 40,5% apresentaram sintomas de depressão, 34,9% de ansiedade e 37,3% de estresse a partir de março de 2020. A pesquisa cita que entre os possíveis desencadeadores do quadro, está o fato de que muitas cumprem dupla jornada, acompanham o desenvolvimento escolar dos filhos e, na pandemia, mais pessoas permaneceram dentro de casa, além das preocupações relacionadas ao próprio vírus. Tendo em vista que a maioria dos lares brasileiros está organizado com base em uma estrutura patriarcal, o gênero feminino sofreu com a sobrecarga física e mental neste período, o que, é claro, afeta de maneira significativa a forma que as mulheres se relacionam com o ambiente doméstico.

A pesquisa se mostra pertinente quando pensamos este espaço como potencial gerador de uma prática artística material, como também na própria rede de afetos, emoções e sentimentos que despertamos por meio de nossas ações cotidianas e imateriais. Além disso, coloca luz sobre o cotidiano, algo inerente a todos os seres humanos e que nos faz sentir pertencentes à realidade.

Afinal, somos seres diferentes, únicos, dotados de características e identidade própria, experimentando modos de viver, conviver e sobreviver. Mesmo assim, muitos experimentam sensações e sentimentos parecidos sob determinadas circunstâncias, reagindo de formas diferentes, habitando-se, habitando os espaços e se deixando habitar. Esta é a nossa poética do cotidiano, é a nossa criação artística diária, que queremos explorar com a pesquisa.

ASPECTOS METODOLÓGICOS: PESQUISA ARTÍSTICA

Nossa pesquisa se configura como uma pesquisa em arte. Por meio dela, teremos em vista a prática do cotidiano como uma possível performance

e nós, enquanto pesquisadoras, analisamos as nossas próprias práticas cotidianas através da observação, registrando nossas ações cotidianas, num breve período estipulado pelas pesquisadoras. Além disso, utilizamos também o método de revisão bibliográfica para complementar o trabalho escrito.

Como ressalta Icleia Cattani (2002), é preciso que nós, enquanto pesquisadoras, tenhamos em mente um pensamento visual, que norteará toda a pesquisa. Esse pensamento seria construído considerando a formação ampla das pesquisadoras em outras áreas do conhecimento. Tendo isso em mente, entendemos que a nossa dupla, composta por uma jornalista e uma arquiteta, será capaz de desenvolver esse olhar crítico e comprometido.

Segundo Rey (2002), não existe na arte “um corpo teórico, nem regras universalizantes que possam estabelecer uma conduta traçada a priori pelo artista”, deve ser um processo criado pelo próprio artista, ele inventa a seu modo. E a pesquisa em Artes Visuais submete-se a prática e a teoria, onde conceitos são subtraídos de procedimentos práticos e investigados sob a lente da teoria (Rey, 2002, p. 125).

Para Rey (2002), na pesquisa, é muito mais importante colocar questões do que achar as respostas, e fala que “a arte produto de pesquisa não se limita à simples repetição de fórmulas bem-sucedida”; e segue: “a pesquisa faz avançar questões da arte e da cultura, posicionando-as e ou apresentando-as sob novos ângulos”. Também lembra que “toda obra de arte é uma resposta singular a um estímulo”, é “uma visão de mundo particular, através da constituição de linguagens” (Rey, 2002, p. 127-128). Com este ponto de vista, podemos afirmar que o poético do nosso cotidiano é uma forma de criar uma obra de arte, já que é algo que parte de um conjunto de nossas ações diárias e podem ser codificadas, cartografadas e expressadas em atos ou símbolos, através de uma série de imagens e de bordado com linhas.

Sousa & Tessler (2012, p. 9) apresentam uma reflexão sobre espaços de trabalho, os tempos-espaços, os deslocamentos que se configuram como setas e orientam o pensamento poético, o que justifica que o trabalho pode acontecer em qualquer lugar, porém, é necessário traçar uma cartografia desses espaços. Eles se dividem

em: espaço para pensar, espaço para pensar e produzir, espaço para realizar e espaço a ser elaborado (exposição e distribuição do trabalho).

A nossa pesquisa poética propõe registros diários de “lugares-tempo, anotando lugares de processos, lugares para o registro do breve, daquilo que não permanece, do evanescente, daquilo que passa” e “acreditam que espaços poéticos se constroem na errância” (Souza; Tessler, 2012, p. 15). Sendo uma pesquisa em artes, o produto, ou obra artística, foi a construção ou criação de duas obras de arte, desenvolvidas pelas autoras deste trabalho. Para ilustrar as ações que foram colocadas nestas produções artísticas, alguns pontos foram capturados durante as três ações diárias previstas pelas autoras. A primeira ação foi destinada ao percurso diário dentro da casa; a segunda ação foi destinada aos deveres e cuidados no cotidiano, numa janela de tempo determinada por cada autora; e a terceira ação foi destinada aos afetos no cotidiano, aqueles seres, animais e humanos, que temos afeição e fazem parte do nosso lar. Estas três ações formaram a base para cada autora concluir seu produto artístico que serviu de base para a escrita reflexiva, que foi um dos instrumentos avaliativos para chegar ao objetivo final desta pesquisa. Não houve coleta, nem tratamento de dados, já que se trata de uma pesquisa em Artes, e a escrita reflexiva se desenvolveu segundo o que estava acontecendo no cotidiano das duas pesquisadoras.

DESDOBRAMENTOS TEÓRICOS E PRÁTICOS

Nos compreendemos enquanto seres humanos, corporificados, por meio da nossa relação com os outros e os espaços. Passamos a existir quando nos sentimos integrantes e partes de algo. Para Felipe (2010), o espaço do habitar passa pelo entendimento das qualidades do ser humano, enquanto sujeito. Nesta perspectiva, a forma que nos relacionamos com o espaço diz respeito às nossas subjetividades, a forma que encaramos o mundo, os outros e nós mesmos.

A autora apresenta a percepção espacial da casa, fala sobre o universo espacial de um indivíduo, sobre as dimensões “ambiente” e “pessoa” e a relação entre os dois, assim como a realidade objetiva moldada por representações que as pessoas constroem. Discorre sobre as considerações sobre espaço concreto e as influências que as

experiências individuais exercem na construção do significado destes espaços. Logo, a organização do espaço construído pode possuir formas variadas dependendo da bagagem cultural e histórica de cada indivíduo. Ao observar a natureza do objeto arquitetônico, é possível perceber que ele está diretamente ligado à condição humana.

Espaços muito generalizados, sem intenções específicas, sem um programa de necessidades, são projetos desprovidos de propósito. Logo, a experiência, a bagagem, a visão de mundo da pessoa que o utiliza, de acordo com as atividades que serão desenvolvidas nele, vai estabelecer um significado para este espaço.

Vale destacar que essa relação é cíclica, ou seja, ao mesmo tempo que colocamos nossos valores, desejos e formas de viver sob o ambiente, o ambiente também nos afeta e nos transforma. Felipe (2010, p. 300) ressalta: “admite-se que não só o meio exerce influência sobre os indivíduos, mas os indivíduos, reciprocamente, exercem influência sobre o meio”. Desse modo, podemos considerar que a reprodução da vida, todos os dias, dentro no espaço físico da casa, no qual organizamos o espaço a partir de nossos corpos, têm em si um quê artístico, performático e poético. Como nos lembra Silva (2008, p. 391), “um Corpo nunca é o mesmo, a sua identidade é sempre diferida em cada experiência e a somatização constante dessas experiências de diferentes forças e intensidades faz o Corpo”.

O entendimento vai ao encontro do pensamento de Gilles Deleuze. O filósofo compreende que todos os instantes do tempo eram mutáveis, se firmando como potências. O ser humano, porém, tentou instituir rotinas sobre a vida, na ânsia por repetições que estabelecessem uma certa ordem no mundo. Com a premissa que tudo se transforma a cada momento, Deleuze acredita que seria impossível a construção de uma identidade fixa, pois esta seria permanentemente alterada e passível de atravessamentos. A única certeza, entretanto, seria a constatação das pessoas enquanto seres desejantes e realizadores. Assim, o desejo “faz constantemente a ligação de fluxos contínuos e de objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz correr, corre e corta” (Deleuze; Guattari, 2004, p. 11, apud Silva, 2010, p. 393).

Virgínia Kastrup (2001) nos auxilia a compreender o pensamento de Deleuze. De acordo com ela, de maneira geral, consideramos que formamos hábitos contemplando, com o intuito de estabelecer uma separação mental entre a criação do hábito e da ação em si, concreta. Mas para Deleuze, esta seria, porém, a condição necessária para efetivação da ação, ao invés de a ação ser a condição do hábito. Segundo Deleuze (1988, apud Kastrup, 2001, p. 19), só a ação motora não substituiria o privilégio da sensibilidade como origem da aprendizagem, logo, deverá existir, antes de tudo, uma aprendizagem da sensibilidade.

É importante avaliar como todos nós, em nossas diferentes formas de enxergar, criamos hábitos para ocupar o nosso lugar no mundo e, inclusive, partilhamos muitos destes hábitos. Afinal, são eles que definem a nossa relação com o tempo, estabelecendo dinâmicas, intensidades, tempo de resposta e espaços de descanso. Além disso, são os hábitos que “criam também uma disposição para agir e, mais do que isto, para buscar certas situações em que eles possam se realizar” (Kastrup, 2001, p. 19).

Kastrup explica que o interesse de Deleuze é avaliar a inventividade que atravessa o nosso cotidiano, permeando o funcionamento cognitivo de todas as pessoas. “O pensamento de Deleuze convida à adoção da arte como uma perspectiva, como um ponto de vista a partir do qual a aprendizagem é problematizada” (Kastrup, 2001, p. 19). Neste sentido, o espaço da casa poderia ser compreendido segundo o conceito deleuziano de território. Para ele, o território organiza os limites para a ação, porém, estes limites não seriam firmados pela questão de espaço e sim, fundamentados em noções simbólicas e semióticas. Deleuze entende que elas são formadas em um processo de aprendizagem, voltado ao território, um aprendizado territorial.

Aprender não é somente ter hábitos, mas habitar um território. Habitar um território é um processo que envolve o “perder tempo”, que implica errância e também assiduidade, resultando numa experiência direta e íntima com a matéria. Não basta o decorrer do tempo cronológico, embora a repetição da experiência ao longo do tempo seja uma condição necessária (Kastrup, 2001, p. 22).

O habitar seria realizado no “território onde me sinto em casa, tenho habilidades e realizo

movimentos que parecem espontâneos” (Kastrup, 2001, p. 22), podendo afirmar, assim, que o conceito de cotidiano é uma invenção, reproduzido em acordos sociais firmados todos os dias.

Para entendermos o espaço da casa inserido na poética do cotidiano, podemos citar Bachelard (2008), que filosofa sobre a poética da casa no capítulo “A poética do Espaço”, do livro dos pensadores. O autor nos coloca questões como a existência de aposentos secretos, aposentos desaparecidos que se constituem em moradias para um passado esquecido, e o repouso, afinal, como ele encontra situações privilegiadas? Para ele, é importante refletir sobre refúgios efêmeros e abrigos ocasionais que recebemos de nossos devaneios íntimos, valores sem base subjetiva. E é na imagem da casa que temos um verdadeiro princípio de integração psicológica, descritiva, de profundidade, pois para ele “a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo” (Bachelard, 2008, p. 196)

Podemos entender a dimensão Casa e Corpo através da visão de Felipe (2010, p. 303). Ele cita as analogias de como o ser humano também atribui espírito e alma à casa. Para ele, tarefas e hábitos cotidianos podem ser vistos como rituais, e também acredita que os movimentos de seus corpos e sua vitalidade se juntam ao espaço da casa, eles complementam e modelam o lar.

Felipe (2010, p. 307) menciona os espaços vazios da casa como um universo de potencialidades. Cita que “em seu sentido mais amplo, o espaço não é apenas o lugar das realizações, do mundo organizado, construído” e ainda, “é também o lugar do ainda não realizado, do que apenas se insinua como possibilidade”. Ele descreve que o espaço é composto por duas frações: o mundo realizado (é algo palpável, materializado, criado e recriado pelo homem ao longo do tempo), e o das potencialidades (identificado como o caos das origens e de onde tudo advém).

Sobre o corpo, Silva (2008) registra que “todo o homem habita uma máquina social técnica (um país e o seu Estado, uma religião, uma cultura, uma justiça, uma língua, etc.)” e o seu corpo “condiciona um conjunto de modos de vivências e práticas aos vários indivíduos” (p. 396-397), habitando somente aquilo que deseja. O corpo sem órgãos em

sua construção, sem separar corpo e mente/espírito, compreende em seu espaço virtual, suas falhas, bloqueios e hiatos. Num processo de autoconhecimento, procuramos aquilo que nos define como indivíduo único e pessoal, a “partitura concretizada pelo corpo e voz” (Silva, 2008, p. 396) e incluem igualmente as respirações, emoções, movimentos e outros. Já o corpo invisível (um novo corpo), se vê uma projeção de um corpo fantasmático (implicando o seu conceito familiar, o fenômeno) também chamado por corpo virtual, aquele que nós vemos, mas o outro não vê. Este um conceito é importante levarmos em consideração na pesquisa, pois discorre esta relação entre corpo material e o idealizado por nós.

Cavalcante (2012) aborda o espaço da casa como sendo um local sagrado, seguro, tipo um santuário. Para ele, o ato de habitar vai além de possuir uma habitação, é muito mais. E para adquirir a condição de habitabilidade, é necessário que este local adquira uma significação para quem o habita. O espaço deve ser dinâmico e flexível, acolhedor. Sob uma ótica mais geográfica, é necessário haver uma cumplicidade entre a Terra e o homem.

A ARTE NA QUARENTENA

Para Samantha Prado (2020), “a arte é singular, assim como seus processos”. Segundo ela, durante a pandemia de Covid-19 já era esperado “que o fazer artístico apresente as diferentes subjetividades daqueles que os produzem”. Em sua pesquisa, uma estudante de jornalismo, dedicada à fotografia, ilustração e colagem digital, declarou que na quarentena foi fundamental para gerenciar o estresse do período em isolamento, e considera que sem arte, teria enlouquecido. E ainda, que o período foi bastante produtivo artisticamente, de forma positiva.

Iniciada em 2020, a crise sanitária enfrentada pelo Brasil em decorrência da pandemia fez com que arte se firmasse como uma forma de escape do presente. Ela absorve quem está em processo de criação, desligando e aliviando o estresse causado neste momento de pandemia. Para outra estudante, aluna de biblioteconomia e bordadeira, a arte foi uma forma que encontrou para lidar com a ansiedade e ter “controle sobre as coisas”. Em outro relato, uma estudante de editoração e ilustradora teve dificuldade em criar novidades,

se sentiu muito impactada e abalada emocional e psicologicamente pelos acontecimentos, refletindo em sua arte (Prado, 2020).

Através dos relatos trazidos por Prado (2020), é possível perceber que a pandemia trouxe sentimentos e impactos bem distintos no cotidiano de cada um de nós. Principalmente as pessoas que trabalham com arte, parecem estar mais sensíveis aos acontecimentos, sendo que, uns foram impactados positivamente, outros, negativamente. Com a compreensão e reflexão sobre este momento, um capítulo histórico muito triste na história do mundo, o nosso trabalho busca revelar, por meio das duas produções artísticas, esses sentimentos mais íntimos e ocultos que nos afligem.

Assim, entendemos que a construção do dia a dia - que compreende tanto a reprodução das rotinas domésticas, quanto a simbiose entre corpo e casa -, se configura como uma espécie de performance, que contém em si elementos subjetivos, atravessados pela consciência artística e corporal de cada um. Para tanto, trabalhamos os conceitos de poesia e poética. Almeida (2018, p. 105) destaca que “a poesia é algo que escapa à lógica e à linearidade”, abrindo-se a uma “infinitude de facetas, dimensões e visadas com as quais o Ser é apreendido”. Ela se usa de instrumentos variados e se comporta como se fosse a construção de um mosaico. Utilizando-se de variadas ferramentas de linguagem, oferece ao autor uma maneira de criar novos mundos a partir daqueles que ele conhece, desde linguagens reais até as ainda não inventadas.

Almeida (2018) explica que para Heidegger o pensar e o poetizar são distintos, mesmo servindo a mesma linguagem. Segundo o autor, a dimensão do pensar mesmo em toda sua profundidade pode constituir-se em poesia e acender “a um estado de coisas em que a própria linguagem, inescapavelmente, é poética” (Almeida, 2018, p. 107), e ainda, identifica que a poesia cria seu próprio universo de imagens, tem caráter lúdico e pode transladar-se “da seriedade do mundo das decisões e ações” (Ibidem, p.105). Sendo a poesia um escape do mundo real através da literatura, se chega à pergunta: “Como, então, o habitar humano pode se fundar no poético tendo a poesia função meramente literária”? Sendo a arte

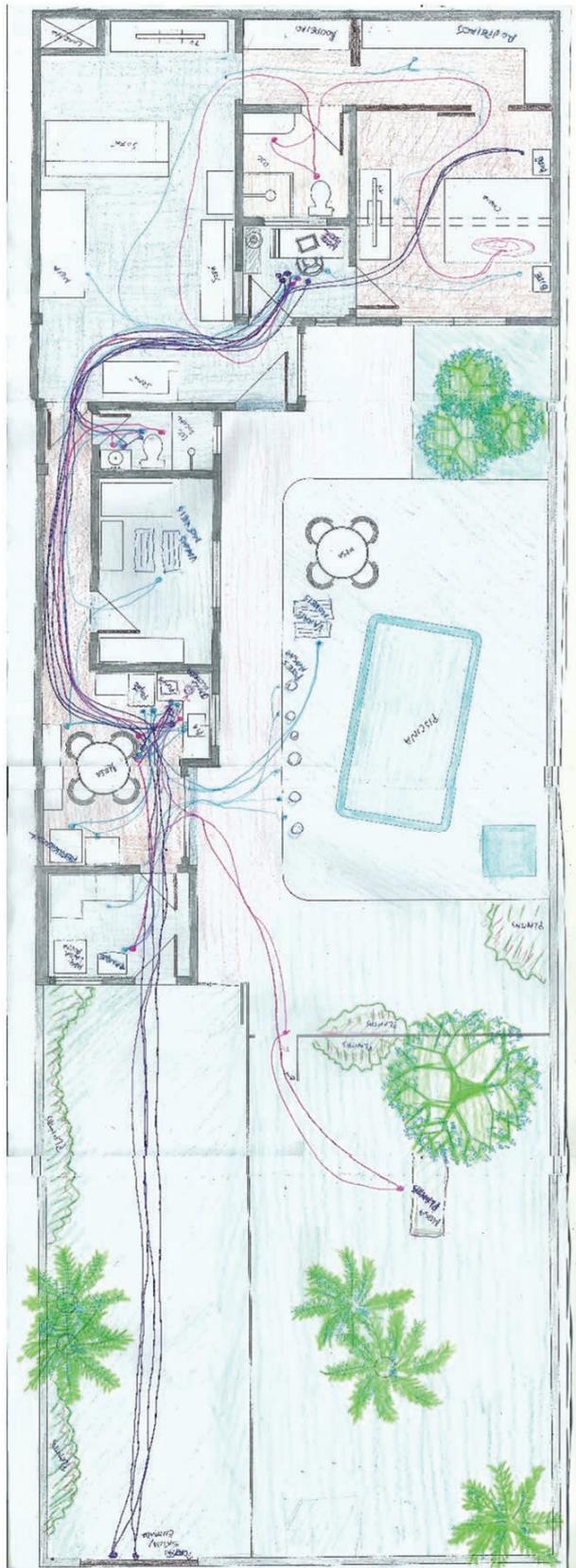
poética algo não real, logo, o habitar (poético) não será o mesmo habitar humano normal. É necessário pensar na moradia como algo poético e que “se reduz à dinâmica de criação pela fantasia” (Ibidem, p.106), não somente ver a moradia com comportamentos humanos e sim com a “essência humana” (Ibidem, p. 68). Sendo presença humana fundamental para o habitar, e “o poético está na relação com o habitar essencial e vigoroso” e “o habitar da expressão lembra que é a poesia que possibilita ao habitar ser o que é, ela é o deixar-habitar próprio” (Almeida, 2018, p. 105-107).

Algumas artistas reconhecidas no mundo das artes criaram obras que se comunicam com a nossa proposta, entre elas, Suely Rolnik, Lygia Clark, Louise Bourgeois, Ana Amorim e Aline Bei. Acreditamos que estas artistas e suas obras contribuem de alguma forma com o desenvolvimento do nosso trabalho.

CARTOGRAFIA POÉTICA DO COTIDIANO

A pesquisadora 1, Adriana, desenvolveu como produto artístico, a “Cartografia poética do cotidiano”. Para a primeira ação (Figura 1), foi necessário o uso da impressora para plotar a planta baixa de sua moradia. Lápis de cor para colorir a planta baixa, dando destaque e diferenciando alguns aspectos para dar mais clareza e entendimento à ação. Canetas coloridas para riscar os trajetos realizados, em três etapas, sendo elas: das 9:30h às 11h (caneta rosa); das 11h às 12:30h (caneta azul); e das 12:30h às 13:30h (caneta roxa). Para a segunda ação (Figura 2), foi necessária uma câmera fotográfica para efetuar o levantamento fotográfico dos trajetos durante as ações diárias nos 3 dias, das 12:30h às 13:30h. Depois foi construída a montagem em sequência, e confrontadas para perceber variações sutis ocorridas diariamente. A terceira ação (Figura 3) precisou de papel sulfite e lápis de cor. Foram capturadas imagens dos “afetos” (animais de estimação e pássaros que pousavam diariamente no pátio durante a pandemia). Foi elaborada uma montagem com desenhos autorais, baseados nas imagens capturadas. Estas três ações colaboraram para a construção da produção artística da pesquisadora 1.

Após a realização das três ações, procedeu-se à iniciação da cartografia poética (Figura 4).



Dia Único - 14/09/21

As atividades a seguir são uma amostra de ações diárias do cotidiano, desenvolvidas entre às 9h30 e 13h30.

Manhã - a partir das 9h30 até 10h59

Ações: Acorda; sai da cama; passa pelo roupeiro; vai ao quarto; vai para a cozinha; faz café; vai na pia lavar a louça; vai ao WC social; vai para o notebook; vai para a cozinha; pega a plantinha qu está na pia; vai na mesa do pátio colocar a plantinha lá; volta para a cozinha; vai até a área de serviço; volta para o notebook.

Manhã - a partir das 11h00 até 12h30

Ações: Sai do notebook; vai no WC Social. vai no quarto do corredor; pega dois varais e leva para o pátio; volta e vai até o balcão da área de serviço; pega a ração e volta para o pátio abastecer os potes; volta para a cozinha e começa a fazer o almoço; vai até o refrigerador, até a pia, fogão, fornilho, pia, mesa; tira a louça e vai para a pia lavar após o almoço; vai para o wc social; vai até os roupeiros abrir as portas para arejar; vai até a tv do quarto para desligar; vai até o bidê direito pegar o celular; volta para o notebook.

Manhã - a partir das 12h30 até 13h30

Ações: Sai do notebook; vai até o portão da rua; volta até o bidê esquerdo para pegar o celular; volta até o portão da rua levar o celular; vai para a cozinha; vai até a pia ligar a jarra elétrica; faz o café preto; vai até o notebook; vai até o wc social; volta para o notebook ver a aula que vai iniciar.

Figura 1 - Ação 1 - Percurso (Pesquisadora 1).
Fonte: Arquivo da pesquisa (2022).

Dia 1 - 15/09/21 - entre 12h30 e 13h30 - Sequência de fotos ilustra as ações e percurso diário, realizados no cotidiano.

Dia 2 - 16/09/21 - entre 12h30 e 13h3, foi feito o mesmo percurso do dia 1.

Dia 3 - 17/09/21 - entre 12h30 e 13h30, e de novo o mesmo percurso dos dias 1 e 2.

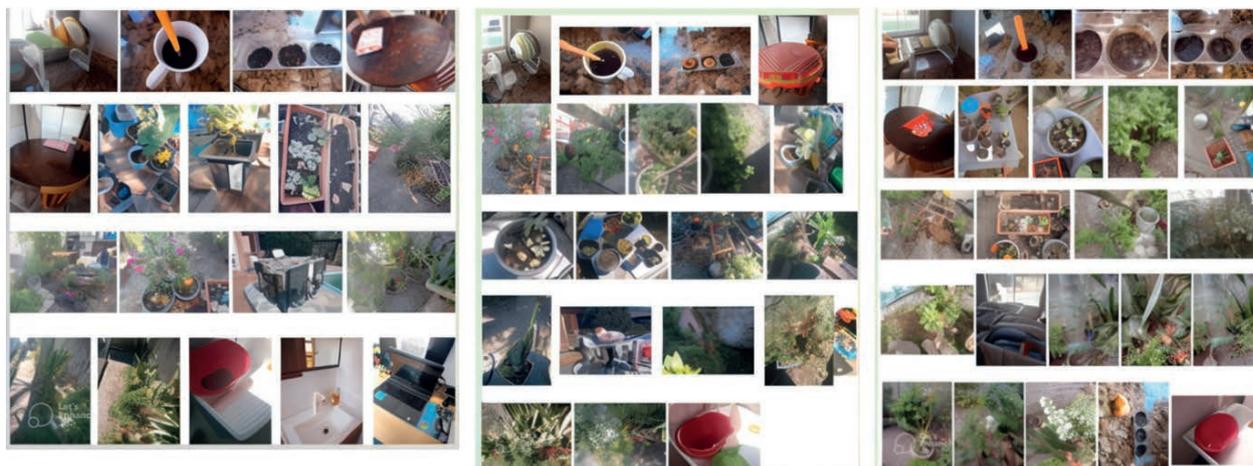


Figura 2 - Ação 2 - Tarefas (Pesquisadora 1).
Fonte: Arquivo da pesquisa (2022).



Figura 3 - Ação 3 - Afetos (Pesquisadora 1).
Fonte: Arquivo da pesquisa (2022).

A obra em si, produto da pesquisa em Artes, é fruto de 3 ações cotidianas realizadas em sequência, conforme a descrição delas aponta. Após reunir as 3 ações, juntamente com referencial

teórico, surgiu uma cartografia oriunda destas ações cotidianas realizadas. Esta cartografia foi desenhada com a intenção de trazer sentimentos e reunir emoções, exteriorizando

As práticas estéticas e culturais são peculiarmente suscetíveis às experiências mutáveis de espaço e tempo, precisamente porque se envolvem com a construção de representações espaciais e artefatos oriundo do fluxo da experiência humana (Ibidem, p. 21).

Em seu livro, "Habitar", o autor também descreve a relação entre o habitual e o espaço dela. Domesticar e controlar este espaço, às necessidades de domesticar o tempo, reduzir a escala da eternidade, pois somos incapazes de viver no caos espacial, são dimensões humanas com duração contínua (Pallasmaa, 2016, p. 9). Na mesma obra, Pallasmaa traz reflexões de Bachelard sobre a "casa onírica", aquela imaginativa, dos sonhos, onde tomamos decisões no campo da imaginação, sobre quantas plantas queremos ter, e outros aspectos, tomando decisões que vão do porão ao sótão. Sendo o sótão, o local das situações agradáveis, e no porão, ficam guardadas as coisas desagradáveis (Bachelard, 2008 apud Pallasmaa, 2016, p. 11).

Pallasmaa (2016) faz uma ligação desta casa onírica com as nossas almas, mesmo construindo casas grandes que satisfazem nossas necessidades físicas, não seria satisfatório, sem essência. Nós lhe atribuímos a essência, damos identidade a ela, integramos recordações, imagens desejos, medos, passado e presente. Um local de rituais, ritmos pessoais e rotinas diárias, este local tem dimensão temporal e continuidade (Pallasmaa, 2016). Descrever o local que se vive tem relação com o pertencimento, tem simbologia para quem o descreve. Traz emoções, memórias de experiências e situações vividas, boas ou ruins, do passado e do presente. A casa tem essência e intimidade que permite à pessoa recordar sua própria identidade. A casa é um cenário de memória pessoal, pode despertar medos e angústias, trazer memórias inclusive de sensações térmicas, como o calor, e em situações como, a casa dos avôs, nos traz nostalgia (Pallasmaa, 2016).

O lugar e a identidade têm forte ligação, as pessoas podem atribuir linguagem para descrever os espaços, como: minha casa, meu espaço, meu lugar preferido, estabelecendo uma relação com eles, neste caso, de posse. Lugares podem ser tidos como, privados ou públicos, sugerindo, espaços íntimos e os menos íntimos, demarcando territórios pessoais. Atribuindo a eles sensações

de segurança, intimidade, sociabilidade, entre outros, que nos faz habitar com intensidade nossas casas (Pallasmaa, 2016).

Rodrigo Santos lança um olhar sobre o corpo e o espaço. Um corpo sem orientação definida, orientado num nível geral da experiência, entrelaçando corpo e espaço. "O poder de mudar de nível e de compreender o espaço vem com a 'posse' de um corpo, assim como a 'posse' da voz traz consigo o poder de mudar de tom" (Santos, 2011, p. 9). Ele menciona relações orgânicas entre sujeito e espaço, o sujeito em queda livre e amparado em outros entrelaçamentos do espaço com a percepção, indicando em seu interior, sua corporeidade. Seu corpo se comunica com o espaço ao redor, apreendendo seus signos e significando estes espaços (Santos, 2011). O corpo, experiência detalhes e aprende com a totalidade dos espaços, que geram um movimento no corpo, ao tentar desenhar as trajetórias percorridas neste espaço, o corpo "tenta retomá-las, assumi-las e reencontrar seu sentido imanente" (Santos, 2011, p. 10).

Suely Rolnik (2006) escreveu sobre o manual do cartógrafo. Ele deve levar em seu bolso, um critério, um princípio, uma regra, um breve roteiro de preocupações. Seu critério de avaliação é a intimidade que cada um se permite, a cada momento, de caráter finito e ilimitado, de acordo com seus medos e desejos em relação a sua condição humana. Podendo ele dar maior ou menor elasticidade a seu critério, e nunca esquece o limite imposto através da intimidade e da tolerância de acordo com a desorientação e reorientação de seus afetos, sendo algo como "limiar de desterritorialização", sendo este, o "limiar" de sua obra. De posse de informações, poderá definir a melhor prática a ser adotada, e as "estratégias das formações do desejo no campo social". Análise do desejo, está condicionada à escolha de como viver, e dos critérios sociais inventados e reais. Na obra de Rolnik, as práticas do cartógrafo, são políticas, não tendo a ver com poder, no sentido de soberania e dominação, e sim, com "o grau de abertura para a vida que cada um se permite a cada momento" (Rolnik, 2006 p. 61-70).

Lygia Clark possui um trabalho extremamente relevante, juntando três elementos artísticos: artista, obra e espectador. Sua trajetória



Figura 5 - Bordado poético do cotidiano (pesquisadora 2).
 Fonte: Arquivo da pesquisa (2022).

de vida e arte se mesclam, confundem, desdobram e tocam, mostrando para o mundo o significado de "ser e estar". Em 1964 criou a obra *Caminhando*, trabalhando no campo da desconstrução, deslocamentos, onde ela impõe as situações, fazendo com que o espectador tome consciência de sua alienação e o ato e o corpo do espectador realizam a obra *Caminhando* (Carvalho, 2011, p. 135).

BORDADO POÉTICO DO COTIDIANO

A pesquisadora 2, Gabriela, também iniciou seu pensamento visual a partir das 3 ações iniciais, elaboradas com o objetivo de refletir sobre o espaço da casa. Assim como Adriana, Gabriela elaborou a atividade 1 - Percurso; 2 - Tarefas e 3 - Afetos.

Na primeira atividade, realizou um desenho sobre o seu espaço residencial e como seria o seu dia de trabalho ali, apontando o seu trajeto diário (trajeto esse costurado com uma linha vermelha). Na segunda ação, a pesquisadora 2 fotografou tarefas domésticas cotidianas que costuma realizar sempre. Já na terceira, ela fotografou os afetos cotidianos, representado nas imagens por seus animais e seu companheiro. Após isto, deu início a sua peça, *Bordado do cotidiano: trajetos, deveres e afetos no cotidiano* (Figura 5).

Utilizando a técnica do bordado sobre o tecido de algodão, com detalhes em crochê, o objetivo da peça foi estabelecer um vínculo com os aprendizados transmitidos por outras gerações de mulheres que vieram antes da artista. Porém, pensando que a partir desses aprendizados - que



Figura 6 - Femme Maison de Louise Bourgeois.
Fonte: Site MoMA.⁴

são coisas que lhe construíram - existe a potência humana, capaz de criar novas realidades e afetos.

Entre as principais referências para a proposta da pesquisadora 2, estão a obra "Femme Maison" de Louise Bourgeois (Figura 6); a produção "Mapas mentais de uma vida" (Figura 7), da brasileira Ana Amorim; a publicação digital "A nossa casa é onde a gente está",³ organizada pelo Instituto Tomie

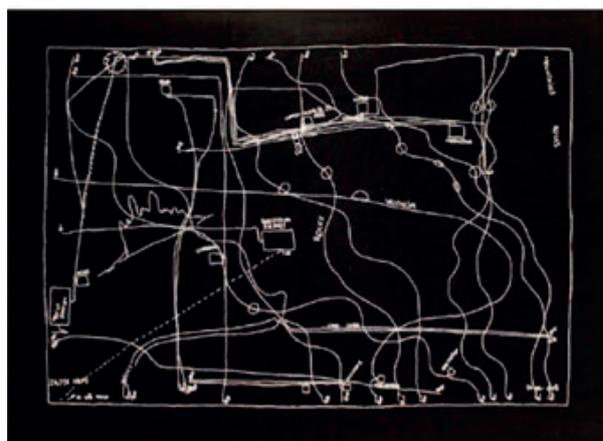


Figura 7 - Mapas mentais de uma vida.
Fonte: Site Artcapital.⁵

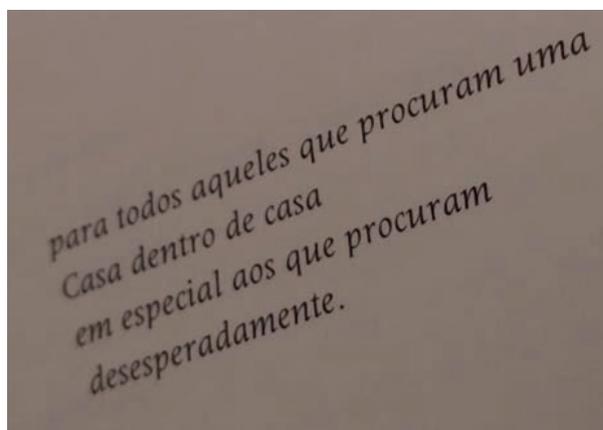


Figura 8 - Trecho do livro "Pequena Coreografia do Adeus".
Fonte: Arquivo (2022).

Ohtake e pelo Museu Astrup Fearnley, em virtude da iminência da pandemia da Covid-19 sobre a população mundial; e o livro "Pequena Coreografia do Adeus", de Aline Bei (é importante relatar que a figura que ilustra a capa é "Etats modifiés", também de autoria de Louise Bourgeois).

A pesquisadora 2 também pensou sua peça diante da afirmação de Juhani Pallasmaa (2016), de que a reflexão sobre a essência de um lar deve se preocupar com questões psicológicas e comportamentais. Segundo ele, "nos envolvemos com questões relativas à identidade e à memória, ao consciente e ao inconsciente, a resquícios comportamentais biologicamente motivados e a reações e valores culturalmente condicionados" (Pallasmaa, 2016, p. 12).

A relação com a casa aparece com a nossa apropriação do espaço doméstico, principalmente neste contexto de pandemia, onde esse ambiente assume outros papéis que antes não eram delegados a ele. Além disso, a analogia do corpo enquanto janela, no bordado, se relaciona com tudo aquilo que nos constitui enquanto pessoas. Olhar para a casa de alguém é algo muito íntimo e revela muito de quem mora ali, de como essa pessoa estrutura o seu cotidiano e assim, passa a dar sentido para os seus dias, o que Pallasmaa (2016) nomeia como *persona privada*.

O trabalho com a linha, neste sentido, referência as trajetórias presentes em nossas vidas, que se apropria do espaço doméstico, e a partir dele, “costura” a sua existência. Assim, esse é um espaço de cultivo da vida, em suas diversas formas. Como explica Pallasmaa (2016), uma casa não significa diretamente um lar. Segundo o autor, “um lar é uma expressão da personalidade do morador e de seus padrões de vida únicos. Por conseguinte, a essência de um lar é mais próxima da vida propriamente dita do que o artefato da casa” (Pallasmaa, 2016, p. 11).

Diferenciando espaços de lugares, Michel de Certeau (1998) entende que um espaço é um lugar praticado (De Certeau, 1998, p. 202), que contém em si um sistema de signos relacionados, negociados e em constante mudança, não sendo apenas uma dimensão geométrica. Neste sentido, para o autor:

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo (De Certeau, 1998, p. 189).

Por isso, a criadora do bordado buscou não se ater especificamente à estrutura material da casa, como por exemplo suas paredes, telhado, ... e sim coisas singelas do cotidiano, que poderiam estar presentes em outro espaço físico e, mesmo assim, constituir seu lar. Como é uma pessoa que abre essa janela, seria possível dizer, inclusive, que isso “moraria” dentro deste ser.

Além disso, é perceptível nos quatro quadros do bordado a construção de uma rotina e de apropriação deste espaço da casa, por parte da

autora. Pallasmaa (2016, p. 12) fala que “um lar também é um conjunto de rituais, ritmos pessoais e rotinas do dia a dia”. O autor complementa, ao dizer que a essência do lar “não pode se constituir em um instante, pois possui uma dimensão temporal e uma continuidade, sendo um produto gradual da adaptação da família e do indivíduo ao mundo” (Ibidem).

Subvertendo a visão nostálgica sobre o lar da infância, presente em muitos ensaios, o objetivo da autora foi abrir espaço para o novo e para o lar que podemos construir, afinal, como aponta Pallasmaa (2016, p. 15), “é frustrante ser forçado a viver em um espaço que não possa ser reconhecido e marcado como um território pessoal”.

CONCLUSÃO

Ao finalizar as ações do cotidiano, cada pesquisadora construiu seu objeto artístico, entrelaçando referencial teórico e atividades diárias registradas, e formando uma única obra de arte. Estes momentos absorvidos, que se materializaram nesta poética do habitar e habitar o corpo, propiciaram uma nova forma de perceber ações comuns e momentos simples que constroem o nosso dia após dia, nos mostrando que somos seres independente, diferentes, únicos, dotados de características e identidade própria, experimentando modos de viver, conviver, sobreviver. Mesmo assim, muitos experimentam sensações e sentimentos parecidos sob determinadas circunstâncias, por exemplo numa pandemia, reagindo de formas diferentes, habitando-se, habitando os espaços e se deixando habitar. Esta é a nossa poética do cotidiano, é a nossa criação artística diária, que queremos explorar e mostrar com a pesquisa.

NOTAS

1. Covid-19 é a maior crise sanitária e hospitalar que o Brasil já enfrentou. Disponível em: <<https://drauziovarella.uol.com.br/coronavirus/covid-19-e-a-maior-crise-sanitaria-e-hospitalar-que-o-brasil-ja-enfrentou/>>. Acesso em: 28 ago. 2024.
2. Mulheres foram mais afetadas emocionalmente pela pandemia. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2021/02/14/>>

mulheres-foram-mais-afetadas-emocionalmente-pela-pandemia.htm>. Acesso em: 18 set. 2022.

3. Publicação digital “A nossa casa é onde a gente está” está disponível em: <<https://www.dropbox.com/s/5u982v50t4l47ip/A%20nossa%20casa%20%C3%A9%20onde%20a%20gente%20est%C3%A1%20%282%29.pdf?dl=0>>. Acesso em: 19 set. 2022.

4. Disponível em: <https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/compositions/compositions_id_4358_sov.html>. Acesso em: 19 set. 2022.

5. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/opiniao-199-donny-correia-ana-amorim-mapas-mentais-de-uma-vida-obra>>. Acesso em: 19 set. 2022.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, David W. S. **Da Ética ao Ethos: o habitar na morada originária segundo Heidegger**. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BEI, Aline. **Pequena Coreografia do Adeus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CARVALHO, Dirce Helena B. de. O corpo na poética de Lygia Clark e a participação do espectador. In: **Revista Moringa**, João Pessoa, v. 2, n. 2, p. 131-142, jul./dez. de 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/11756>> Acesso em: 28 ago. 2024.

CATTANI, Icleia Maria B. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Élide. (Org.). **O meio como ponto zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 35-50.

CAVALCANTE, Tiago V. Poética do habitar: pensando a casa como categoria geográfica. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, v. 11 n. 132, p. 48-59, 2012.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. (L. Orlandi & R.Machado, Trad). Rio de Janeiro: Graal, 2006, (Trabalho original publicado em 1968).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo, capitalismo e esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

FELIPPE, Maíra L. Casa: uma poética da terceira pele. In: **Psicol. Soc.** [online], v.22, n.2, p. 299-308, 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/psoc/v22n2/10.pdf>>. Acesso em: 2 mai. 2021.

KASTRUP, Virgínia. Aprendizagem, arte e invenção. In: **Psicologia em estudo**, v. 6, n. 1, p. 17-27, 2001. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pe/a/NTNFsBzXts5GHp4Zk8sBbyF/abstract/?lang=pt>> Acesso em: 28 ago. 2024.

PALLASMAA, Juhani. **Habitar**. Porto Alegre: Bookman, 2016.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PRADO, Samanta. Como é manter a arte viva em meio a uma pandemia. **Jornal do Campus**, 22 jul. 2020. Disponível em: <https://www.jornaldocampus.usp.br/index.php/2020/07/como-e-manter-a-arte-viva-em-meio-a-uma-pandemia/>. Acesso em: 28 ago. 2024.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Élide. (Org.). **O meio como ponto zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 123-140.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SANTOS, Rodrigo Gonçalves dos. Fenomenologia do espaço e do habitar: noites estreladas e invólucros simbólicos. In: **VIRUS**, São Carlos, n. 5, 1-11, jun. 2011. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus05/index.php?sec=4&item=3&lang=pt>> Acesso em: 28 ago. 2024.

SILVA, Fernando M. A experiência na construção de um corpo artístico: uma leitura a partir de Derrida e Deleuze. In: **Revista de Filosofia Aurora**, v. 20, n. 27, p. 385-411, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/index.php/aurora/article/viewFile/1807/1711>>. Acesso em: 2 mai. 2021.

SOUZA, Márcia Regina P.; TESSLER, Elida. Diários de bordo: A viagem como espaço poético. In: **Revista O Mosaico**, v.4, n.2, Curitiba, n. 8, p. 7-16, jul./dez. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/mosaico/article/view/41>> Acesso em: 28 ago. 2024.

SOBRE AS AUTORAS

Gabriela Schmalfluss Borges é Doutoranda e Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); jornalista e especialista em Artes pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

E-mail: gabischmalfluss@gmail.com

Adriana Viebrantz Braga é Doutoranda em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGAnt) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU-UFPel). Bacharel em Arquitetura e Urbanismo, e Especialista em Artes pela UFPel.

E-mail: arqui.adrianabraga@gmail.com

Daniela da Cruz Schneider é Professora Adjunta na Universidade Federal do Rio Grande (FURG), no Instituto de Letras e Artes (ILA), nos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais. Doutora em Educação, pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

E-mail: danicschneider@gmail.com

Recebido em: 07/06/2024

Aprovado em: 19/08/2024

O CORPO CIRIEIRO NA FESTA DA SANTA DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ, EM BELÉM DO PARÁ¹

THE CIRIEIRO BODY ON THE FEAST OF THE SAINT OF OUR LADY OF NAZARETH, IN BELÉM DO PARÁ

Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida
UFPA

Resumo

A Festa de Nazaré ou Círio de Nazaré - objeto de análise deste artigo - comporta em si vários eventos rituais que acontecem a partir do segundo domingo de outubro, na cidade de Belém, em louvação à Nossa Senhora de Nazaré, a padroeira dos paraenses. Neste texto o referencial teórico utilizado para a elaboração de reflexões sobre o fenômeno investigado é a Etnocenologia, em diálogo com a Sociologia do Drama Social. A construção da categoria conceitual *corpo Cirieiro* - como estados de corpo em processos de afetação pela relação íntima de fé daqueles que fazem, vivem e sentem a Festa em todas as suas dimensões - está assentada nas categorias Teatralidade e Espetacularidade. Todo o corpo textual deste artigo encontra amparo nas fontes consultadas e a leitura e interpretação dos fenômenos investigados estão subsidiadas nas ideias de Bião (2009), Maffesoli (1998), Santa Brígida (2015), Lévi-Strauss (1978), Goffman (1989).

Palavras-chave:

Festa de Nazaré; etnocenologia; teatralidade; espetacularidade; corpo cirieiro.

À GUIA DE UMA INTRODUÇÃO

É domingo. Mas não um domingo qualquer. É o segundo domingo de outubro e, em Belém do Grão Pará, essa data é tida como sinônimo de Círio, ou seja, de Festa de Nazaré. De sábado para domingo, Belém não dorme. O movimento nos bares dos

Abstract

The Nazareth Party or "Círio de Nazaré" - the object of analysis in this article - embrace in itself some sequence of rituals which praise Nossa Senhora de Nazaré, the patron saint of state Pará, starting from the second Sunday of October, taking place in the capital city of the state, Belém. In this paper the theoretical basis for the development of reflections on the phenomenon under investigation is the Ethnoscenology, in dialogue with the Sociology of Social Drama. The construction of the "Cirieiro body" as a conceptual category is based on the categories of Theater and Spectacularity, and analyzes the body in processes of affect by the intimate relationship of faith of those who make, live and feel the Festival in all its dimensions. The entire textual body of this article finds support in the sources consulted, and the reading and interpretation of the investigated phenomenon are subsidized in the ideas of Bião (2009), Maffesoli (1998), Santa Brígida (2015), Lévi-Strauss (1978), Goffman (1989)

Keywords:

Nazareth party; ethnoscenology; theatricality; spectacularity; cirieiro body.

centros urbanos e de áreas periféricas é intenso até as primeiras horas da manhã de domingo. Nos clubes populares, as festas são regadas pelo potente som das aparelhagens, no ritmo da música local - o Brega. Após a missa matinal celebrada pelo Arcebispo Metropolitano de Belém, por volta das sete horas, tem início o grande cortejo. Milhares

de pessoas avolumam-se, disputando cada palmo do chão de asfalto das ruas de Belém. Lentamente, o cortejo vai se movimentando, obedecendo ao ritmo imposto pelos promesseiros que puxam a corda. Rostos suados, cansados e sofridos são conduzidos por pés descalços, os quais, a passos miúdos, executam movimentos cadenciados. É exatamente nesse espaço social que o sentimento de devoção e fé para com a Virgem materializa-se por meio da noção do sacrifício de puxar a corda que, simbolicamente, conduz a Santa em sua berlinda, até a Basílica Santuário.

Para quem não é do Pará ou devoto de Nossa Senhora, a cena exótica e estranha produzida pelo movimento sincronizado da massa humana que acompanha o cortejo pode muito bem ser ilustrada pela música de Gilberto Gil (1967),² que diz: “Olha lá! Vai passando a procissão, se arrastando que nem cobra pelo chão”. Já no caso daqueles que se consideram devotos e filhos da Virgem, a letra da música “Última Canção”, de Edyr Proença e Emanuel G. Matos (2005), expressa o tom do sentimento de pertencer ao lugar, ao ritual, ou seja, à Festividade de Nazaré, ao entoar:

Quando eu for morrer, vou pedir pra ser Outubro.
No meio daqueles anjos do Círio de Nazaré. Lá estarei tranqüilo com meu cigarro de palha. As dores todas vencidas, nas ondas do rio-mar. E quando chegar a hora, bem antes de partir, pedirei à Virgem asas feitas de Miriti (Edyr Proença e Emanuel G. Matos, 2005).

Durante todo o percurso de passagem da Santa, os alto-falantes vão transmitindo orações, cânticos e louvores à Virgem, enquanto toneladas de papéis picados são jogadas dos prédios. O som da queima de fogos confunde-se com os cânticos, orações e falas dos que acompanham, ou apenas assistem à passagem da procissão. Misturados à multidão, caminhando no mesmo sentido ou em sentido contrário, centenas de vendedores ambulantes disputam a atenção para a venda de seus produtos (água mineral, refrigerantes e cervejas). Ainda nas transversais das ruas por onde se desenvolve o cortejo, pagadores de promessas distribuem água mineral. Outros distribuem pequenas réplicas da Santa ou “santinhos” contendo a imagem do santo devoto e sua oração. O rico colorido dos estandartes que carregam uma diversidade enorme de brinquedos e objetos de Miriti é levado durante toda a extensão do cortejo por vendedores ambulantes. A venda das famosas

fitinhas coloridas contendo a frase *Lembrança do Círio de Nossa Senhora de Nazaré*, além dos terços de contas e cores variadas, completa o cenário da Festa, que o escritor paraense Dalcídio Jurandir (1960) denominou de *Carnaval Devoto*.

A cena ilustrada acima serve para descrever o processo ritualístico presente na Festa do Círio e, à primeira vista, serve também para exemplificar imagens presentes no imaginário de qualquer pessoa que já viu o Círio ou dele ouviu falar. A Santa louvada no Círio de Nazaré, em Belém, é a Nossa Senhora de Nazaré, que até o final do século XIX era chamada de Nossa Senhora de Nazaré do Desterro. Conforme indicam os vários estudos, até 1789 a Festa em louvor a Nossa Senhora de Nazaré era marcada pelas ladainhas e novenas no local do achado da Santa. Todavia, em 1790, a Igreja Católica autoriza a realização da festa pública em homenagem à Virgem de Nazaré marcando, a partir de então, a oficialização, por parte da Santa Sé, da Festa de Nazaré. A primeira procissão, ou o primeiro Círio oficial, ocorreu em 1793 a mando do então presidente da Província, em agradecimento por graça alcançada.

A partir da “oficialização” do Círio pela Santa Sé, a estrutura ritualística da Festa passa a ser assumida pela Igreja Católica, inclusive com a introdução de alguns dos símbolos sacros mantidos até hoje, como é o caso da berlinda, da corda, do barco dos anjos e do carro dos milagres. Nas interpretações sobre os sentidos da Festa, o embate entre catolicismo eclesial e catolicismo devocional tem sido destacado por autores como Roque (1974), Maués (1995) e Coelho (2001) como uma constante no Círio de Nazaré. Nos estudos sobre a história da Festa, ao longo de mais de dois séculos, destacam-se vários conflitos e tensões entre a elite eclesial, Estado, Diretoria da Festa e devotos da Santa. Existindo há mais de duzentos anos, a Festa do Círio, ou Festa de Nazaré, congrega em si um extenso mosaico de elementos culturais integrados, em diferentes planos e graus de intensidade. Tais elementos mantêm entre si relações ambivalentes de aproximação e distanciamento, identificação e diferenciação. São essas relações que criam na Festa de Nazaré a ambiência da espetacularidade.

De acordo com o historiador Carlos Roque (1974), Círio vem do latim *Cereus*, que etimologicamente

significa “grande vela” e, em Portugal e no Pará, é a designação dada às romarias e procissões. Os diversos estudos produzidos por historiadores e memorialistas (Vianna, 1904; Dubois, 1953; Cruz, 1967; Moreira, 1971; Roque, 1974) sobre o Círio concordam com a tese de que a Festa de Nazaré é resultado do processo de catequização dos indígenas da etnia Tupinambá pelos padres jesuítas, os quais trouxeram em suas bagagens a devoção à Nossa Senhora. Devoção esta sustentada pela narrativa mítica do achado da imagem de Nossa Senhora de Nazaré pelo personagem Plácido, o típico caboclo - pobre e humilde - representante da classe pauperizada e desprovida de bens materiais, que compunha parcela significativa da população da Província de Belém do Grão Pará oitocentista.

Mas a manifestação cultural do Círio só será implantada em Belém do Grão Pará noventa e três anos após o achado da imagem de Nossa Senhora de Nazaré. Muito embora, nessa época, conforme indicam os vários estudos sobre o tema (Vianna, 1904; Cruz, 1967; Moreira, 1971), já estivesse consolidado o chamado catolicismo devocional pela população pobre da então colônia, com peregrinações, ladainhas e pagamento de promessas, e com a sua regularização pela Santa Sé. A primeira Procissão do Círio não será planejada por esse segmento populacional, mas sim por um legítimo português - o então presidente da Província, Capitão Mor, Dom Francisco de Souza Coutinho.

De acordo com Montarroyos (1993), a realização do primeiro Círio em terras paraenses, precisamente na tarde de 08 de setembro de 1793, ocorreu com pouca pompa e circunstância. Afora a presença da Santa e de devotos, em pouquíssima coisa lembra o Círio que ocorre em tempos de globalização. O primeiro Círio sequer ocorreu em outubro. Aliás, serão necessários vários Círios - realizados em datas e horários desencontrados - para finalmente se decidir pela oficialização do segundo domingo do mês de outubro, pela parte da manhã, como o Dia do Círio. Também o primeiro Círio sequer foi acompanhado por um bispo, apenas um cônego cumpriu as formalidades da procissão.³

Do primeiro Círio até os do tempo presente, muita coisa mudou. Talvez a única permanência ritualística seja a relação simbólica que o devoto-

promesseiro mantém com a Virgem de Nazaré. E, ao longo desses mais de dois séculos de existência, a amplitude social e territorial da Festa, sua estrutura simbólica e ritualística, sua estrutura organizativa, assim como o ritmo e o tempo destinado à sua feitura vêm sofrendo constantes alterações. Na verdade, a Festa de Nazaré, por congregar várias festas em uma única, expressa visões de mundo de grupos distintos que mantêm com a Santa - elo maior de ligação da Festividade - sentimentos que se exprimem nas diversas manifestações de louvação e agradecimento à Virgem de Nazaré.

O extenso processo ritual observado na Festa de Nazaré e que aglutina as dimensões sagradas e profanas, encontra no *corpo cirieiro* a dimensão exata para sua realização, corpo este atravessado pelas experiências sagradas e profanas vividas no período da festa.

Neste artigo, *corpo cirieiro* se constitui em uma categoria conceitual ancorada na etnocologia que, como matriz teórica, conduz meu olhar de devota-pesquisadora ao encontro da teatralidade e espetacularidade contida no fenômeno da Festa de Nazaré, e também como terreno fértil do ser-junto (Bião, 2009). Já a palavra teatralidade, neste texto, se constitui para “designar a ação e o espaço organizados para o olhar, posto que toda interação humana ocorre porque seus participantes organizam suas ações e se situam no espaço em função do olhar do outro” (Bião, 2009, p. 35). Na mesma proporção, a palavra espetacularidade aqui trabalhada parte da compreensão de Armino Bião, quando diz: “destinada a designar o que chama, atrai e prende o olhar” [...] “trata-se de uma forma habitual, ou eventual, inerente a cada cultura, que a codifica e transmite, de manter uma espécie de respiração coletiva mais extraordinária” (Idem, p. 37).

O percurso metodológico realizado no processo de escrita deste artigo se constituiu em exercício reflexivo a partir dos pressupostos metodológicos propostos pela Etnocologia acerca dos trajetos, projetos e afetos e dizem respeito ao nível de contato, profundidade e intimidade que eu, *devota-pesquisadora*, tenho com o fenômeno aqui estudado. Meu contato com a Festa de Nazaré é a marca da minha infância. Embora não acompanhasse o Círio, meus irmãos e eu esperávamos, ansiosos, a chegada de nossa mãe que, acompanhada de nossa avó e tias, fazia o

percurso em agradecimento à Virgem de Nazaré por graças alcançadas. Quando avistávamos mamãe na entrada da rua, meus irmãos e eu, eufóricos, ficávamos imaginando qual brinquedo iríamos ganhar.

Em meio a reco-recos, cobras de Miriti e ratos, confeccionados em papel machê, íamos almoçar o tradicional pato no tucupi e a maniçoba. Depois do almoço, era só brincadeira. Brincávamos de “pirase-esconde”, “bandeirinha” e “Tia Chica”. Ao final do dia, voltávamos para casa e cada qual guardava seu brinquedo do Círio. Se da infância a memória que guardo do Círio assume a forma da cobra de Miriti que eu ganhava e guardava, de outubro a outubro, a Virgem de Nazaré ou “Nazica” – como aprendi a chamá-la com minha avó Ninete – faz parte da minha história de vida. Por influência e intermédio de minha avó, tornei-me devota da “Nazica” e uma espécie de “santeira”. Adorava ver a mãe de minha mãe arrumando seu oratório com seus santos variados. Mas sempre, no centro do oratório, o lugar de destaque era para a Virgem de Nazaré, que ficava cercada de velas e flores. E até hoje, mesmo sem possuir um oratório como o de minha avó, tenho um cantinho “sagrado” em minha sala, onde ficam em destaque minhas imagens de santos e santas.

Embora devota de Nossa Senhora de Nazaré, minha frequência ao Círio era muito esporádica e, quando ia, era apenas para “assistir a sua passagem”, voltando para casa para o tradicional almoço. Inserida nos novos tempos da Festa, o meu contato com o Círio, na maioria das vezes, era feito pela televisão, assistindo da sala de minha casa o traslado da Santa em meio a conversas animadas mantidas por parentes e amigos que se (re) encontravam na Festa, no almoço.

Foi somente nos últimos quatorze anos que passei a acompanhar a Procissão do Círio ininterruptamente. Contudo, nos últimos anos, misturados com a devoção, alguns questionamentos de ordem acadêmica apareciam, vez ou outra, em meio aos terços rezados durante o percurso da procissão. E, por incrível que pareça, foi acompanhando o Círio de 2004 que, executando o que em Antropologia se chama “exercício de estranhamento”, pude olhar esse fenômeno religioso com outras lentes, o que me possibilitou “transformar o familiar em exótico”

(Oliveira, 1998, p. 45). Ou seja, foi somente nesse momento, ao deslocar de minha retina a visão familiar, religiosa, devocional e íntima com a Santa e, por conseguinte, com o próprio Círio, que pude vê-lo como um fenômeno multifacetado, vivido e expressado por diferentes sujeitos e grupos sociais. Em vários momentos da procissão, vi-me brigando comigo mesma, já que, por estar atenta a outras questões reflexivas, perdia-me nos “mistérios” do terço que rezava. É óbvio que concluir o percurso do Círio no estado em que me encontrava, por si só, foi um grande mistério.

De 2004 para os dias atuais, orientei várias monografias de conclusão de curso de graduação sobre o Círio de Nazaré ou sobre signos ligados à Festa. Em 2010 defendi tese de doutorado, no Programa de Pós-Graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), intitulada *Círio de Nazaré: a Festa da Fé e suas (re)significações culturais*. Desde 2010 meus projetos de pesquisa buscam refletir sobre a religiosidade em suas diversas manifestações na Amazônia paraense.

De acordo com a etnocologia, meu trajeto e envolvimento com a temática me dá a apetência – a qualidade, simultaneamente essencial e existencial, que justifica meu interesse pelo objeto em questão. Esta aproximação entre mim e o objeto, longe de se constituir em problema de ordem metodológica, nos coloca frente a frente, nos tornando interlocutores no processo de percepção e de produção de material de conhecimentos sobre a espetacularidade existente nela, na Festa de Nazaré, admitindo, com bem diz Bião (2009), que o espetacular pode ser percebido como um encontro, advindo ou não de diferentes condições culturais, mas que tais particularidades não devem se transformar em pensamentos e ações valorativas nesta ação.

A FESTA DE NAZARÉ E AS PRÁTICAS DE COMPORTAMENTOS HUMANOS ESPETACULARMENTE ORGANIZADOS

A festa de Nazaré começa oficialmente no segundo domingo de outubro. Mas o planejamento e preparativos para realização da festividade iniciam nos primeiros meses do ano. E a cada ano que passa, este planejamento tem seu tempo dilatado, isto porque durante a sua existência, a Festa de Nazaré vem sofrendo várias modificações.

Conforme nos ajuda a propor Lévi-Strauss (1978), tais modificações indicam o movimento constante e contínuo que ocorre em manifestações culturais, sobretudo naquelas processadas nas chamadas sociedades complexas, em sociedades “abertas”, altamente receptíveis a influências advindas de outros centros urbanos.

Naverdade, a Festa de Nazaré, por congregar várias festas em uma única, expressa visões de mundo de grupos distintos que mantêm com a Santa - elo maior de ligação da Festividade - sentimentos que se exprimem nas diversas manifestações de louvação e agradecimento à Virgem de Nazaré. Cada um dos eventos rituais que compõe a totalidade da festa de Nazaré se constitui em evento espetacular e, portanto, possível de ser investigado à luz da etnocologia, cujos estudos, no estado do Pará, têm avançado na área da sacralidade, “buscando na espetacularização da teatralidade dessas ações rituais, não mais a sacralidade em oposição ao profano, mas o apontamento dessa sacralidade, independente desse antagonismo” (Santa Brígida, 2015, p. 27).

A Etnocologia se estrutura como uma disciplina especializada no estudo dos comportamentos humanos espetacularmente organizados (Pradier, 1995). Em seu campo investigativo, a palavra espetacularidade assume uma dimensão de primeira grandeza, por se expressar em qualidade do que é espetacular, grandiosidade, ostentação. Sua derivância vem do latim *expectare* - do ex- “para fora” + *spectare* - “olhar, observar, contemplar”. Nesse sentido, a palavra espetacular está diretamente associada ao que é apresentado para ser contemplado, admirado. Grande parte dos rituais festivos que acontecem nas diferentes culturas existentes nas sociedades contemporâneas se constituem em comportamentos humanos espetacularmente organizados. Por sinal, é essa tese que leva Pradier a afirmar que “existem tantas práticas espetaculares no mundo que se pode razoavelmente supor que o espetacular, tanto quanto a língua e talvez a religião, sejam traços específicos da espécie humana” (Pradier, 1999, p. 28).

À luz da etnocologia, a festa de Nazaré é composta de vários eventos rituais espetaculares que marcam a “quadra nazarena” e que expressam

as mais diferentes relações de devoção daqueles que vivem a festividade para com a Santa louvada - Nossa Senhora de Nazaré. Entretanto, é necessário considerar que a noção de espetacularidade aqui tratada não se limita apenas à dimensão da sacralidade. Ao contrário, na festa, o sagrado está imbricado com o profano e vice versa, posto que o contato com a festividade em todas as dimensões de seus eventos rituais acontece no corpo daquele que experiencia o fenômeno. No dizer de Barthes (1982, p. 651): “o corpo está sempre em estado de espetáculo diante do outro ou mesmo diante de si mesmo”. No campo etnocológico, estudos de fenômenos culturais, incluindo o campo das festas, festividades, procissões, atos devocionais dentre outros, a compreensão de comportamentos humanos espetaculares mantém relação íntima com a noção de teatralidade, posto que ambas:

Teatralidade e espetacularidade - o par de categorias ideal-típicas referente à convivência em sociedade; sendo a primeira aplicada às pequenas interações rotineiras, nas quais os indivíduos agem em função do interlocutor (para o olhar do outro, como no sentido etmológico do teatro), de modo mais ou menos consciente e confuso, sem distinção clara entre ‘atores e espectadores’, por desempenharem, aí, todos, simultaneamente os dois ‘papéis’; e a segunda aplicada às maiores interações extraordinárias, quanto coletivamente a sociedade cria fenômenos organizados para o olhar de muitos outros, que dele têm consciência clara como ‘atores’ ou ‘espectadores’ (Bião, 2009, p. 62).

Na Festa de Nazaré a teatralidade é visualmente perceptível no campo das subjetividades, ou seja, na relação íntima que o participante da festa tem com a santa louvada, Nossa Senhora de Nazaré. Nas várias procissões que compõem a Festa de Nazaré, com destaque para a Trasladação e o Círio propriamente dito, o jogo cênico que se estabelece entre *olhante e olhado*, é marcado pela posição das mãos, dos pés descalços, das lágrimas copiosas que lavam rostos anônimos. E rapidamente quem está na condição de olhado passa para *olhante* e vice versa. Esse jogo cênico de ir e vir, de vir a ser, marca todo o percurso das procissões e estabelece uma conexão forte entre todos os envolvidos neste ato de celebração, de celebrar este *estar junto* na emoção compartilhada, no sentimento de pertencimento.

A Sociologia do Cotidiano ou do Drama Social de Erving Goffman também ajuda no exercício

de pensar a teatralidade na Festa de Nazaré. Para Goffman, no estudo das representações sociais há que se considerar a perspectiva da representação teatral e os princípios dramáticos, ou seja: a presença do ator, observadores, personagem, espetáculos, desempenho de papéis. Para ele, a representação consiste em “toda atividade de um indivíduo que acontece num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (Goffman, 1989, p. 35). Para que a representação ocorra, é necessário o *cenário* - partes cênicas de equipamento expressivo - e *aparência* - estímulos que funcionam no momento de se revelar o status social do ator. Esses elementos são indispensáveis para que no evento ritual ocorra a *realização dramática*, cuja eficácia é instaurada na presença do outro, de quem assiste o evento. Neste sentido, na Festa de Nazaré o cenário e a aparência são importantes para instaurar a ambiência necessária para a teatralidade.

Em contrapartida, pensar a espetacularidade na Festa de Nazaré é compreender a teatralidade nas interações extraordinárias, acionadas no campo do coletivo. É observar o corpo coletivo que puxa a corda, que entoia palavras de ordem e hinos nazarenos e sua relação com o coletivo de apoio, aqueles que doam água ou protegem os pagadores de promessas. É, portanto, observar a Festa em sua totalidade, compreendendo o delicado fio que une a parte ao todo e vice versa.

Se a Etnocenologia ajuda a pensar a Festa de Nazaré na sua totalidade e organicidade, onde as dimensões do sagrado e profano estão imbricadas e se manifestam no corpo daquele que vive a festa, este corpo é, simultaneamente do devoto, que acompanha todas ou parte das mais de dez procissões oficiais da Festa e também do brincante, que se diverte nas festas de aparelhagens, nos passeios no Arraial de Nazaré, na Festa da Chiquita, no Arrastado do Pavulagem. Em qualquer um desses eventos rituais, a espetacularidade se faz presente como movimento constante que mescla os sujeitos na condição de *olhante* e *olhado* ao encontro de suas subjetividades, posto que “é preciso um vazio que seja o não-lugar de articulação dessas duas instâncias envolvidas na percepção e no

encontro entre ‘olhante’ e ‘olhado’, olhante e olhado que pertencem tanto ao âmbito da obra e da imagem quanto ao do antropos” (Didi-Huberman, 1988, p. 22).

Na festa de Nazaré, a relação entre *olhante* e *olhado* não é rígida ou estanque. Ao contrário, é fluida, uma vez que implica em movimentos de alternância entre uma condição e outra. No geral, o *olhante* é aquele que acompanha de fora os eventos rituais, mas que não está imune ao estado de afetação provocado pelo exercício de acompanhar uma missa, procissão ou cortejo. Já o *olhado* é aquele que está vivendo o evento ritual, quer seja na condição de devoto, ou seja, aquele que tem ou denota devoção a Nossa Senhora de Nazaré, ou na condição de promesseiro, acompanhante nas procissões ou romarias como ato de pagamento de promessas por graças alcançadas.

É interessante observar que para a etnocenologia é na relação entre *olhante* e *olhado*, mais especificamente no jogo cênico estabelecido entre eles, que se ancora o conceito de espetacularidade, porque da primeira à última procissão é capaz de instaurar o clima mágico, sublime e misterioso à Festa de Nazaré. E esse clima sublime, festivo, de louvação se instala no corpo-cidade dias antes da grande procissão - o Círio de Nazaré - cujo percurso se estende da Igreja da Sé até a Basílica Santuário.

Nos primeiros dias do mês de outubro, o corpo-cidade começa a se vestir para o grande dia. Árvores são podadas, principalmente das ruas por onde passa o cortejo; fachadas de casas, prédios comerciais e residenciais são ornamentados com decorações alusivas à festa. Próximo à Basílica Santuário, na Avenida Nazaré e adjacências, o comércio de fitinhas de Nossa Senhora de Nazaré, de camisas, imagens e mantos da santa, terços, e outros tantos itens acontece. A fachada da Basílica Santuário recebe iluminação e o CAN - Centro Arquitetônico de Nazaré - localizado em frente à Basílica, também recebe limpeza e iluminação especial.

Lentamente o corpo-cidade tem seu espaço alterado, sinalizando a chegada da grande festa. É importante destacar que essa alteração que se observa no corpo-cidade não acontece somente nas ruas e transversais por onde passam as procissões e cortejos da festividade. Ao contrário,

se alarga e se estende para praticamente todo o espaço territorial da Região Metropolitana de Belém⁴ e expande para a BR-316, rodovia interestadual que liga Belém a outros municípios paraenses e estados brasileiros. É por esta rodovia que os caminhheiros fazem seus trajetos em direção à Basílica Santuário.

É comum, na penúltima semana que antecede ao Círio de Nazaré, o meio fio da BR-316 ser ocupado pelos caminhheiros da Fé. Eles vêm de longe, de municípios distantes fazendo o percurso de dia e noite, descalços, até chegar ao destino. A caminhada é longa e o cansaço visível. Como suporte para os caminhheiros, vários grupos se espalham ao longo da rodovia, doando água, refeição, medicamentos e massagens para aqueles mais cansados. Palavras de força e fé são proferidas, tanto por quem está prestando socorro, quanto por aquele que está passando de carro ou transporte coletivo pela rodovia. As palavras, aplausos e gritos funcionam como estímulo para muitos caminhheiros seguirem adiante, como bem demonstra a fala de Dona Evangelina:⁵

Ah, esse ano meu corpo tava sentindo mais. Acho que é a idade. Eu já tinha dito pro meu marido que ia parar. O esporão no meu pé tava me matando. Eu tava sentada na pista quando um carro cheio de pessoas parou bem na minha frente. Quando eles começaram a falar comigo para eu seguir, ir em frente que nossa Senhora me esperava na Basílica, não sei dizer, parece que tinha sido anestesiada. A dor do meu pé sumiu, da minha coluna também. Senti uma energia entrando em mim e me animei para chegar, para ver minha mãezinha (Dona Evangelina de Sousa. Depoimento coletado dia 10/10/2019, na Rodovia BR-316).

O depoimento de Dona Evangelina revela a intrincada rede de afetos que une *olhantes* e *olhados* e o movimento sutil que desloca o *olhante* para a condição de *olhado* e vice versa. Das doze procissões⁶ que compõem o complexo ritual da Festa de Nazaré, a Trasladação e o Círio se destacam pela rede que une *olhantes* e *olhados*, e se funde em movimento circular constante. Quando a Moto Romaria faz a entrega simbólica da imagem da Santa para a Diretoria da festa no Colégio Gentil Bittencourt, muitos fiéis, devotos e promesseiros já se encontram à espera para acompanhá-la na Trasladação. Essa procissão é realizada na noite do sábado que antecede o Círio de Nazaré. Depois de uma missa, às dezessete horas, realizada em palanque armado no jardim

do colégio, os fiéis se dirigem em procissão à Igreja da Sé (Igreja Matriz de Belém), fazendo o mesmo percurso da procissão de domingo, mas em sentido inverso. A cada ano, a Trasladação congrega mais participantes. E, desde as primeiras horas da tarde de sábado, a movimentação de fiéis, devotos e promesseiros, misturados aos inúmeros grupos de turistas, congestionam a Avenida Nazaré e suas imediações. Também desde cedo, o número de pessoas que acompanham essa procissão segurando a corda é extremamente expressivo.

Com o avançar das horas, as pessoas se aglutinam nos calçamentos das ruas, ao mesmo tempo em que, pelo vai e vem constante, os diversos grupos sociais vão se cruzando à procura de um lugar privilegiado para assistir à passagem da Santa. Velas são distribuídas por diferentes promesseiros anônimos e também por grupos de trabalhadores de diversas empresas locais em louvor à Virgem de Nazaré. Ao longo de todo o trajeto da Trasladação, os alto-falantes instalados nos postes de iluminação pública, reproduzem os mistérios dos terços rezados por diversas irmandades católicas, intercalados pelo canto do Hino Oficial do Círio⁷ e outras músicas sacras,⁸ identificadas pelos participantes da Festividade como o ingrediente necessário para estabelecer, naqueles que acompanham a procissão - os *olhados* - o sentimento de respeito, carinho e amor para com a Virgem. Igualmente, ao longo de todo o trajeto, são cada vez mais recorrentes as homenagens prestadas à Santa, seja por parte de empresas, de escolas ou de moradores dos prédios residenciais construídos ao longo da Avenida Nazaré. Na Avenida Presidente Vargas, rua que congrega vários bancos, como o BASA (Banco da Amazônia), a Caixa Econômica Federal, o Banco do Brasil, e o Banpará (Banco do Estado do Pará), as homenagens incluem desde a chuva de papéis picados ao canto de corais que, não raro, fazem o vocal para cantores consagrados nacionalmente. Completando o clima de festa que toma conta de toda a cidade, milhares de toneladas de fogos de artifício são queimados nesse percurso.

Após a chegada da imagem da Santa à Igreja da Sé, Catedral Metropolitana de Belém, localizada no bairro da Cidade Velha,⁹ bem em frente ao Forte do Castelo - marco histórico de fundação da cidade de Belém -, é celebrada uma missa pelo Arcebispo de Belém, saudando a Virgem e

os milhares de romeiros que lotam a Praça Dom Frei Caetano Brandão. É, portanto, em frente à Catedral de Belém e nos espaços da Praça, que os promesseiros que acompanharam a Trasladação encontram os que vão acompanhar a Procissão do Círio na corda e os que vão fazer vigília em frente à igreja em louvação a Nossa Senhora. Todo esse movimento frenético é acompanhado atentamente por turistas - *olhantes* - que lotam as imediações desses espaços, nitidamente surpresos e emocionados com as expressões de devoção, alegria e folia vividas, simultaneamente, por diversos e diferentes grupos sociais.

Da Trasladação para a Procissão do Círio não demora muito. Aliás, parece que essas duas procissões estão interligadas, já que o intervalo que marca o término da primeira e o início da segunda é, em média, de menos de seis horas. Aliado a esse aspecto, também tem o fato de a cidade de Belém amanhecer literalmente acordada. De sábado para domingo, Belém não dorme. O movimento nos bares dos centros urbanos e de áreas periféricas é intenso e une noite e dia. Nos clubes populares, as festas são regadas pelo potente som das aparelhagens no ritmo da música local - o Brega.¹⁰ No terminal rodoviário e no aeroporto internacional de Val-de-Cans, o vai e vem de passageiros denuncia o momento festivo da cidade. Também nas dezenas de portos localizados na Rua Estrada Nova, barcos de variados tamanhos e cores atracam e, de seus interiores, homens, mulheres, crianças e velhos formam uma massa compacta que, rapidamente, se espalha pelas vielas e becos, à procura dos parentes ou de transportes coletivos que os levem o mais próximo possível às imediações da Procissão do Círio.

Após a missa matinal celebrada pelo Arcebispo de Belém, tem início o cortejo mais importante da Festividade de Nazaré, a Procissão do Círio. Em um percurso de 3,5 km, a berlinda que conduz a imagem da Santa é "*puxada*" pela corda, que é conduzida por uma imensa massa humana formada por promesseiros e devotos de Nossa Senhora de Nazaré. Fazem parte do cortejo do Círio, além da corda e da berlinda, treze carros - Carro dos Milagres, Carro do Caboclo Plácido, Barca dos Escoteiros, Barca Nova, Carro do Anjo Custódio, Barca das Velas, Carro do Anjo Protetor da Cidade, Barca Portuguesa, Carro dos Anjos I,

Barca com Remos, Carro dos Anjos II, Carro da Santíssima Trindade e o Cesto das Promessas. Esses carros, que são conduzidos por integrantes da Guarda da Santa, seguem à frente da berlinda e, em seu interior, são depositados os ex-votos, ou seja, as promessas feitas à Virgem de Nazaré.

Das doze procissões que formam o complexo ritualístico da Festa de Nazaré, apenas a Trasladação e o Círio possuem o mesmo percurso, porém, em sentido inverso, já que a Trasladação leva a Imagem da Basílica Santuário para a Igreja Matriz, e o Círio conduz a Santa da Igreja Matriz para a Basílica de Nazaré, no Centro Arquitetônico de Nazaré, onde permanece durante os quinze dias da quadra nazarena. Do ponto de vista sociológico, são essas duas procissões que representam simbolicamente o mito do achado da imagem da Santa pelo caboclo Plácido.

Ao longo do percurso, a Santa recebe várias homenagens. Toneladas de papéis picados são jogadas dos prédios localizados na avenida Presidente Vargas e avenida Nazaré, formando uma espécie de chuva branca que cobre momentaneamente essas ruas. Durante todo o percurso da procissão até a sua chegada ao CAN, a imagem de Nossa Senhora de Nazaré continua recebendo queima de fogos e outros tantos arremessos de papéis picados. Quando a berlinda finalmente chega ao Centro Arquitetônico de Nazaré, ocorre a celebração de missa para abençoar promesseiros e devotos que acompanharam todo o cortejo.

Ao longo da execução dessas duas procissões - Trasladação e Círio - toda manifestação de louvor e honrarias a Nossa Senhora de Nazaré é da ordem da espetacularidade que, por sua vez, se alimenta do campo das subjetivações explicitadas nos jogos cênicos entre *olhado* e *olhante*, ou seja, na teatralidade, posto que a emoção que em ambas transborda é de compartilhamento, pertencimento. O ato de compartilhar, de pertencer como elo social pode ser aqui compreendido como estado de hierofania, como manifestação ou revelação do sagrado através da devoção à santa. Por outro lado, o conceito de *comunidade emocional*, de Michel Maffesoli, me parece mais adequado ao diálogo proposto com a etnocenologia. Quando considero o corpo coletivo da Festa de Nazaré como uma comunidade emocional (Maffesoli, 1998), defendo

que a socialidade como efervescência do afeto, que marca a festa como um todo, dá forma e sustentação a essa tribo.

Embora a Santa louvada na Festa de Nazaré tenha matrizes estéticas advindas do catolicismo europeu, a festa não é apenas católica, é a festa da religiosidade por agregar diferentes religiões - católica, umbanda, espírita, pentecostal -, diferentes sujeitos e suas diferentes sexualidades, diferentes classes e grupos sociais, unidos por aquilo que se “constitui a essência do estar juntos, o dom de si, o fluxo social coletivo, uma simpatia universal que restitui a solidez das pessoas e das coisas” (Maffesoli, 1998, p. 23).

O CORPO CIRIEIRO NA FESTA DE NAZARÉ

A Festa de Nazaré, a exemplo de muitas festas de caráter religioso que acontecem no Brasil e mais particularmente na Amazônia, é marcadamente ligada ao catolicismo devocional, cujo sentido é explicado pelo antropólogo Heraldo Maués da seguinte forma:

O catolicismo devocional não tem peias, restrições, privações. Isso permite o comportamento folgazão das pessoas, divertindo-se alegremente e bebendo a ponto de terminarem o cortejo embriagados. Essas atitudes são condenadas por muitos, mas, na verdade, são tão esperadas como parte dos festejos de santo, assim como as rezas, as ladainhas, as missas, as procissões, o arraial, a festa dançante, as brigas, os namoros e tudo o mais que compõe uma verdadeira festa de santo. [...] O catolicismo popular apresenta, assim, um componente lúdico que lhe é inseparável e que, a despeito das tensões que provoca na sua manifestação, permanece sempre presente, o que confere a categoria festa uma importância toda especial (Maués, 1995, p. 169).

Ao acionar a Etnocologia como campo epistemológico no subsídio do exercício de reflexividade¹¹ sobre a Festa, encontrei no componente lúdico indicado por Heraldo Maués a pista para enxergar a relação dialógica da dimensão sagrada e profana na festividade. Este meu olhar encontra amparo nas reflexões do sociólogo Peter Berger sobre o campo religioso. Para Berger (1973), no campo religioso, pela Festa, tanto no sagrado quanto no profano, todas as coisas se reconciliam. É um momento de celebração da vida, o rompimento do ritmo monótono do cotidiano, o que permite ao homem experimentar afetos e emoções. Por instantes,

o tempo do relógio é suspenso, o homem experimenta o tempo mítico da eternidade e da manifestação divina que permite a reconciliação de todos com todos.

Nesse sentido, as festas revelam a essência fundante de respeito à fé e à fraternidade, que alimenta as manifestações religiosas e perpetua as tradições que constituem um verdadeiro patrimônio cultural. Se é possível verificar um intenso trânsito entre o sagrado e o profano, nas muitas manifestações religiosas e nas festas, essa circularidade é contínua e de grande visibilidade. Fazem parte do que a igreja conceitua como religiosidade popular, uma vez que não são prescritas pela liturgia, mas são celebradas por meio de ritos, objetivando o encontro dos homens com o mundo espiritual e sagrado. Portanto, é através do imbricamento entre sagrado e profano sedimentado pelo campo da tradição que a festa mantém sua vitalidade e resistência. E, ao refletir sobre a relação dialógica que alicerça a tríade tradição - vitalidade - resistência, pude pensar o conceito de corpo cirieiro, ou seja, o corpo coletivo de densidade orgânica que congrega todos os eventos rituais presentes na festa de Nazaré.

O movimento de reflexão acerca do conceito *corpo cirieiro* tem como ponto de partida o significado da palavra Círio - “grande vela de cera”. No âmbito da religião, Círio significa “procissão em que se leva, de uma localidade para outra, uma dessas velas”. No corpo cirieiro a vela assume do ponto de vista simbólico, o elo triádico composto pela tradição, vitalidade e resistência. Também é possível pensar o *corpo cirieiro* em sua dimensão coletiva através da categoria sociológica consciência coletiva, defendida pelo sociólogo francês Émile Durkheim. Para este teórico, a existência de uma sociedade e a coesão social que assegura sua continuidade só se torna possível quando os indivíduos se adaptam ao processo de socialização, ou seja, quando são capazes de assimilar valores, hábitos e costumes que definem a maneira de ser e de agir característicos do grupo social ao qual pertencem. Neste caso, a consciência coletiva constitui o “conjunto das crenças e dos sentimentos comuns à média dos membros de uma mesma sociedade, formando um sistema determinado com vida própria” (Durkheim, 1996, p. 54). A flexibilização desta categoria

durkheimiana permite perceber na Festa, a existência de um certo tipo de consenso social provocado por uma espécie de compartilhamento de sentimentos, no terreno fértil do ser-junto, ao encontro da noção de pertencimento.

A flexibilização do conceito de consciência coletiva de Durkheim me permite enxergar que a dimensão de coletividade do corpo cirieiro inclui os jogos cênicos executados pelos grupos sociais que se digladiam na disputa pelos domínios da festa - arquidiocese, diretoria da festa, Estado, meios de comunicação, empresas, estatais, promesseiros e devotos. Embora esses grupos, cada um a sua maneira, vivam e sintam a festa de maneira particular e às vezes até conflitante, o que os mantém unidos, para além dos domínios da cidade é a fé e o amor devotado a Nossa Senhora de Nazaré. Todavia, é na dimensão das subjetividades existentes na Festa de Nazaré que a categoria corpo cirieiro se alarga, sobretudo quando considero que o campo das subjetividades encontra amparo e solo fértil no corpo do devoto, do brincante. É esse corpo que faz, vive e sente a festa em todas as suas dimensões. São as experiências do vivido que impõem os chamados *estados de corpo* - expressão utilizada por Armindo Bião ao se referir à indissociabilidade entre corpo e consciência (Bião, 2009).

Neste caso, o ato de pagar promessa segurando a corda, atravessar de joelhos todo o percurso da procissão, carregar a réplica do objeto alvo da promessa (casa própria, carro, barco, parte do corpo "curado" pela intercessão da santa, livros de concurso e outros) é capaz de acionar memórias afetivas contidas nos estados de corpo e estados de consciência deste próprio corpo. O conceito de técnicas corporais de Marcel Mauss reforça o pensamento de Armindo Bião sobre estados de corpo e estados de consciência. Na obra *As Técnicas do Corpo* (1975), o antropólogo francês Marcel Mauss afirma que "o corpo é o primeiro instrumento do homem [...] o primeiro objeto e meio técnico do homem" (1975, p. 23). Atribuindo à noção de técnica o que chama de ato tradicional eficaz, Mauss afirma não existir técnica nem transmissão se não houver tradição. Neste caso, técnicas do corpo referem-se "aos modos pelos quais as pessoas sabem servir-se de seus corpos de maneira tradicional, o que varia de uma sociedade para a outra" (Idem, p. 25). A fala

de Dona Margarida, devota de Nossa Senhora de Nazaré e que há mais de trinta anos acompanha o Círio na corda, é bem significativa, quando diz que:

Eu não lembro de um ano não querer ou poder acompanhar minha santa. E todo ano, meu coração vibra de emoção quando me ponho em posição de prontidão na corda. Meu corpo todo conduz meus pés que vão na cadencia. Meu corpo explode de emoção quando passo em frente ao Colégio Nazaré. Não sei dizer nem explicar, só sei sentir. A alegria em estar viva e de poder louvar minha santinha, é o que dá vitalidade ao meu corpo (Dona Margarida da Conceição Souza, depoimento coletado em frente ao CAN, no Círio de Nazaré do no de 2019).

Aqui, é possível observar no corpo cirieiro, sobretudo no ato devocional, as técnicas corporais tratadas por Mauss e a íntima relação que as mesmas mantêm com o campo da tradição. O exemplo mais significativo que ajuda a pensar esta questão é a presença da corda na Festa de Nazaré. No campo da Festa, a corda se constitui em um signo com vitalidade de quase dois séculos. Sua tradição advém muito mais dos grupos de devotos, promesseiros do que da diretoria da festa ou da Arquidiocese.

De acordo com fontes pesquisadas, a corda foi introduzida na procissão do círio de 1855. Neste ano, a procissão foi conduzida em meio a forte tempestade que alagou boa parte das ruas por onde acontecia o cortejo. Em uma dessas ruas, o carro de bois que puxava a berlinda atolou, e membros da diretoria tiveram a ideia de arranjar uma grande corda, emprestada às pressas por um comerciante local, para que os fiéis que acompanhavam o cortejo pudessem puxar a berlinda de seu atoleiro. Durante vinte e oito anos - de 1856 a 1884 - a corda fez parte da procissão como objeto indispensável no ato de puxar o veículo condutor da Santa e sua berlinda em várias situações de atoleiro. Todavia, embora a Diretoria da Festa não visse a corda como parte simbólica da procissão, o mesmo não acontecia com devotos e promesseiros que acompanhavam o cortejo, que já viam neste signo, sobretudo no ato de segurá-la, uma maneira de pagar promessas à santa, conduzindo-a até o final da procissão.

Na contemporaneidade, a corda continua a ser o signo gerador das disputas na Festa de Nazaré e, talvez por isso mesmo, o que mais exige do devoto ou promesseiro que a acompanha, estados de consciência capazes de impor técnicas corporais,

ao mesmo tempo em que acionam memórias afetivas deste corpo que o remetem ao campo das tradições, posto que são os devotos, os que conduzem a corda, que dão o ritmo ao cortejo. No campo da espetacularidade, o corpo do devoto que acompanha o Círio na corda é o que detém maior carga dramática. É onde o estado de alteridade como categoria de reconhecimento entre *olhante* e *olhado* se estabelece, levando-os ao estado de identificação onde ambos se reconhecem como sujeitos partícipes do todo, cujas experiências subjetivas os levam ao encontro do sentimento de pertencimento, de pertencer ao lugar da Festa de Nazaré.

NOTAS

1. Artigo produzido a partir do projeto de pesquisa *Festas, brincadeiras, cortejos, procissões e atos devocionais: estudos sobre manifestações populares na Amazônia* (portaria de aprovação nº 169/2018-ICA), vinculado ao Grupo de Pesquisa TAMBOR - Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocnologia, coordenado pelo professor Doutor Miguel de Santa Brígida-PPGARTES/UFPA.

2. Música "Procissão", de Gilberto Gil, gravada em compacto (RCA) em 1965; em 1967, no LP Louvação (Philips); e no LP Gilberto Gil, em 1968. Também gravada por TambatRIO, em 1965; Paulinho Nogueira, em 1966; Marines, em 1967; e Milton Banana Trio, em 1968.

3. À época, o Bispado estava em *vacância*, e, então, existia apenas um vigário capitular, o Cônego José Monteiro da Cunha, para cumprir as formalidades da procissão. Quando Dom Manuel de Almeida assume o Bispado, no dia 17 de junho de 1794, as regras do culto público estavam todas definidas pelo Estado (Montarroyos, 1993).

4. A Região Metropolitana de Belém - RMB é composta pelos municípios de Ananindeua, Benevides, Belém, Santa Bárbara e região das Ilhas (Fonte: Portal Prefeitura Municipal de Belém).

5. D. Evangelina de Sousa Santos. 68 anos. Moradora do município de Castanhal. Há 10 anos faz o percurso até a Basílica Santuário com marido e filhos.

6. Traslado para Ananindeua, Romaria Rodoviária, Círio Fluvial, Moto Romaria, Trasladação, Círio de

Nazaré, Ciclo Romaria, Romaria da Juventude, Círio das Crianças, Romaria dos Corredores, Procissão da Festa, Recírio.

7. *Vós Sois o Lírio Mimoso* é considerado o hino oficial do Círio de Nazaré. Composto em 1909, pelo poeta maranhense Euclides Farias, posteriormente foi acrescido de um estribilho - escrito pelo advogado Aldebaro Klautau - que cita o nome da Senhora de Nazaré.

8. O hino *Virgem de Nazaré* é, originalmente, um poema da poetisa paraense Ermelinda de Almeida, que, por volta dos anos 60 do século XX, foi musicado pelo Pe. Vitalino Vari. A música *Maria de Nazaré* tem letra e música do sacerdote mineiro Pe. José Fernandes de Oliveira (Pe. Zezinho) e foi composta em 1975. E a música *Senhora da Berlinda* tem letra e música do Pe. Antonio Maria Borges, e foi composta em 1987. Na década de 1990, a música *Nossa Senhora*, de autoria de Roberto e Erasmo Carlos passou a integrar a "trilha sonora" do Círio.

9. O Bairro da Cidade Velha é mais antigo de Belém. É o marco de fundação da cidade. Nesse espaço, tiveram início a dominação e a ocupação da Amazônia pelos portugueses. Hoje, abriga um conjunto arquitetônico precioso dos séculos XVII ao XIX, que retrata a memória plástica e cultural da região.

10. Termo que designa a música popular paraense, com influência da música caribenha. Os artistas que são orientados por essa vertente musical denominam esse ritmo de Calipso *Fest*.

11. A categoria referente ao sujeito que dá conta de sua capacidade de pensamento e teorização (reflexão), espelhando as semelhanças e diferenças reconhecidas em sua relação com os objetos, suas identidades e identificações (Bião, 2009, p. 45).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Ivone Maria Xavier de Amorim. **Círio de Nazaré: A festa da Fé e suas (re)significações culturais - 1970/2008**. Tese (Doutorado em História), Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12638>>. Acesso em: 1 nov. 2024.

BARTHES, Roland. **Signos do mundo burguês-Mitologias**. São Paulo: Difel, 1982.

BERGER, Peter. **Um rumor de Anjos: a sociedade moderna e a redescoberta do sobrenatural**. Petrópolis: Vozes, 1973.

BIÃO, Armindo. **Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

CRUZ, Ernesto. **O Uso da Berlinda de Nossa Senhora de Nazaré**. Belém: UFPA, 1967.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Pe. Florencio. **A Devoção à Virgem de Nazaré em Belém do Pará**. Belém: Imprensa Oficial, 1953.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins e Fontes, 1996.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1989.

JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão Pará**. São Paulo: Martins, 1960.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. **Padres, Pajes, Santos e Festas: catolicismo popular e controle eclesiástico - um estudo antropológico no interior da Amazônia**. Belém: Cejup, 1995.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU, v.2, 1975.

MONTARROYOS, Heraldo. **Festas profanas e alegrias ruidosas (A imprensa no Círio)**. Belém: Falangola, 1993.

MOREIRA, Eidorfe. **Visão Geo-Social do Círio**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1971.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Identidade, cultura e estrutura social**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

PRADIER, Jean- Marie. Etnocologia. *In* : BIÃO, Armindo; GREINER, Christine. *In: Etnocologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.

PRADIER, Jean-Marie. Etnoscénologie, manifeste. *In: Théâtre-Public 123*, maio-junho, 1995.

ROQUE, Carlos. **História geral de Belém do Grão Pará**. Belém: DistribeL, 1974.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **A Etnocologia na Amazônia: trajetos-projetos-objetos-afetos**. Repertório, Salvador, n.25, p. 13-23, 2015. Disponível em: <link>. Acesso em 02/08/2023.

VIANNA, Arthur. **Festas Populares do Pará: I- A Festa de Nazareth**. Belém: Typographia de Alfredo Augusto Silva, 1904.

SOBRE A AUTORA

Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida é Doutora em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2010) e Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Pará (1998). É professora Adjunta da Universidade Federal do Pará (UFPA), lotada no Instituto de Ciências da Arte (ICA), vinculada à Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA). Compõe o quadro de professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Rede Nacional (PROF.Artes - UFPA) e do Programa de Pós-Graduação em Artes (Mestrado e Doutorado) PPGArtes-UFPA. Desenvolve pesquisa sobre Festas, Brincadeiras, Procissões e Atos Devocionais na Amazônia paraense vinculado às linhas de investigação: 1 - Etnocologia e Artes do espetáculo e Performatividades; 2 - Teatralidades Contemporâneas: poéticas e políticas do corpo e da cultura. Tem experiência na área da Antropologia do Imaginário, Antropologia do Corpo, Sociologia do Cotidiano e Sociologia do Teatro.

E-mail: ivmaxavier@gmail.com

Recebido em: 08/08/2024

Aprovado em: 26/10/2024

A PERFORMANCE DO CABOCLO ZÉ PELINTRA: CARNE TRÊMULA

CABOCLO ZÉ PELINTRA'S PERFORMANCE: CARNE TRÊMULA

**Claudio Cristiano Chaves das Merçês
PPGARTES-UFPA**

Resumo

O tema performance é elucidado no campo das artes cênicas, representando uma ampla fonte de pesquisa na área de Estudos Contemporâneos do Corpo. O artigo versa especificamente sobre a performance ritual tendo por referência a entidade Zé Pelintra, cultuado na umbanda, manifestação religiosa que contempla as matrizes africanas, católicas e kardecista, com rico teor de expressividade cultural. Objetiva-se analisar as potencialidades artísticas do caboclo Zé Pelintra na umbanda afro-brasileira como indutoras na construção performática contemporânea. A metodologia envolveu pesquisa bibliográfica qualitativa, abordagem fundamentada na Etnocologia de pesquisa de campo em Belém do Pará.

Palavras-chave:

Umbanda; performance ritual do Caboclo Zé Pelintra; etnocologia.

INTRODUÇÃO

As primeiras manifestações da prática umbandista tiveram início nas festas das senzalas, quando os negros comemoravam os orixás por meio dos santos católicos. Incorporavam os orixás e os espíritos dos ancestrais (Pretos-Velhos ou Pais Velhos) (Janaína Azevedo, 2010). Todavia, as tendas de cultos somente começaram a ser montadas pelos escravos foragidos, alforriados e os libertados pela Lei do Ventre Livre, Sexagenário e Lei Áurea. No Norte e Nordeste do Brasil surgiu a incorporação dos caboclos, índios das terras brasileiras como Pajés e Caciques. Estes foram

Abstract

The concept of performance is thoroughly examined within the realm of the performing arts, serving as a significant area of inquiry in Contemporary Body Studies. This article specifically addresses ritual performance, focusing on the figure of Zé Pelintra, who is venerated in the Umbanda tradition – a religious practice that integrates African, Catholic, and Kardecist influences, showcasing a rich tapestry of cultural expression. The aim of this study is to explore the artistic possibilities presented by the caboclo Zé Pelintra within Afro-Brazilian Umbanda, considering its role as a catalyst in the development of contemporary performance. The research methodology employs qualitative bibliographic analysis, utilizing an ethnocological approach to field research conducted in Belém do Pará.

Keywords:

Umbanda; Caboclo Zé Pelintra's ritual performance; ethnocology.

elevados à categoria de ancestral e passaram a ser louvados, como acontece no candomblé de caboclo (Paula Gimenez, 2009).

De acordo com a autora antes citada, a umbanda foi criada em 1908, pelo Mèdium Zélio Fernandino de Moraes, no Rio de Janeiro, influenciado pela entidade denominada de Caboclo das Sete Encruzilhadas, porém, antes desse acontecimento já existia o trabalho de guias (pretos-velhos, caboclos, crianças), bem como rituais com incorporações e o louvor aos orixás realizados nas senzalas, os quais foram combatidos pela Igreja Católica. A legalização da

seita, no entanto, só ocorreu em 1945, quando José Álvares Pessoa, dirigente de uma das sete casas de umbanda, fundada pelo Caboclo das Sete Encruzilhadas, obteve, junto ao Congresso Nacional, a autorização. Antes desse momento, os praticantes sofreram várias perseguições por parte das autoridades.

Taíssa Luca (2010) esclarece que embora os negros tenham chegado ao Pará entre os séculos XVII e XVIII, eles não construíram nesse período a formação de casas de santo ou associações, porque se estabeleceram de modo disperso no território paraense. A primeira manifestação dos cultos afro-brasileiros chegou a Belém em meados do século XIX, trazidos pelos escravos vindos do Daomé (República Popular do Benim) para os Estados do Pará e Maranhão.

No Estado do Maranhão, segundo a mesma autora, foram fundadas a Casa das Minas (tradição Jeje) e a Casa de Nagô, em meados do século XIX. Empregava-se o termo mina, porque eram casas iniciadas por pessoas pertencentes ao maior grupo de escravos sob o domínio português: o Forte São José de El' Mina, situado na Costa do Ouro, atual Gana (África), que exportava mão-de-obra negra para diversas partes do Brasil. A partir dessa experiência, os mineiros criaram outras no Maranhão e migraram para Belém nos idos da época da Borracha e, depois, durante as décadas de 70 e 80, quando alguns paraenses foram ao Maranhão em busca de iniciação. O primeiro culto afro-brasileiro instalado em Belém foi a "Mina-Nagô", trazido pelos maranhenses radicados na Amazônia, no período da economia gomífera, quando fundaram os terreiros, extintos na atualidade. Em 1980 foi fundado o Terreiro de Mina Dois Irmãos, o qual era chamado Terreiro de Santa Bárbara, fica localizado na rua Pedreirinha, no bairro do Guamá, o qual foi aberto pela senhora maranhense Mãe Josina, atualmente chefiado por Mãe Luíza, chamada de Mãe Lulu.

A autora anteriormente mencionada divide a história da umbanda no Pará em quatro períodos: 1 - Período de pajelança - fase dos pajés, de origem indígena; 2 - Migração dos rituais africanos no final do século XIX, período da borracha, trazidos pelos nordestinos; 3 - Período da invasão policial nas casas de culto, com prisão de religiosos e destruição de seus

instrumentos rituais; 4 - Período de calma - dividido em dois períodos: década de 30, com o governo de Magalhães Barata, e a fundação da Federação Espírita, Umbandista e dos Cultos Afro-Brasileiros do Pará, em 1964 e do Supremo Conselho da Umbanda Cristã, hoje extinto. Nessa fase, as casas de santo foram agrupadas nas referidas entidades representativas.

Janaina Azevedo (2010) assinala que em 1971 foi criado, pela Associação dos Amigos de Iemanjá (AAI), em Belém, o Festival de Iemanjá, por iniciativa de pais e mães-de-santo da referida associação, evento que perdura até os dias de hoje acontece todo dia 7 de dezembro, às vésperas do dia de Nossa Senhora da Conceição.

CONCEITOS DE PERFORMANCE, CORPOREIDADE E PERFORMANCE RITUAL

Os primeiros estudos referentes à performance, segundo Hugo Lovisolo (2007), começaram na década de sessenta na Europa e, também, nos Estados Unidos. Inicialmente, teve certa preservação do uso desse conceito nas artes visuais, mas depois se ampliou para outras áreas do universo artístico, a exemplo do teatro, a performance ritual e a vida cotidiana. José Ligiéro (2003) pondera que qualquer pessoa, com talento e expressividade, pode realizar uma performance. Por isso é possível encontrá-la nos diversos eventos da vida social, inclusive nos rituais religiosos, a exemplo praticados na umbanda e no candomblé.

Ricard Schechner (2004, p. 39) evidencia que: "[...] qualquer comportamento, evento, ação, ou coisa pode ser estudado como se fosse performance e analisado em termos de ação, comportamento e exibição". A visão ampla de performance, enquanto criação e expressividade do gênero humano, é elucidada por Richard Schechner (2002 apud Amorin, 2004) no conceito denominado de "comportamento expressivo" pois, na sua concepção, qualquer comportamento, evento, ação, ou coisa pode ser compreendido como uma atitude performática, cujo efeito é a exibição de movimentos e expressões, com a finalidade de comunicar sentimentos, emoções, ideias e fatos. Sete funções compõem atividade performática: entretenimento, realizar algo belo, expressar,

mudar ou estimular a identidade, curar ensinar, persuadir ou convencer e lidar com o sagrado ou demoníaco.

Com base em João Medina (2000), entende-se o conceito de performance parte do pressuposto de que o ser humano se expressa e se comunica por meio de seu corpo das mais diversas formas. A pessoa humana, ao usar o movimento corporal na ação performática, exterioriza sua cultura, seus conhecimentos, experiências, criatividade, e outros elementos da corporeidade. Durante uma dança, por exemplo, tais aspectos são trabalhados integrando corpo e mente, incluindo elementos espirituais, como é o caso da sensibilidade emocional ao praticar a atividade dançante.

Diante disso, entende-se que os desejos e as necessidades não são apenas biológicos, pois a corporeidade inclui a imaginação, o sonho e a fantasia. Segundo Ítalo Campos e Serguey Popov (2008), o corpo manifesta uma cultura, denominada de "cultura corporal", que tem características intimamente relacionadas às diversidades da realidade social com intencionalidades explícitas de expressões e comunicações, por meio de gestos na presença de ritmos, sons e música, desencadeando uma construção de expressão corporal. Cesar Huapaya (2007) afirma que a performance é uma cultura orgânica do espaço, transmite a espacialização do pensamento, das ideias, corpos, desejos e sentimentos diversos.

Na visão de Claudia Guedes (2008), é no corpo-próprio em performance que nós somos o próprio movimento de expressão, por meio da qual expressamos a sensibilidade humana. Esta resulta das experiências, vivências, habilidades e da socialização, constitui, no entender de Hugo Lovisolo (2007), uma construção histórico-social, com significados e significantes. Em seu âmbito, o movimento tem destaque especial, incluindo o fenômeno do ritmo, interpretado por Paulo Piccolo (2009), como uma expressão dinâmica presente na performance, caracterizado pela possibilidade de interpretar, cantar, falar, agir.

Com base nas explicações dos autores anteriormente mencionados, entende-se a performance como uma ação caracterizada pela comunicação corporal em suas diversas formas de expressão, a maneira de olhar, falar, dançar,

movimentar os membros, sempre transmitindo algo, uma mensagem, sentimentos, desejos, vinculados à cultura.

Quanto à performance ritual, Leda Martins (2003) ressalta que esta faz referência ao corpo como expressão de um conhecimento grafado no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, nos ritmos e timbres vocais. Quanto à realidade brasileira, expressa o tecido cultural do país, abrangendo não somente o africano, mas também o europeu, o indígena e os orientais. Por isso, nas manifestações performáticas dos rituais de origem africana, é possível identificar traços de outros segmentos culturais, a exemplo de vestimentas dos reis europeus, entidades indígenas. Nesse aspecto, a cultura negra pode ser denominada de "lugar das encruzilhadas".

A performance ritual, no sentido das tradições africanas, é um meio de sobrevivência da herança dos saberes africanos, inclusive os religiosos, pois a memória não se resguarda apenas em museus, arquivos, bibliotecas, mas também pelos chamados por Pierre Nora (1994 apud Martins, 2003), ambientes de memória, no âmbito dos quais se situa a performance ritual.

O SIGNIFICADO DE UMBANDA

A umbanda é concebida como uma seita formada no âmbito da cultura religiosa brasileira, a qual sincretiza variados elementos, inclusive de outras como o catolicismo, o espiritismo e as religiões afro-brasileiras. Segundo Rubens Saraceni (2008), a palavra "umbanda" deriva de *m'banda*, que em quimbundo significa "sacerdote" ou "curandeiro". Na concepção de Bentto Lima (2007), trata-se de:

Um complexo de crenças e ritos de raízes africanas, fruto da interação entre as culturas negra, ameríndia e europeia. Trata-se de um movimento religioso, ainda em fase de formação e expansão, mais expressivo nas zonas urbanas do que nas rurais; com fenômeno social, estende-se a todo o território brasileiro, penetrando as diversas classes sociais, fazendo adeptos entre ricos e pobres (Lima, 2007, p. 17).

As considerações anteriores estão em consonância com a visão de Janaina Azevedo (2010), ao explicar o caráter sincrético da umbanda:

A umbanda, por primazia, é uma religião sincrética que assimilou valores, personagens, divindades e conceitos do espiritismo kardecista, do catolicismo

Linha	Sentido	Orixá Positivo	Orixá Negativo	Sentido
Cristalina	Fé	Oxalá	<u>Oyá</u>	Religiosidade
Mineral	Amor	Oxum	Oxumaré	Concepção
Vegetal	Raciocínio	<u>Oxossi</u>	Obá	Conhecimento
Ígnea	Razão	Xangô	Iansã	Justiça
Eólica	Equilíbrio	Ogum	<u>Egunitá</u>	Lei
Telúrica	Saber	Obaluaiê	Nanã	Evolução
Aquática	Geração	Iemanjá	<u>Umulu</u>	Maternidade

Quadro 1 - As Linhas da Umbanda.

Fonte: Adaptado de Janaina Azevedo (2010).

popular e de algumas religiões africanas, sem contar a influência de outras religiões menores e de cultos de diversas origens. Nenhum deus foi criado histórica, metafísica ou espiritualmente com o advento da Umbanda. O que já existe foi renovado e sincretizado para desenvolver uma nova religião (Azevedo, 2010, p.11).

No Brasil, em razão das perseguições dos senhores de engenho e das pressões da Igreja Católica, que viu nos rituais africanos a manifestação do demoníaco, as ceitas, de origem africana, foram obrigadas a praticar o sincretismo. Portanto, Rubens Saraceni (2008) concebe a umbanda como uma junção de elementos africanos (orixás e culto aos antepassados), indígenas (culto aos antepassados e elementos da natureza), Catolicismo (elementos do cristianismo), Espiritismo (fundamentos espíritas, reencarnação, lei do carma e progresso espiritual).

O autor anteriormente mencionado esclarece que as entidades consideradas na umbanda se agrupam em Nações, ou seja, em agrupamento de pessoas ou seres que circulam o mesmo local, usam os mesmos trajes, falam o mesmo idioma (incluindo os dialetos), possuem o mesmo sistema filosófico, religioso e dogmático. Sete Nações são evidenciadas na prática umbandista: Kêto, Gêge, Nagô, Almas, Angola, Omolocô e Oriente.

Na umbanda prática, em cada uma das sete Nações, tem sete Linhas, cada Linha sete Falanges, cada Falange sete legiões, cada Legião sete peões, cada Peão comanda sete Elementares e cada Elementar

tem a seu serviço, sete avissais, conforme aponta Janaina Azevedo (2010). No quadro 1, são apresentadas as sete Linhas de subdivisão da umbanda com seus respectivos Sentidos, Orixá Positivo, Orixá Negativo e Sentimento.

Tomando por base as explicações da autora antes mencionada, vale ressaltar que na umbanda as “entidades” situam-se a meio caminho entre a concepção dos deuses africanos do candomblé e os espíritos dos mortos dos kardecistas, ficando num plano intermediário. O transe não é nem estritamente individual (como no kardecismo), nem propriamente representação mítica (como no caso do candomblé), mas atualizações de fragmentos de uma história mais recente, por meio de personagens, tais como foram conservados na memória popular brasileira. Sua língua ritual é o português falado no Brasil.

ETNOCENOLOGIA

A Etnocenologia é um campo de estudo dedicado, segundo Chérif Zhaznador (2003), à investigação das formas espetaculares do povo e da sua cultura. Comungando dessa visão, Armínio Bião (2007) assinala que, entre os objetos de estudo dessa área, estão os ritos espetaculares, ou seja, os fenômenos apenas adjetivamente espetaculares, como as formas de padrões corporais ritmados, a música cênica, as formas de brincadeira comunitária, os festejos públicos e os rituais religiosos, a exemplo dos presentes na umbanda.

Segundo Célia Gomes (2007), as manifestações espetaculares se caracterizam por apresentar um sentido próprio, são singulares por possuírem elementos como danças, músicas, figurinos e figuras representativas. A narrativa “expressa o imaginário coletivo, a realidade social e a história de vida dos praticantes de cultura” (Gomes, 2007, p. 61).

A pesquisa, por meio da corrente da Etnocologia, considera as seguintes noções epistemológicas de referência:

1 - Alteridade, identidade, identificações, diversidade, pluralidade e reflexividade. Esse conjunto refere-se à consciência das semelhanças e diferenças entre indivíduos, grupos sociais e sociedades. Exprime sensibilidade, opções de prazer, beleza, desejo e conforto.

2 - Teatralidade e espetacularidade - a primeira se refere às pequenas interações rotineiras, por meio das quais as pessoas atuam em função do interlocutor, volta-se para o olhar do outro. A segunda categoria diz respeito à criação coletiva de fenômenos organizados para o olhar de muitos.

3 - Estados de corpo e estados de consciência - são os estados alterados de consciência nos rituais de possessão e cultos religiosos. Embora estudado no âmbito da antropologia, possui vínculo com o teatro, abrangendo a relação entre artes e formas de espetáculo, e estados modificadores de consciência, pois o treinamento corporal e mental de dançarinos e atores tende a gerar alterações nos estados modificados de corpo e consciência.

4 - Transculturação e matrizes estéticas - refere-se ao contato cultural, identificando as matrizes culturais.

Adailton Santos (2007) enfatiza que a Etnocologia busca pensar o fenômeno do espetáculo vivo. Considera a autonomia dos artistas cênicos como produtores de conhecimentos, ou seja, reconhece a possibilidade de o artista tentar construir um discurso sobre os produtos e processos artísticos. Essa corrente visa evitar o olhar unidimensional, porque reafirma o ato de conceber os sentidos

do corpo, ou seja, não se limita à leitura da representação visual, desvelando-se o sujeito como um todo em sua historicidade, posturas, sentidos e interações socioculturais.

No Brasil, segundo o autor anteriormente citado, as pesquisas atinentes à Etnocologia têm se desenvolvido na Bahia, apresentando os seguintes traços metodológicos:

1 - Constitui uma espécie de descrição/narração e não uma análise conceitual; 2 - visão ampliada da atenção para todos os canais sensíveis envolvidos no estudo dos objetos pesquisados. Isso permite descentralizar a primazia do sentido da visão; 3 - distinção das máscaras sensíveis e categorias, pois equilibra o uso de categorias clássicas e contemporâneas; 4 - a máscara do sujeito é caracterizada minuciosamente: reações, escolhas existenciais, formação acadêmica, desígnios artísticos e índole de sua produção intelectual.

Uma das categorias estudadas pela Etnocologia é a performance, a qual, no entendimento de Giselle Camargo (2007), constitui gestos e sons ritualizados, um comportamento que pode ser performado mais de uma vez. A Etnocologia parte do princípio de superar a dicotomia entre corpo e mente, entre o somático e o psíquico, a essência e a aparência, cujas raízes, segundo Evaldo Mattos (2007), estão no universo cultural construído na civilização ocidental. Por isso, vincula-se ao paradigma da interatividade global das distintas dimensões constitutivas do humano.

ZÉ PELINTRA: PERSONAGEM E PERFORMANCE

Segundo José Ligiéro (2009), a entidade Zé Pelintra (Figura 1), quando encarnado, nasceu na cidade Pernambucana do Recife, José Gomes da Silva, como era conhecido, era um negro forte e ágil, grande jogador e bebedor, mulherengo e brigão. Manejava uma faca como ninguém, e qualquer desafio era pequeno para ele, se tratando de brigas era mesmo que assinar o atestado de óbito. Ainda jovem foi morar no Rio de Janeiro, onde frequentou a boemia do famoso bairro da Lapa.

José Ligiéro explica que Zé Pelintra se tornou famoso primeiramente no Nordeste, onde adquiriu a fama de “erveiro”, ou seja, curandeiro por meio de ervas medicinais. O seu aparecimento



Figura 1 - Imagem de Zé Pelintra local reservado na Casa de Umbanda Terreiro São Sebastião e Cabocla Herondina. Fotografia de Claudio Didimano, 2023.

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

no Rio de Janeiro nunca foi explicado por uma versão unânime. Há cogitações que ele teria sido chamado de José dos Anjos e José Gomes, e migrou para o Rio de Janeiro na década de 20. Outra versão, baseada em pontos cantados, evidencia que ele teria vivido nas ruas do Rio, no começo do século XX, como boêmio. Ao morrer, teria ido viver na Jurema, local mítico, onde ele, que “só se salvou de um lado” viria ajudar aos homens no mundo terreno.

A performance de Zé Pelintra possui a dimensão histórica, o personagem expressa a volta ao passado não muito distante, transmite a existência num dado social e temporal de outras décadas, mas que fez parte da história e da cultura carioca. Essa situação possui relação com a visão de Leda Martins (2003), ao reconhecer as performances rituais como férteis campos de expressividade da memória mediante a exaltação do corpo: “As performances rituais, cerimoniais e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas

menemônicas, ações e cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo” (Martins, 2003, p. 69).

A entidade Zé Pelintra abrange o cruzamento de várias culturas, a africana; a indígena, por meio da cura; a brasileira, representada pela sua origem mítica no Nordeste e na figura do malandro do bairro carioca da Lapa. Essa pluralidade de manifestações na umbanda é compreendida como: “A cultura negra é o lugar da encruzilhada. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais” (Martins, 2003, p. 70).

Compreende-se, assim, a pluralidade como marca da cultura negra, enquanto parte da cultura brasileira, manifestada na religiosidade dos cultos afro-brasileiros, nos quais se identifica claramente o sincretismo religioso. A própria performance de Zé Pelintra possui, em sua essência, a integração de distintas crenças ao se relacionar com a pajelança, isto é, a questão da cura, o uso de ervas o emprego do chocalho; o catolicismo, quando salda Jesus Cristo na sua chegada nos terreiros de umbanda, no Brasil; o kardecismo, por constituir uma ação mediúnica; a feitiçaria, por utilizar a magia na solução de problemas emocionais, amorosos e de enfermidade; enfim a heterogeneidade é sua marca, bem clara no dizer de Bentto Lima (1997), quando comenta sobre o culto umbandista:

Situamos assim a umbanda no contexto das religiões africanas no Brasil: como síntese de crenças e ritos, não uniformemente homogeneizados, de origem africana, européia e americana. O culto da Jurema - árvore enteógena e sagrada do centro do mundo, para o Catimbó - presente em toda a umbanda, de uma forma ou de outra, cultuada com maior ou menor intensidade; o uso do tabaco de fins rituais - charutos e cachimbos - e o culto das laras são, com certeza, heranças ameríndias. Já o congá ou gongá - o altar - com suas velas, o uso de pólvora e aguardente - que provavelmente substitui o vinho da missa - são, sem dúvida, um empréstimo europeu cristão, além de outros menores como o uso do alecrim e da arruda, ervas de bom augúrio. A maioria dos demais aspectos, a umbanda recebeu da África, dos diversos povos escravizados. Dentre eles, devemos ressaltar a possessão pelos espíritos da natureza, orixás e voduns, e de mortos ancestrais, o eguns, que vêm iniciar o sensitivo nos mistérios da magia e fazer profecias (Lima, 1997, p. 57).

A citação anterior deixa evidente que a performance da entidade Zé Pelintra expressa a pluralidade religiosa. O altar composto por santos católicos e entidades da umbanda e pajelança, bem como a presença de distintos elementos da cultura brasileira, a exemplo das ervas, da cachaça, o vinho, as comidas típicas, compõem o cenário plural da cena performática. Leda Martins (2003) deixa evidente esse pluralismo ao tratar das performances rituais afro-brasileiras, nas quais é possível encontrar distintas manifestações de costumes, religiosidades e demais práticas culturais, compondo um cenário representativo de simbologias, coreografias, valores, convenções e liturgias.

Essas características da performance ritual de Zé Pelintra são explicadas pelo fato de ocorrer no contexto religioso específico, onde o elo entre cultura e religiosidade se faz presente, na concepção de Francisco Saverio (2010). Para o referido autor, nos cultos afro-brasileiros há um rico campo para os estudos antropológicos, sociológicos e artísticos, pela capacidade de revelar os diversos tipos de crenças presentes no território brasileiro, congregando as três raças básicas da formação social brasileira. A ação performática acontece articulada ao curandeirismo, explicita questões sociais, como a escravidão na figura dos pretos velhos, bem como coreografias, vestimentas, cânticos e outros elementos.

Nas palavras de Leda Martins (2004), a performance ritual da entidade manifesta a diversidade de situações e aspectos presentes na encruzilhada, enquanto “palco” do rito umbandista. O próprio Zé Pelintra está nesse cenário, opera em linhas opostas, característico dos Exus. É uma entidade plural integrante da encruzilhada, pois sua performance se identifica com a ruptura entre o bem e o mal, a interseção entre o sagrado e o profano, o mundo espiritual e mundano, os desvios de conduta, a convergência de distintos sentimentos, amor e ódio, caridade e vingança. Essa diversidade revela a pluralidade da performance, rica em detalhes e possibilidade de expressão.

A atribuição de Zé Pelintra como entidade pertencente ao rol do “povo da rua” é bastante

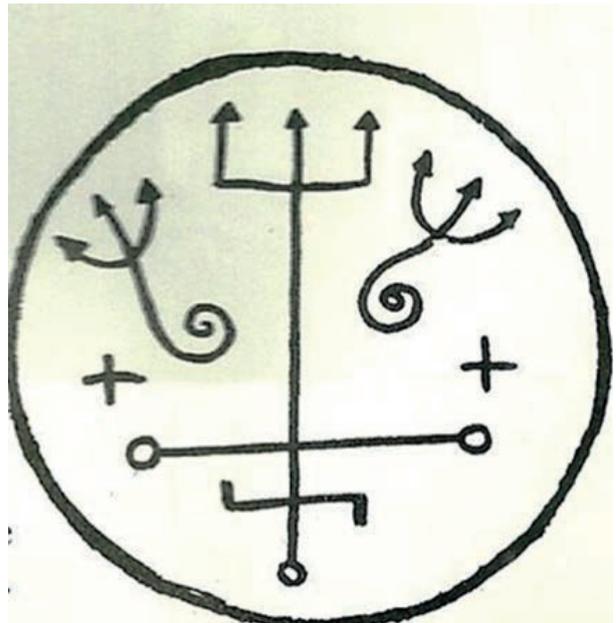


Figura 2 - Ideograma de Zé Pelintra.
Fonte: José Ligiéro (2009, p. 120).

comum nas casas de umbanda, ele é incluído na classificação de malandro, esclarece Taíssa Luca (2010):

A maioria das casas também absorve a imagem de Exu advinda da Umbanda que é a uma representação do povo da rua e por tal formada por prostitutas, ladrões, ciganas, malandros que são devidamente representativos. Todavia, é necessário afirmar que o transe de Exu acontece em separado em festas específicas ocorridas no dia 24 de agosto - ou sessão de desenvolvimento realizadas mensalmente ou semanalmente (Luca, 2010, p. 71).

É importante ressaltar que a malandragem tinha um significado em épocas passadas a nossa, a personagem Zé Pelintra na umbanda remonta a essa “vida passada”, em um lugar específico, o bairro da Lapa no Rio de Janeiro. Assim, como afirma Francisco Saverio (2010), os cultos afro-brasileiros permitem compreender momentos históricos da cultura brasileira, eles traduzem temporalidades distantes que se fazem presentes nos rituais, representando uma fonte de conhecimentos sobre a experiência da cultura brasileira. Em sintonia com essa linha de raciocínio, verifica-se a confirmação das proposições de Adailton Santos (2007), ao esclarecer que a Etnocologia possui um olhar plural, desvelando os sujeitos em sua historicidade e interações socioculturais, ou seja, Zé Pelintra se apresenta como o “malandro” de uma década passada.

O Caboclo Zé Pelintra possui uma iconografia que o identifica e faz parte de sua imagem performática, denominada na umbanda de “ponto riscado”, representado pelo ideograma no chão, apresentado acima (Figura 2).

A performance da entidade Zé Pelintra, portanto, abrange um simbolismo expresso por seu ponto riscado, o qual apresenta significados e uma mensagem espiritual de força, poder, capacidade de possessão, elementos que norteiam o ato performático com inspiração na entidade. Por exemplo, Zé Pelintra se apresenta no terreiro como malandro desencarnado, ou seja, vem como entidade com a capacidade de possuir o corpo de um mortal para se manifestar no mundo terreno, situando-se no plano entre a vida e a morte.

Essas prerrogativas demonstram que a performance de Zé Pelintra é norteadas de simbolismo, o qual, segundo Taíssa Luca (2010), constitui um sistema de conhecimento indireto, portanto, de um aspecto concreto, sensível, passível de ser apreendido pelos sentidos, imagético, figurado; bem como de um significado difícil de ser apreendido diretamente.

Assim, quando Zé Pelintra vem no terreiro, sua performance já inclui inicialmente a existência de um “ponto riscado”, mas quem olha de imediato essa simbologia não compreende a profundidade de seus significados, apenas quem pertence à umbanda e já tenha recebido o aprendizado sobre essa entidade pode entender a oralidade, linguagem e expressividade implícita neste ícone performático. A presença desses elementos é elucidada nas explicações de Leda Martins (2004), quando se refere à amplitude da performance ritual.

As performances rituais, cerimoniais e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória de vastos repertórios [...]. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance. Nessa perspectiva o ato performático ritual não apenas nos remete ao universo semântico e simbólico da dupla repetição de uma ação re-apresentada [...], “o processo ritual é performance” e, como tal, alude “não apenas ao tempo e ao espaço, mas também a extensões através de várias fronteiras culturais e pessoais” (Martins, 2004, p. 69).

Por isso, o ícone representado pelo “ponto riscado” constitui, em si, parte da performance de Zé Pelintra, o qual transmite significados e designa a ação, o comportamento e a filosofia; em suma, as características performáticas da entidade no terreiro. Sua chegada é realizada por meio de uma festa, onde há preparação preliminar para a incorporação, a qual não se resume à de Zé Pelintra, mas outras entidades que fazem parte do evento.

Ao som dos tambores, os filhos de santo dançam, utilizam o corpo, a voz, a fisionomia, as vestes para expressar sentimentos, a fé, realizando a performance caracterizada por comportamentos, gestos, ações em momento de ritual. Neste particular, identifica-se claramente o que a etnocologia denomina de manifestações espetaculares, caracterizadas como singulares pelo fato de envolverem elementos como danças, músicas, figurinos, figuras representativas e uma narrativa que expressa o imaginário coletivo, a realidade social e a história de vida dos praticantes de cultura. Isso é visível no percurso performático da entidade Zé Pelintra. Na performance de Zé Pelintra é possível identificar elementos da corporeidade, como a fantasia e a comunicação corporal, considerados por Ítalo Campos e Serguey Popov (2007). E, na perspectiva de Hugo Lovisolo (2007), a expressividade de significados e significantes.

CONCLUSÃO

A explanação do tema permitiu compreender que, no culto umbandista, a entidade Zé Pelintra manifesta a pluralidade da religiosidade e da cultura brasileira, apresentando-se a partir da mediunidade com elementos performáticos, representados pela dança, gestos, vestimentas específicas que se reportam a um personagem do imaginário popular (malandro carioca), entre outros aspectos.

As manifestações afrobrasileiras dispõem de um rico repertório de expressividade, movimentos corpóreos, transmissão de ideias, sentimentos, cenários e os aspectos relacionados à cultura. Portanto, uma fonte potencial para os estudos na área da Etnocologia, especialmente no âmbito da performance. A performance ritual do Caboclo Zé Pelintra transmite sua trajetória de

vida, expressa nos gestos faciais, no canto e na vestimenta, relacionando o mundo terreno com a dimensão espiritual.

Conclui-se que o processo ritualístico e corporal do filho de santo incorporado pelo caboclo Zé Pelintra, na umbanda afrobrasileira, aponta caminhos para a construção de um corpo performático subsidiador do performer, pois a entidade manifesta vários elementos performáticos, expressões fisionômicas, realiza um modo específico de dançar, emprega um linguajar característico de determinado espaço geográfico (Rio de Janeiro), explicita as credences populares das três raças básicas da sociedade brasileira e utiliza vestimentas propícias aos espetáculos públicos, ou seja, apresenta características visuais marcantes que acrescidas dos gestos estabelecem uma identidade peculiar desta entidade.

REFERÊNCIAS

- AMORIN, Ana Karine Jansen. **Belém Apaixonada:** A construção do corpo devoto nos processos performáticos das paixões de Cristo em Belém do Pará. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.
- AZEVEDO, Janaina. **Orixás na Umbanda:** as origens, as lendas, os cantos e os rituais de cada Orixá na Umbanda. São Paulo: Universo dos Livros, 2010.
- BIÃO, Armínio. Um trajeto, muitos projetos. In: BIÃO, Armínio (Org.). **Artes do corpo e do espetáculo:** questões de etnocenologia. Salvador: P&A Editora, 2007.
- CAMARGO, Giselle G.A. Desconstruindo para construir. In: BIÃO, Armínio (Org.). **Artes do corpo e do espetáculo:** questões de etnocenologia. Salvador: P&A Editora, 2007.
- CAMPOS, Ítalo S.L & POPOV, Serguey N. **Corporeidade e expressividade.** Belém: Supercoros, 2008.
- GIMENEZ, Paula E. **A origem das crenças brasileiras.** São Paulo: Saraiva, 2009.
- GOMES, Célia C. S. o Ritual e o Lúdico nas tradições culturais: poéticas e performances. In: **V colóquio Internacional de Etnocenologia** - Universidade Federal da Bahia: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: [Organizado por Armindo Jorge de Carvalho Bião]. Salvador: Fast Design, 2007.
- GUEDES, Claudia Maria. **O Corpo:** Tradição, Valores e Possibilidades do Desvelar. São Paulo: Artes Médicas, 2008.
- HUAPAYA, Cesar. Performance, tecido performático, cultura orgânica do espaço. In: **V colóquio Internacional de Etnocenologia** - Universidade Federal da Bahia: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: [Organizado por Armindo Jorge de Carvalho Bião]. Salvador: Fast Design, 2007.
- LOVISOLO, Hugo. **Estética, Movimento e Performance.** Rio de Janeiro: Sprint, 2007.
- LIGIÉRO, Zeca. Performances procissionais afro-brasileiras. **O Percevejo**, n. 12, p. 84-98, 2003.
- LIGIÉRO, Zeca. **Malandro Divino:** A vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa carioca. Rio de Janeiro: Nova Era, 2009.
- LIMA, Bentto de. **Malungo:** Decodificação da Umbanda. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- LUCA, Taíssa Tavernard de. **Revisitando o Tambor das Flores:** a Federação Espírita e Umbandista dos Cultos Afro-Brasileiros do Estado do Pará como Guardiã de uma tradição. (2010).
- MATTOS, Evaldo. Etnocenologia e psicanálise: um trânsito cenológico. In: BIÃO, Armínio (Org.). **Artes do corpo e do espetáculo:** questões de etnocenologia. Salvador: P&A Editora, 2007.
- MARTINS, Leda. Performances do tempo e da memória: os Congados. **Revista de Teatro, Crítica e Estética.** Rio de Janeiro: Unirio. Ano 11, nº 12, p. 68-82, 2003.
- MEDINA, João Paulo S. **O Brasileiro e seu Corpo:** Educação e Política do Corpo. Campinas: Papirus, 2000.
- PICCOLO, Paulo Bastos. **O Homem e suas Dimensões.** São Paulo, Atlas, 2009.
- SANTOS, Adailton. O desmascaramento categorial do sujeito. In: BIÃO, Armínio (Org.). **Artes do corpo e do espetáculo:** questões de etnocenologia. Salvador: P&A Editora, 2007.

SARACENI, Rubens. **Código de Umbanda**. São Paulo: Mandras, 2008.

SAVERO, Francisco N. **A tradição religiosa no Brasil**. São Paulo: Hucitec, 2010.

SCHECHNER, Ricard. **Performance Studies**. Hanover, New York, Laj. 2004.

SCHECHNER, Ricard. O que é performance? In: **Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Rio de Janeiro: Unirio. Ano 11, nº 12, p.25-50, 2003.

ZHAZNADOR, Chérif. Contribuição para uma definição do conceito de etnocenologia. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo. **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: PPAC, 2003.

SOBRE O AUTOR

Claudio Cristiano Chaves das Merçês é Doutor Honoris Causa-Título Honorífico Faculdade FACETEN/FACTEFERJ em convênio com a Ordem dos Capelãs Afros e Ameríndios do Brasil- RJ. Doutorando em Artes (PPGARTES-UFPA). Mestre em Ciências da Religião pela Universidade do Estado do Pará. Graduado em Ciências Sociais pela Universidade da Amazônia (2000), com ênfase em Antropologia sociocultural. Especialista em Estudos Contemporâneo do Corpo (2012) pela Universidade Federal do Pará. Docente da Escola de Tetro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA).

E-mail: claudiodidimano12@gmail.com

Recebido em: 15/11/2023

Aprovado em: 12/07/2024

A BIOACÚSTICA DOS SAPOS E OS ESTUDOS MULTIESPÉCIES: EXPERIMENTOS COMUNICACIONAIS EM MESAS DE TRABALHO

*THE BIOACUSTIC OF FROGS AND MULTISPECIES STUDIES:
COMMUNICATION EXPERIMENTS ON WORK TABLES*

Natália Aranha de Azevedo
PPG-Ecologia-Unicamp

Susana Oliveira Dias
Unicamp

Resumo

Nesta pesquisa, os sapos emergem como artistas que indicam vida na floresta. Serão nossas espécies companheiras na busca por escapar o modelo emissor-receptor, que predomina no Antropoceno e silencia as vozes que precisam ser escutadas. Entre artes e ciências, buscaremos pensar com os sapos em uma escuta multiespécie, através de mesas de trabalho colaborativas que geraram livros-objeto, instalações e a Mostra "Seguir os sapos".

Palavras-chave:

Escuta multiespécies; artes-ciências; espécies companheiras.

"Seria triste se músicos só tocassem para músicos, pintores só expusessem para pintores, a filosofia só se destinasse a filósofos. Por sorte a capacidade de ser afetado por um som, uma imagem, uma ideia, não é exclusividade de especialistas" (Ferraz, 2005, p. 11).

Estudos científicos e dados estatísticos lançam diferentes hipóteses das inúmeras catástrofes e extinções que poderão vir a acontecer em um futuro não muito distante (Boehm; Schumer, 2023; IPCC, 2023). Na realidade, não se sabe ao certo o que isso significa ou o que de fato pode acontecer a longo prazo, mas a curto prazo é possível observar que os habitats estão

Abstract

In this research, frogs emerge as artists who indicate life in the forest. They will be our companion species in the search to escape the sender-receiver model, which predominates in the Anthropocene and silences the voices that need to be heard. Between arts and sciences, we will seek to think with frogs in a multispecies listening, through collaborative work tables that generated object books, installations and the "Follow the frogs" Exhibition.

Keywords:

Multispecies listening; arts-sciences; companion species.

sendo silenciados (Krause, 2016). O silêncio dos habitats, das matas e florestas, pode ser pensado como um dos sinais do Antropoceno, esse nome que está sendo cogitado para o nosso tempo presente marcado por destruições. E uma das histórias que esses sons mais nos contam, no momento atual, é sobre as mudanças ambientais, climáticas, entre outros fatores, estão mudando as paisagens.

As ciências, por muito tempo, tentaram compreender o mundo a partir daquilo que é possível ver. Muito do que observamos e do que é observado, sobre seres não humanos,

é principalmente visual. Por isso, impactos sonoros causados por mudanças em sistemas terrestres e aquáticos foram negligenciados, talvez pelos seus efeitos serem mais difíceis de serem observados ou até mesmo complexos, o que gerou consequências letais para diferentes tipos de espécies (Krause; Farina, 2016). Os sons, além de pouco estudados pelas ciências, foram considerados, muitas vezes, sem significados e, por isso, sem valor (Krause, 2013). Vale destacar que nas artes, na música por exemplo, o fato de um som não ter significado ou utilidade, não o torna irrelevante, às vezes, é exatamente o contrário: escapar à utilidade e significado é a única possibilidade de fazer arte (Ferraz, 2005).

Diversos métodos visuais foram e ainda são utilizados para avaliar um habitat, mas, muitas vezes, uma maior compreensão dos animais, pode ser obtida através daquilo que escutamos. A bioacústica nos permite ouvir histórias. Se compararmos a densidade e a diversidade por meio dos sons, é possível observarmos resultados e informações incríveis e preciosas (Krause, 2013). Nossa ideia aqui não é defender uma hierarquia e oposição entre sons/escuta e imagens/visão, mas, a convite de sapos-herpetólogos-artistas, aprender a dar atenção aos sons/escuta. Inclusive, porque o estudo dos sons/escuta envolve, com frequência, a criação de imagens e o sentido da visão, sem falar da participação do tato e do olfato nos famosos trabalhos de campo dos herpetólogos.

Um exemplo disso é o uso de espectrogramas nos estudos dos sons dos anuros que, por meio de softwares, geram ilustrações gráficas, permitindo exibir o tempo e a frequência do som (Figura 1). Por meio dos gráficos obtidos pelo espectrograma, os herpetólogos buscam compreender desde os tipos e subtipos de cantos, que a ampla diversidade de espécies de anuros podem apresentar. Buscam, assim, entender desde a forma estrutural desses animais, passando pelas funcionalidades dos cantos e complexidades nas sociabilidades, seja com outros sapos da mesma espécie ou de espécies diferentes, até as relações entre anuros, outros mais que humanos e humanos. Essa multiplicidade de relações, algumas vezes, é analisada pela herpetologia dentro do modelo de comunicação conhecido como emissor-receptor, um modelo que pouco

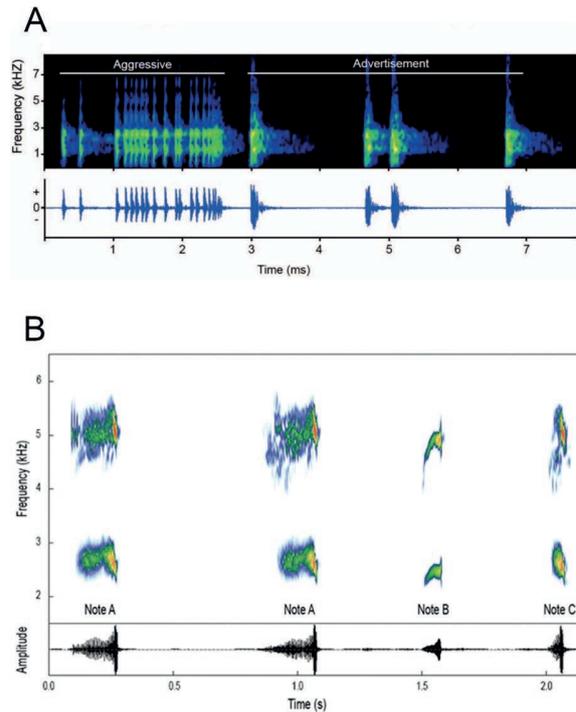


Figura 1 - Espectrogramas de estudos e análises da bioacústica com anuros.

Fonte: (A) Bovolon *et al.*, 2020, (B) Bovolon & Toledo, 2024.

possibilita acessar a multiplicidade de interações e que não nos parece potente para pensar, nem com humanos, nem com sapos.

Às vezes, sentimos como os ouvidos modernos se fazem surdos perante as vozes que precisam ser ouvidas. Queremos aqui defender que, se quisermos constituir uma possível habitabilidade no e para além do Antropoceno, precisamos permitir uma escuta que abrace os sapos como “alteridades significativas”, como propõe Haraway (2021), que ouça as vozes silenciadas, através de uma escuta sensível que permita ecoar e escoar a importância dos sapos, em sua multiplicidade de existências.

Talvez possamos pensar em uma escuta multiespécie. Pensar a escuta em termos multiespécie envolveria levar em consideração as relações entre diferentes tipos de seres-coisas-forças-mundos, que emergem e expressam seus “modos de vida” dentro de um emaranhado de interações (Van Dooren; Kirksey; Münster, 2016). Envolveria, também, a percepção do mundo

como uma “matriz comunicativa animada”, que é evidenciada por meio de relações múltiplas, contingentes, definidas em termos de um constante movimento de tornar-se-com (Haraway, 2021). Como podemos criar maneiras que possibilitem experimentar e aprender essa escuta multiespécie diante do Antropoceno? Como aprender com os sapos o que pode ser comunicar diante dos tempos de catástrofes? Essas questões nos levaram a caminhar junto com os sapos, seres estes que, além de seus extraordinários modos de vida, são cantores que desafiam o sistema perceptivo humano.

O belo e rico repertório sonoro dos anuros produz uma orquestra vibrante nos diferentes meios em que vivem. Pressupomos que a maneira científica de compreender os sapos como cantores revela uma potência ainda pouco explorada pelos herpetólogos: a dimensão artística de seus cantos e o sentido artístico desses animais (Souriau, 2022). Afinal, os cantos dos sapos constituem uma música rara, quase inaudível nas rádios, podcasts, bares e shows. Uma música que desafia as lógicas comerciais capitalistas e os sistemas perceptivos anestesiados e que nos lança em um campo experimental pouco habitual. Um canto que aponta, inclusive, para potências sinestésicas, que misturam os sentidos, combinam escuta-visão-tato-olfato-paladar...

Para Silvio Ferraz (2010), os sons são uma matéria viva que, nas mãos de um músico, pode criar e desfazer territórios, pode reafirmar o tempo cronológico capitalista ou abrir a uma experiência temporal que engendra tempos diversos. Nessa perspectiva, os sons não apenas podem oferecer experiências informacionais e identitárias, mas, desde dentro dessas possibilidades, podem criar relações, fazer mundos, cosmificar percepções.

MESAS DE TRABALHO COMO METODOLOGIA

Este trajeto-pesquisa se deu durante o mestrado de Natália Aranha, sob orientação de Susana Dias, realizado no Programa de Pós-Graduação em Divulgação Científica e Cultural (PPG-DCC), do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) e Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). A pesquisa foi realizada em parceria com o Laboratório de História Natural de Anfíbios Brasileiros (LaHNAB), localizado

no Instituto de Biologia (IB) da Unicamp. O trabalho colaborativo com os herpetólogos do LaHNAB foi fundamental para tentar tornar os sapos “espécies companheiras” desta pesquisa. Aprendemos, nessas tentativas, que escutar uma espécie mais que humana não quer dizer que ela está dizendo algo diretamente para a espécie humana, assim como aborda Tsing (2019), “às vezes os humanos não são nem um pouco protagonistas”.

Ensaiai esse tipo de escuta nos mobilizou a criar colaborações entre sapos, herpetólogos, artistas, estudantes de ensino médio e outros pesquisadores de diferentes áreas em “mesas de trabalho” (Dias, 2020; 2023). As mesas de trabalho são uma metodologia e uma intervenção artística que o grupo multiTÃO (CNPq), do qual fazemos parte, desenvolveu para trabalhar com as questões ligadas ao Antropoceno. As mesas abrem experimentações que vão além das abordagens objetivas, racionais, explicativas, normativas e úteis e investem:

Em criar novas percepções e sensibilidades com os públicos, suscitar novos campos problemáticos, ensaiar conexões inusitadas entre heterogêneos, abrir experimentações de engajamento coletivo, multiplicar os espaços-tempos de atenção à Terra e reativar o “cosmos em nós” (Dias; Brito, 2022, p. 202).

As mesas podem acontecer em uma mesa mesmo, em um tapete, no chão, numa parede ou em uma tela de computador. O que importa é instaurar, em qualquer espaço-tempo, esse devir-mesa-de-trabalho, que envolve desde: a ativação da potência artista de todo mundo, a necessidade de tornar presentes e significativas materialmente as companhias de criação (pressupondo que nunca criamos sós) e o cultivo incessante de atenção à não separação entre organismo e meio, teoria e prática, produto e processo (Dias; Brito, 2022).

Em um primeiro momento, nós realizamos mesas de trabalho com os sapos abertas a estudantes de ensino médio no projeto “Modos de atenção à Terra”, aprovado no programa Ciência & Arte nas Férias da Unicamp. Posteriormente as mesas de trabalho com os sapos povoaram a disciplina “Arte, ciência e tecnologia”, oferecida no PPG-DCC do IEL-Labjor-Unicamp e a Residência artística “Seguir os sapos” realizada pela

Revista ClimaCom. Esses movimentos tornaram as imagens, os sons, os trabalhos de campo, os brejos e os espaços do Labjor-Unicamp mesas de trabalho coletivas onde buscamos ensaiar conexões entre ciências, artes e filosofias para além das lógicas que compõem o modelo comunicacional emissor-receptor, que opera por relações fixas, lineares, que envolvem codificações e decodificações já dadas.

O trabalho-aula de campo foi proposto por nós e realizado junto com dois herpetólogos, João Pedro Bovolon, doutorando em ecologia no Instituto de Biologia, Unicamp, e o Luís Felipe Toledo, pesquisador e coordenador do LaHNAB. Essa viagem consistiu em uma saída junto com os alunos da disciplina ao encontro dos sapos em um brejo localizado dentro de um condomínio na cidade de Campinas, SP. Essa atividade nos permitiu vivenciar outros tipos de meios, perceber as conexões entre os sons dos anuros e outros sons existentes no mundo, e sentir o mundo desde a perspectiva dos sapos.

Adentramos o brejo junto com os herpetólogos que demonstraram como realizam seu trabalho, desde como escutar, andar sobre o brejo até como coletar e segurar a espécie de maneira correta para não machucar. Eles falaram sobre como os anuros produzem os sons, quais são os tipos e suas funções, como a sociabilidade desses seres ocorre. Nos contaram sobre certas características morfológicas e sobre como coletar e utilizar o swab, um equipamento que é utilizado para coleta de amostras para a realização de testes microbiológicos e de análise de doenças. Realizar um campo noturno é um tanto quanto desafiador.

Os encontros com os sapos em um trabalho de campo geralmente ocorrem por meio da escuta de seus sons. Por meio dos seus cantos, os herpetólogos conseguem encontrar e identificar as espécies de sapos, saber onde ela está e que tipo de som está sendo emitido. É como enxergar pelos ouvidos, precisamos estar atentos a todos os sons. Sentimos o ambiente pela escuta. Sentimos como nosso corpo é, também, um corpo vibrátil, sonoro, em meios aos outros. Sentimos que tudo no mundo pode se tornar um instrumento musical. Há, inicialmente, um devir-músico dos herpetólogos, que os faz perceber

a localização aproximada do sapo, momento em que sapo também se torna o maestro dessa orquestra, ou o cantor da banda. Ao estar mais próximo do sapo, o herpetólogo se envolve de outros devires, devires predadores, devires-cobra-gato-morcego-aranhas... Nesse momento, se instaura o que Silvio Ferraz (2010), pensando com o filósofo Gilles Deleuze, chama de “ouvido impossível”. E o som dos sapos fica gigante, percebe-se que entre as notas existem muitas outras, entre os sons, existem muitos outros sons: “como quando olhamos incessantemente para um inseto a ponto dele se tornar tão grande que podemos ver seu ‘coração bater’” (p. 71).

Os sapos são seres que param de cantar quando os herpetólogos se aproximam. Por conta disso, eles precisam se tornar, também, presas, algo que não afasta e preocupa os sapos, e tudo isso em um mesmo instante. Precisam se adaptar aos seus tempos e ritmos. Encontrar um sapo no meio da mata à noite, envolve entrar em relação com algo que Susana Dias (2023) tem chamado de “ecologia de devires”.

A experiência desta viagem de campo nos fez sentir o que acontece quando a espécie humana deixa de ser o único foco, dando espaço à sua interação com outros tipos de seres e modos de vida. Tsing (2019) traz uma comparação em relação aos estudos realizados por antropólogos com a sua abordagem “socialidades mais que humanas”. Sua abordagem sugere uma relação, de forma que os humanos participem e se juntem à socialidades mais que humanas, mas sem impor regras. Estar junto aos sapos durante as viagens de campo é, justamente, isso. Juntar-se a outras sociabilidades mais que humanas sem impor regras, aprendendo a seguir os sapos. O primeiro passo para isso é mergulhar nessas interações e superar a fronteira entre humanos e não humanos. Ouvir os sons nos torna conscientes do mundo em que vivemos.

Conhecer e experimentar outros modos de vida, nos possibilita aprender sobre outros mundos sociais que importam. O canto dos sapos não é só som, “é também uma certa hora da madrugada, uma certa temperatura ou umidade do ar, um certo galho e algum momento da vida daquele animal” (Ferraz, 2005). Perceber o mundo pela comunicação acústica dos anuros é reconhecer

sistemas de relacionalidade complexos. Tanto os sapos, quanto os humanos, são seres dinâmicos e que criam relações complexas, onde a comunicação emerge como uma questão multiespécie, envolvendo maneiras de se tornarem resilientes e mitigar a vulnerabilidade para sobrevivência.

A vida anfíbia possui a capacidade de atrair um universo de vida para além do seu próprio habitat, por meio da interação relacional e participativa entre humanos e sapos, gerando uma diversidade de formas de envolvimento, junto às histórias, naturezas-culturas, experiências afetivas e perceptivas construídas por meio das ciências, das artes e da comunicação, daqueles que estão comprometidos com a conservação dos mais que humanos, em seus diferentes modos e versatilidades. Essas conexões, podem contribuir com narrativas de fatos e ficções, que possibilitam desde criar espaços à diferentes maneiras de comunicação e de escuta que resistam às catástrofes e aos meios de comunicação massificados da modernidade atual que, cada vez mais, tem promovido e privilegiado histórias de processos “humanos” como superiores e independentes de seres mais que humanos (Steinwand, 2011).

Falar de uma escuta multiespécie, portanto, é falar de uma escuta de mundo que é composta por outros diferentes mundos e modos de vida, de seres humanos e não humanos em relações. É colocar-se na perspectiva sensível dos anuros, do brejo, dos predadores, o que não é uma tarefa simples. Aprendemos com os próprios sapos que a escuta não se restringe apenas aos ouvidos ou à presença de tímpanos, dentro das variedades de amplitudes, os sons podem ser sentidos e percebidos por esses animais pelo corpo por meio de vibrações, tremores ou pulsos sequenciais (Smith, 2002; Takahashi, 2011).

TRANSFECCÕES SONORAS

A comunicação acústica dos anuros, em suas transversalidades, nos inspira a observar relações. Os herpetólogos mostram que dentro da variedade de cantos que são emitidos pelos anuros, muitos de seus cantos, apresentam sons que se conectam a outros tipos de sons que existem no mundo. Observar tais relações é o que movimenta o trabalho dos

herpetólogos, especialmente no gesto de comparar tais correspondências e, a partir disso, nomear essas espécies como forma de identificá-las. Algo que os próprios cientistas nos ensinam é que são essas próprias relações e correspondências que fazem os sapos nos dizerem os seus devidos nomes, mas para isso é preciso aprender a escutá-los. Sons estes que podem ter correspondências com outros sons emitidos por outros seres, humanos e não humanos ou objetos. Essas correspondências, na herpetologia, têm sido tratadas como semelhanças. Interessa-nos pensar que, se os sapos são cantores, artistas, eles não imitam e reproduzem sons de outros seres, eles correspondem, criam com, inventam relações com cabras, bebês, gatos, cães, martelos, castanholas... Pensando com Haraway (2021), um canto diz sempre respeito a “devires com”.

Em busca de experimentar esse devir cantor dos sapos, em co-respondências com muitos, e pensar o gesto de nomear dos herpetólogos, realizamos uma mesa de trabalho na qual os sapos foram nossas companhias que possibilitaram uma criação conjunta. A mesa de trabalho andou junto com a “alteridade significativa”, proposta por Haraway (2021), que exige levar o outro a sério, tornar o outro efetivamente significativo. O “tornar o outro significativo”, não envolve somente uma questão de pensar-com, mas de viver-com. Da mesma forma que os herpetólogos vivem junto com os sapos, transformando-os em alteridades significativas por meio das pesquisas, um artista também pode viver junto com os sapos por meio da pintura, da fotografia ou de outras práticas. Assim, a noção de alteridade significativa, nos mostra aspectos como as diferentes formas com que cada um está aprendendo a viver junto e de trazer aquele significativo para nossa prática. O viver junto possibilita, para Haraway (2021), o surgimento de “transfecções”, trocas e contaminações que acontecem na carne e no signo e que dizem respeito ao viver junto.

Aqui pensamos nessas transfecções como possibilidades de conexões e interações desenvolvidas junto com os sapos e os sons, que nos permitiram observar e narrar relações entre humanos, mais que humanos, ciências, artes, filosofia e comunicação que as mesas de



Figura 2 - Mesa de trabalho com os sapos realizada pelo grupo multiTÃO aberta a alunos do ensino médio durante o programa Ciência & Arte nas Férias (CAF) 2023 da Unicamp.
Fonte: Aranha, 2024.

trabalho foram capazes de gerar, ao envolver gentes e sapos, ao criar relações entre artes, ciências e filosofias. Essas ideias compuseram a proposta Caderno dos sons na mesa de trabalho com os sapos.

Para entrar em relação com os sons dos sapos, fizemos uma parceria com a Fonoteca Neotropical Jacques Vielliard (FNJV, Unicamp) que nos disponibilizou diferentes cantos de

anuros. Dentro desses cantos disponibilizados haviam dois tipos de cantos: os cantos de anúncio, que são emitidos pelos machos para atrair as fêmeas durante o período de reprodução; e o canto de agonia, que são respostas emitidas quando são atacados ou com a aproximação de um predador, com o intuito de dissuadi-los ou assustá-los (Wells, 2007; Toledo *et al.*, 2015).

Trabalhamos, na mesa de trabalho, a bioacústica dos sapos e sua potência de correspondência com outros tipos de sons como possíveis transfecções sonoras. Propusemos na mesa alguns movimentos: a escuta e interação com sons de algumas espécies, devidamente identificadas, e com os sentidos ecológicos desses sons (anúncio, soltura, agonia.); o estudo da materialidade dos sons através da relação entre o sons e diferentes objetos (se o som era mais metálico, amadeirado, vítreo etc., se era produzido pelo encontro de diferentes materiais); o estabelecimento de relações entre os sons e outros seres, coisas, gestos e acontecimentos (cachorros, bebês, cabras, martelos etc.); a criação de um nome fabulado que desse expressão às conexões multiespécies, às transfecções sonoras. E, por fim, a produção de uma página de um livro-objeto coletivo que desse visibilidade a um ou mais aspectos do estudo dos cantos dos anuros. O estudo da materialidade dos sons foi proposto a partir de trabalhos do artista Cildo Meireles, especialmente da obra *Cigarra* (2010), várias cigarras de metal, pequenas, que permitem recriar o som desses animais. Vale ressaltar que Cildo é um artista que sempre se interessou pelo universo dos sons que as pessoas não escutam, o que ele chama de “subsom” (Leite, 2020). Os trabalhos do artista Mauro Tanaka, músico, oficineiro e luthier experimental, também nos inspiraram. Ele é um escultor de sons, que “tira a música” de objetos cotidianos e que também constrói instrumentos musicais a partir desses objetos. Em ambos encontramos um interesse em fazer som coletivamente, com gentes-coisas-seres-forças em interações.

Com esses movimentos, nosso intuito, com a mesa de trabalho, não foi apenas transmitir informações científicas unificadas e já dadas através da lógica da explicação: “a espécie é essa, emite esse tipo de som e se assemelha a isso”. Buscamos criar uma experiência de estudo dos sons, de trânsito entre diferentes materiais, de acesso ao sentido artístico desses animais. Consideramos que o silenciamento desses animais não se deve apenas à destruição das matas, mas também à imposição de regimes comunicacionais colonialistas e capitalistas, que se fazem presente em determinadas nas práticas educativas e de divulgação científica e cultural.

A colonização de poderes e saberes que marcam os projetos e os meios de comunicação modernos, carregam uma abordagem egocêntrica e exclusiva entre humanos, implicando no apagamento e no silenciamento de histórias, saberes e mundos que são produzidos por outros viventes que habitam a Terra (Wallerstein, 2007). Diante da magnitude da catástrofe que vivemos com as mudanças climáticas, é necessário criarmos meios comunicantes que saiam de uma perspectiva de uma Ciência que detém todos os conhecimentos e verdades, que carregam perspectiva e pensamentos hegemônicos sobre a natureza e seres não humanos, propondo experiências de atentividades, que criem diálogos e escuta multiespécies (Van Dooren *et al.*, 2016). A ideia de escuta multiespécie não passa por dar voz a esses seres através de lógicas representacionais, mas aprender a ter a devida sensibilidade para escutá-los (Almada; Venancio, 2021), para escutar algo que emerge na relação com eles (Haraway, 2021).

Além da escuta e estudos dos sons, as pessoas que circulavam nas mesas foram convidadas a criar as páginas de um Caderno dos Sons. O caderno tinha folhas quadriculadas e sua escolha não foi proposital, mas observamos depois que tais linhas geraram um vínculo entre ciências e artes, além de criar uma ideia de um espaço-tempo livre para fazer um esboço ou um estudo. A produção dessas páginas resultou na criação de um livro-objeto coletivo que deu visibilidade a um ou mais aspectos do estudo dos sons. Sentimos como, por meio do livro, foram sendo criados espaços para uma relação multiespécie. A criação de novas possibilidades de escuta dos anuros, através de experiências afetivas e perceptivas, permitiu uma relação com os animais que mobiliza o movimento de afetar e ser afetado, algo fundamental para gerar diferentes engajamentos diante do Antropoceno.

O Caderno dos sons foi exposto na Mostra Seguir os sapos como parte da instalação “Transfecções sonoras” (Figura 3). Além do caderno, disponibilizamos os sons de algumas espécies de sapos em QR Codes, acompanhados dos nomes científicos das espécies; livros que utilizamos para estudar os sapos desde uma perspectiva filosófica, de autores como Donna Haraway, Étienne Souriau, Juliana Fausto e

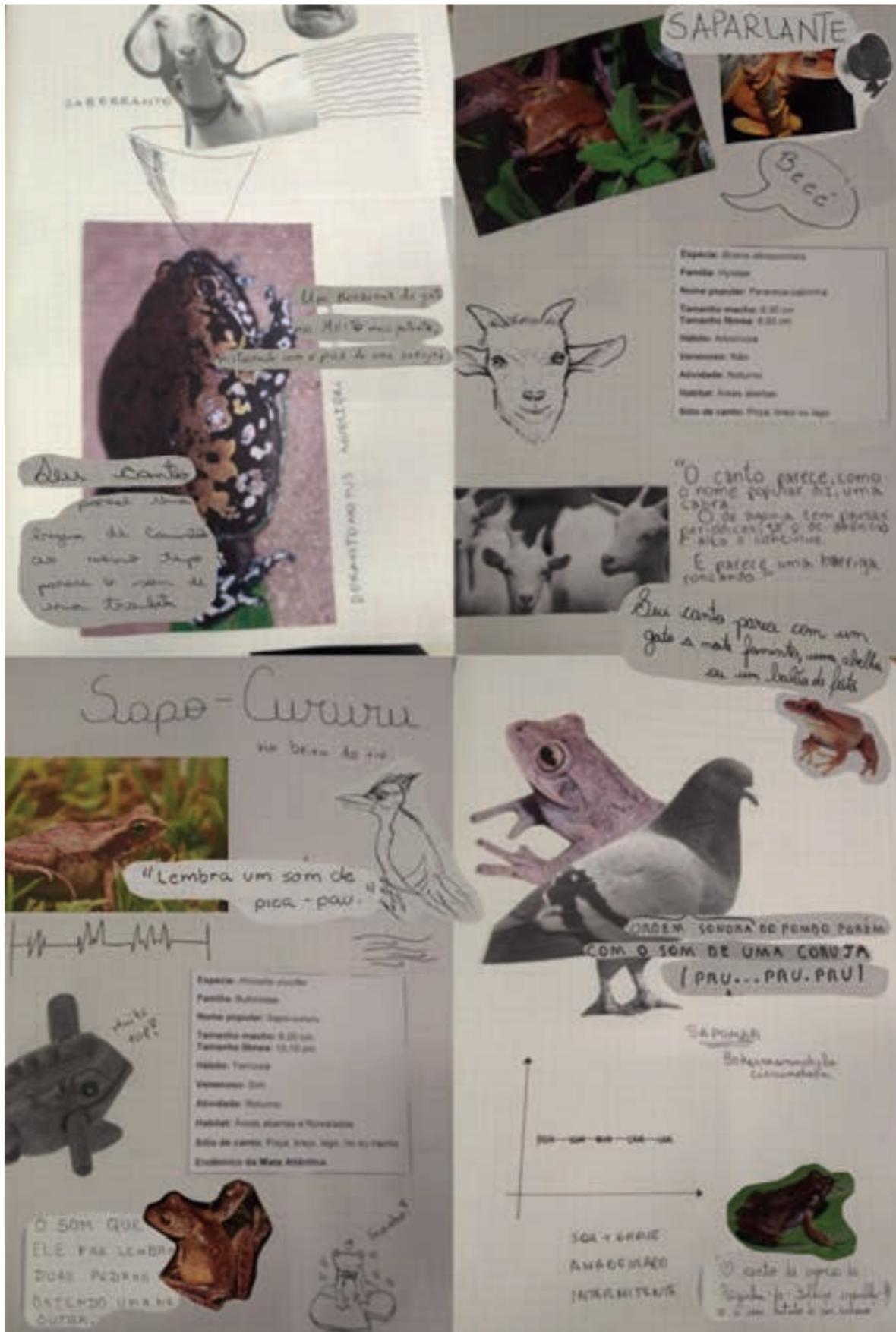


Figura 3 - Páginas e recortes do Caderno dos sons criado durante as mesas de trabalho com os sapos.

Fonte: Aranha, 2024.

Vinciane Despret; um instrumento musical, que também é um brinquedo, e que consiste em um sapo de madeira com as costas esculpidas e que é tocado com um pequeno bastão, e que recria o som do sapo cururu; e vários materiais que permitiam estudar os sons dos sapos e que foram utilizados na confecção do Caderno de sons, martelos, colheres.

Ao analisar as páginas criadas percebemos que o público adentrou os movimentos que foram propostos e trouxe relações com novas perspectivas, que muito se conectam com as práticas realizadas pelos herpetólogos. Práticas que muitas pessoas não têm acesso ou conhecimento, mas que se fizeram presentes. As relações entre os cantos dos sapos e outros seres foram feitas pelas pessoas através de criações e intervenções. Tais criações foram mais intensas no gesto de nomear os sapos. Em nenhuma das criações esse gesto foi associado a algo pejorativo, negativo ou preconceituoso. É possível observar, por exemplo, a junção dos sapos com outros seres, criando novos nomes como “Rãzinha-au au”, “Saparo”, “Sapomba”, nomes que dão expressão a força do seu canto “Saparlante” ou “Saberrante” ou até mesmo nomear por meio de uma memória de uma música, como “Sapo-cururu, na beira do rio...”; que, além de um nome, pode se tornar um canto e, a partir disso, isso se tornar uma forma de criar afeto.

Nomear emergiu nessa experiência como uma forma de criar um vínculo com esses animais, um modo de desenvolver afeto e sensibilidade, de escutar os sapos, seres que antes eram despercebidos. Percebemos que nomear pode ser um ato de resistência diante das catástrofes e do silenciamento, assim como é apontado pelo Mestre Moraes e pelo professor Filipe Vidal (2019), o gesto de nomear também está interligado a algo que é praticado milenarmente em muitas culturas, especialmente africanas, no qual esse gesto, em sua essência, é uma forma de manifestar resistência. Diferente de nomes que poderiam ser atribuídos de maneira pejorativas, como ocorre com a nomeação das plantas apresentadas por Beiguelman (2022), o gesto de nomear emergiu nas mesas de trabalho em associações com outros seres, meios ou até mesmo objetos. Nomear como meio de criar

alianças humanas e não humanas, maneira de desafiar aquilo que é imposto pelo colonialismo, capitalismo, Antropoceno (Ferdinand, 2022). Nomear como um gesto de transformá-los em seres visíveis. As palavras que as pessoas escolhem para nomear ou renomear os sapos, provoca uma resposta sensorial, imagética e afetiva. “Afetiva, aqui, na acepção mais primitiva da palavra - afetar-se, permitir-se ser afetado” (Carvalho, 2021).

Um outro aspecto interessante das criações nas mesas de trabalho foi a atenção dada aos sons e a busca por experimentar a passagem entre o som e a escrita. Esse exercício permitiu “ouvir como se fosse uma imagem visual-tátil um gráfico, um desenho, um perfil melódico, um colorido, como se ouvisse com os olhos” (Ferraz, 2008). Os cantos dos sapos são cheios de detalhes e descrever um canto é uma prática muito utilizada pelos herpetólogos para diferenciar os cantos, estruturalmente, entre as espécies de anuros. Tais descrições podem envolver, inclusive, a “imitação” dos sapos durante as atividades de campo. Apesar da grande evolução dos equipamentos utilizados nos estudos de bioacústica, que está vinculada a uma evolução na percepção dos sons, uma das principais maneiras de apreender os sons nas ciências ainda é a descrição de como são ouvidos. E essa prática de descrição foi realizada pelo público que participou da mesa de trabalho. Uma prática que não propomos, mas que surgiu, de forma potente, por pessoas que não tinham acesso ou contato direto com esse tipo de prática. Tal descrição pode ser observada de diferentes formas, como através da escrita, por imagens e até mesmo por recriações dos sons durante o processo. Recriar os sons emitidos pelos anfíbios, também é algo feito pelos herpetólogos, é comum os vermos tentando cantar com esses seres, recriando seus cantos. Durante a mesa de trabalho, muitas pessoas tentaram cantar com e como os sapos e nos abriram a uma experiência vibrátil com os sapos.

Durante as experiências nas mesas de trabalho pudemos perceber que vínculos afetivos vão sendo criados com os anuros através dos cantos. Expressões de alegrias, surpresa e de curiosidade foram surgindo conforme o público interagiu com

os sons nas mesas de trabalho e as possibilidades de interações que criavam. Uma forma de atenção a escuta foi sendo experimentada. Quanto mais escutavam, mais relações com outros tipos de seres foram sendo criadas. Para muitos que participaram das mesas de trabalhos, estes sons eram desconhecidos. Diferente do que impõe o modelo emissor-receptor, diferentes e múltiplas perspectivas foram sendo criadas, na articulação entre os conhecimentos, fabulações, memórias e afetos de cada um. “O som não apenas conecta as coisas; isso os muda” (Kanngieser, 2015).

As vozes dos sapos, dentre as muitas silenciadas pelo Antropoceno, nos mostram que esses seres são muito mais do que meros organismos, viventes e sobreviventes. Têm “um eu a expressar” (Lestel, 2002). São seres cantores, que fazem algazarra, que fazem e encenam coreografias e exibições como forma de impressionar potenciais parceiros de reprodução e amedrontar rivais (Carvalho, 2021). Mas que também, são seres, como nós humanos, que desejam, observam, brincam, fazem arte, são criadores e criativos e experimentam as diferentes sensações de se estar vivo (Carvalho, 2021).

CONCLUSÃO

Aprendemos que pensar a comunicação com os sapos passa por dar atenção aos sons para além da ideia de comunicar informações e produzir semelhanças, trata-se de uma experiência de criar vínculos, de entrar em relação com sons e seres que, muitas vezes, são desconhecidos, inacessíveis e invisíveis para os humanos. Assim, como aborda Ferraz (2008) em seu texto *Pássaros de papel*, e que aqui encontrei um vínculo potente com os sapos, essa experiência, que muitas vezes encanta por meio dos sons dos sapos, se dá pelo encontro improvável com “aquilo que não está limitado no domínio restrito do fenômeno percebido”. Por meio da experiência de escuta dos sons, a excepcionalidade humana é deixada de lado. Independente do quanto a sensibilidade humana possa ser imperceptível, através dos sons, tudo é tocado pela vibração em alguma frequência (Gallagher; Kanngieser; Prior, 2017). Sentimos como “uma melodia cuja potência está em ser uma linha que foge aos limites auditivos do corpo, que foge aos universos dos possíveis e prováveis humanos” (Ferraz, 2008).

Criar maneiras de desenvolver uma maior atenção para uma escuta multiespécies pode gerar uma sensibilidade que seja capaz de mostrar o que muitas vezes é imperceptível e dar uma importância para o que é perceptível, mas que foram silenciadas. Ouvir essas vozes, com um certo cuidado, nos possibilita perceber e descobrir que somos compostos por entidades, materiais, processos, sistemas naturais ou sociais” (Kanngieser, 2015). Por meio dessas transversalidades de matérias e seres, os sons nos mostram que o mundo não é para e nem é feito somente de humanos.

Diante de uma época de catástrofes, que envolve exploração, escravidão, colonialismo e genocídios, é preciso ampliar a nossa capacidade de escuta para darmos a devida potência às vozes que precisam ser ouvidas. Vozes estas, não apenas dos sapos, que muito importam e que resistem. Vozes de seres vegetais, alados, rastejantes, aquáticos, de escamas, que pulam, se escondem. Vozes de seres centenários. Vozes dos seres das florestas, “vozes flecheiras, ribeirinhas e quilombolas” (Carvalho, 2021).

REFERÊNCIAS

- ALMADA, Emmanuel Duarte; VENANCIO, Bruno. Pode a natureza falar? Perspectivas para uma educação ambiental multiespécie. **Revista Interdisciplinar Sulear**, ano 4, n. 9, p. 67-81, 2021. Disponível em: <<https://revista.uemg.br/index.php/sulear/article/view/5429>>. Acesso em: 24 mai. 2023.
- ARANHA, Natália. **Comunicação e estudos multiespécies diante do Antropoceno: o caso dos sapos**. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2024. Disponível em: <<https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1393383>>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- BEIGUELMAN, Giselle. *Botannica Tirannica: da genealogia do preconceito às possibilidades de um ecossistema errante*. **ClimaCom - Políticas vegetais**, v. 9, n. 23, 2022. Disponível em: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/wp-content/uploads/2022/12/botannica_tirannica_gbeiguelman_final.pdf>. Acesso em: 24 mai. 2023.

BOEHM, Sophie; SCHUMER, Clea. **10 Big Findings from the 2023 IPCC Report on Climate Change**. World Resources Institute, 2023. Disponível em: <https://www.wri.org/insights/2023-ippc-ar6-synthesis-report-climate-change-findings?utm_medium=social&utm_source=twitter&utm_campaign=socialmedia>. Acesso em: 25 jul. 2023.

BOVOLON, João Pedro; ZORNOSA-TORRES, Camila; AUGUSTO-ALVES, Guilherme; ALMEIDA, Antônio; GASPARINI, Luiz; TOLEDO, Luís Felipe. Advertisement calls of two species of the *Sphaenorhynchus platycephalus* group and the aggressive call of *S. bromelicola* (Anura: Hylidae: Scinaxinae). **Salamandra**, v. 56, n. 4, p. 401-404, 2020. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/345020263_Advertisement_calls_of_two_species_of_the_Sphaenorhynchus_platycephalus_group_and_the_aggressive_call_of_S_bromelicola_Anura_Hylidae_Scinaxinae>. Acesso em: 24 mai. 2023.

BOVOLON, João Pedro; TOLEDO, Luís Felipe. *Dendropsophus minutus* repertoire complexity and its relationship with environmental traits. **Bioacoustics**, p. 1-16, 2024. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09524622.2024.2350718#:~:text=We%20found%20a%20positive%20relationship,be%20considered%20in%20future%20studies>>. Acesso em: 24 mai. 2023.

CARVALHO, André Luis de Lima. Os caboclos já chegaram: por uma escuta multiespécies das vozes do antropoceno. **Politeia - História E Sociedade**, v. 20, n. 1, p. 170-191, 2021. Disponível em: <<https://periodicos2.uesb.br/index.php/politeia/article/view/8947/6105>>. Acesso em: 24 mai. 2023.

DIAS, Susana. Um caminhar multiespécie: mesas de trabalho como modo de habitar artes, educações e comunicações diante do Antropoceno. **Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais**. 2023. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/84146/61759>>. Acesso em: 25 jul. 2024.

DIAS, Susana. Perceber-fazer floresta: da aventura de entrar em comunicação com um mundo todo vivo. **ClimaCom - Florestas**, ano 7, n. 17, 2020. Disponível em: <<https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/susana-dias-florestas/>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

DIAS, Susana; BRITO, Maria dos Remédios de. A arte pública diante do Antropoceno: experimentações em “mesas de trabalhos”. In: FUREGATTI, Sylvia; BASSANI, Tiago; SEQUEIRA, Alexandre. **Arte pública no Brasil: convergências e dissensos**. Campinas, SP: IA/UNICAMP, 2022. pp. 201-210. Disponível em: <<https://geapbr.files.wordpress.com/2023/03/anais-geap-br-2022-3.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2023.

FERDINAND, Malcom. **Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FERRAZ, Silvio. Deleuze, música, tempo e forças não sonoras. **Artefilosofia**, v. 5, n. 9, p. 67-76, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/634/590>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

FERRAZ, Silvio. **Livro das sonoridades**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

FERRAZ, Silvio. Pássaro de Papel. In: LINS, Daniel; GIL, José. **Nietzsche Deleuze. Jogo e Música**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GALLAGHER, Michael; KANNGIESER, Anja; PRIOR, Jonathan. Listening geographies: Landscape, affect and geotechnologies. **Progress in Human Geography**, v. 41, n. 5, p. 618-637, 2017. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0309132516652952>>. Acesso em: 30 jun. 2023.

HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

IPCC. **Climate Change 2023: Synthesis Report**. Contribution of Working Groups I, II and III to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change. 2023.

KANNGIESER, Anja. Geopolitics and the Anthropocene: Five propositions for sound. **GeoHumanities**, v. 1, n. 1, p. 80-85, 2015. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/2373566X.2015.1075360>>. Acesso em: 30 jun. 2023.

KRAUSE, Bernie. A voz do mundo natural. **TED**. YouTube, 15 de julho de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uTbAmxo858&t=29s&ab_channel=TED>. Acesso em: 10 jun. 2023.

KRAUSE, Bernie. This Is What Extinction Sounds Like. **Great Big Story**. YouTube, 11 de maio de 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/KnpsMGOPWRY?si=Vs4Gejo-3OJR1KfA>>. Acesso em: 24 mai. 2023.

KRAUSE, Bernie; FARINA, Almo. Using ecoacoustic methods to survey the impacts of climate change on biodiversity. **Biological conservation**, v. 195, p. 245-254, 2016. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0006320716300118>>. Acesso em: 30 jun. 2023.

LEITE, Caroline Alciones de Oliveira. Esse universo dos sons que a gente não escuta: entrevista com Cildo Meireles. **Revista Poiésis**, v. 21, n. 36, p. 175-206, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/42766>>. Acesso em: 30 jun. 2023.

LESTEL, Dominique. **As origens. Animais da cultura**. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

MORAES, Pedro; VIDAL, Filipe. **TPSM - Ligação ancestral nos nomes Africanos**. YouTube, 31 de julho de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hvd49KJlqZU&ab_channel=TPSM_Conex%C3%A3>. Acesso em: 18 abr. 2023.

SMITH, Suzanne. Characterizing the effects of airborne vibration on human body vibration response. **Aviation, space, and environmental medicine**, v. 73, n. 1, p. 36-45, 2002. Disponível em: <<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/11817618/>>. Acesso em: 30 jun. 2023.

SOURIAU, Étienne. **El sentido artístico de los animals**. Buenos Aires: Cactus, 2022.

STEINWAND, Jonathan. What the Whales Would Tell Us: Cetacean Communication in Novels by Witi Ihimaera, Linda Hogan, Zakes Mda, and Amitav Ghosh. **Postcolonial Ecologies: Literatures of the Environment**, p. 182-199, 2011. Disponível em: <<https://academic.oup.com/book/12299/chapter/161829065>>. Acesso em: 30 jun. 2023.

TAKAHASHI, Yukio. A study on the contribution of body vibrations to the vibratory sensation induced by high-level, complex low-frequency noise. **Noise and Health**, v. 13, n. 50, 2011. Disponível em: <<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/21173481/>>. Acesso em: 30 jun. 2023.

TOLEDO, Luís Felipe; MARTINS, Itamar; BRUSCHI, Daniel; PASSOS, Michel; ALEXANDRE, César; HADDAD, Célio. The anuran calling repertoire in the light of social context. **Acta ethologica**, v. 18, p. 87-99, 2015. Disponível em: <<https://link.springer.com/article/10.1007/s10211-014-0194-4>>. Acesso em: 18 abr. 2023.

TSING, Anna. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno**. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

VAN DOOREN, Thom; KIRKSEY, Eben; MÜNSTER, Ursula. Estudos multiespécies: cultivando artes de atenção. Trad. Susana Oliveira Dias. **ClimaCom**, v. 3, n. 7, p. 39-66, 2016. Disponível em: <<https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/estudos-multiespecies-cultivando-artes-de-atencao/>>. Acesso em: 18 abr. 2023.

WALLERSTEIN, Immanuel. **O Universalismo Europeu: a retórica do poder**. São Paulo: Boitempo, 2007.

WELLS, Kentwood. **The ecology and behavior of amphibians**. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

SOBRE AS AUTORAS

Natália Aranha de Azevedo é Bióloga, Bacharelado em Ciências Biológicas pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Campus de Jaboticabal, Mestra em Divulgação Científica e Cultural pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) no Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) e Doutoranda em Ecologia pela UNICAMP no Laboratório de História Natural de Anfíbios Brasileiros (LaHNAB).

E-mail: nataliaz.aranha@gmail.com

Susana Oliveira Dias é Bióloga e artista visual. Pesquisadora do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor), do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade (Nudecri), da UNICAMP. Professora do Mestrado em Divulgação Científica e Cultural (MDCC) do Labjor-IEL-Unicamp. Editora-chefe da Revista ClimaCom. Coordena a Rede Latino-Americana de Divulgação Científica e Mudanças Climáticas (Rede DCMC) e coordenadora do Tema Transversal de Comunicação do INCT - Mudanças Climáticas Fase 2 e coordenadora da unidade científica Comunicação, cultura e arte do INCT de Segurança Hídrica Onseadapta.

E-mail: susana@unicamp.br

Recebido em: 28/05/2024

Aprovado em: 24/10/2024

SOB UM PESADO MANTO DE NEBLINA: FRONTEIRAS E FABULAÇÕES NO CINEMA CURDO DE BAHMAN GHOBADI¹

UNDER A HEAVY BLANKET OF FOG: BORDERS AND FABULATIONS IN THE KURDISH CINEMA OF BAHMAN GHOBADI

Jamer Guterres de Mello
PPGCOM-UAM
Juliana Santoros Miranda
PPGCOM-UAM

Resumo

Neste artigo, realizamos uma breve análise do filme *Tartarugas podem voar* (2004), dirigido pelo cineasta curdo-iraniano Bahman Ghobadi. Nas produções do diretor, é notável a presença de elementos como metáforas, locações reais, não atores, pertencimento ao lugar e ao contexto filmados, improviso, limiar entre o documental e o ficcional, deslocamentos geográficos, poética da jornada e o uso recorrente de crianças. Referenciamos conceitualmente a análise no cinema de fronteira e na fabulação cinematográfica, além das noções de orientalismo, eurocentrismo e identidade, questões ideológicas que envolvem os múltiplos pontos de vista na relação entre diferentes culturas ocidentais e orientais.

Palavras-chave:

Cinema curdo; Cinema de fronteira; fabulação.

INTRODUÇÃO

Os curdos são a maior nação sem país do mundo e compõem diferentes grupos que totalizam de 30 a 40 milhões de pessoas, grande parte vivendo entre fronteiras, na ausência de um território próprio.² Embora concentrados, em sua maioria, no centro do Oriente Médio (sendo este o berço de muitos povos árabes), descendem dos persas e, assim como os palestinos, sofrem constantes ataques que visam o seu genocídio e o apagamento de

Abstract

In this paper, we made a brief analysis of the film Turtles Can Fly (2004), directed by Iranian-Kurdish filmmaker Bahman Ghobadi. In the director's productions, it's remarkable the presence of elements such as metaphors, real locations, non-actors, belonging to the place and context filmed, improvisation, the fine line between the real and the fictional, geographical displacement, poetics of the journey and the recurrent use of children. The analysis is based theoretically in frontier cinema and cinematographic fabulation, and the notions of Orientalism, Eurocentrism, and identity, because of the ideological issues that permeate the multiple points of view in the relationship between different western and eastern cultures.

Keywords:

Kurdish cinema; Frontier cinema; Fabulation.

sua cultura. Posto isto, entendemos que o cinema é um meio de alteridade, memória e potencial *fabulador* da história destes povos, ao lado de sua música característica, do ensino oral dos próprios idiomas, das palavras dos livros e dos demais registros e criações significativas.

O cineasta Bahman Ghobadi foi o primeiro iraniano a produzir filmes em curdo - tanto no idioma quanto pela perspectiva e afirmação da identidade -, o que motivou outros artistas a assumirem a língua e a

identidade curda em suas produções audiovisuais e na organização de festivais de cinema curdo na diáspora, sobretudo na Europa. No presente estudo abordaremos o cinema de Ghobadi, tendo como foco o filme *Tartarugas podem voar* (*Lakposhtha parvaz mikonand*, 2004), a partir do qual realizaremos.

Ghobadi é um curdo-iraniano que já trabalhou ao lado de cineastas como Abbas Kiarostami e Samira Makhmalbaf, o que naturalmente gera influências estéticas e narrativas em suas obras, como as semelhanças de estilo e características específicas: as metáforas, as locações reais, o uso de não atores, o pertencimento ao lugar e ao contexto filmados, o acaso e o improviso, o limiar entre o documental e o ficcional, os deslocamentos geográficos, a poética da jornada e o uso recorrente de crianças.

Em *Tartarugas podem voar*, os moradores de um vilarejo curdo localizado na fronteira entre o Irã, o Iraque e a Turquia buscam uma antena parabólica para obter notícias via satélite sobre a possível invasão estadunidense no Iraque. No filme, temos a orfandade representativa das crianças refugiadas: elas simbolizam o próprio Curdistão órfão de território, negligenciado pelas potências mundiais e regionais do Oriente Médio. Porém, ainda que abandonadas à própria sorte, inclusive tendo membros de seus próprios corpos mutilados pelos espólios da guerra, essas mesmas crianças - e esse mesmo Curdistão - existem e resistem, ainda que desamparados. Laços e afetos, união entre os membros da comunidade e uma política interna calcada na *autogestão* são características do convívio entre essas crianças que operam como personagens reais da narrativa do filme e do povo curdo.

Além das metáforas, tais crianças desempenham os papéis de suas próprias vidas. Também representam as vivências do próprio diretor Bahman Ghobadi, que afirma elencar em suas obras crianças que o fazem lembrar de si mesmo. Embora esteja lado a lado com a guerra, a pobreza e a exclusão, se trata de uma infância característica de seu contexto, lugar e período histórico. Ou seja, é uma infância distinta da imaginada pelo Ocidente, porém, ainda é uma infância.

Ao lado desses *não atores* infantis, as terras repletas de minas, as tendas de refugiados, os

tanques de guerra, os vendedores de armas e os morteiros que Ghobadi exhibe em seus filmes são reais, muitas vezes naquela exata condição em que são apresentados no filme. Portanto, vemos no cinema curdo a materialização dos elementos que Andréa França (2003) atribui ao *cinema de fronteira*, como a "possibilidade de revelar a alteridade, permitir o acesso a mundos, mesmo longínquos, e a comunicação e a participação de experiências múltiplas" (França, 2003, p. 111).

Este modo de se comunicar acolhe e organiza o "dever das imagens", articula "a passagem de um plano a outro", formula "novos pontos de vista" e abre a "experiência fílmica para novas formas de pensamento do cinema", das artes e também de um estado do mundo (França, 2003, p. 111) que consideramos em permanente condição de transitoriedade. E tais aspectos convergem com as reflexões sobre o imperialismo estadunidense - em um contexto de orientalismo e eurocentrismo - e do papel da informação, além da insurreição da identidade curda. Levando em conta as reflexões citadas, pretendemos realizar nossa análise não somente no âmbito estético e cinematográfico, mas de acordo com o contexto em que o filme está inserido, dado a sua relevância.

Por outro lado, as obras de Ghobadi podem gerar polêmicas, sobretudo entre o público ocidental. Isso porque quem avalia as condições das crianças atuando em meio ao frio rigoroso da neve, como em *Tempo de cavalos bêbados* (*Zamani barayé masti asbha*, Bahman Ghobadi, 2000), ou em um cenário perigoso com minas terrestres e trabalho infantil, como em *Tartarugas podem voar*, sabendo que tais situações não são meras encenações, conclui que o diretor submete tais crianças a condições funestas, tudo em nome do cinema e de suas performances. Porém, o que geralmente não é levado em conta nessas impressões é o fato de que essas pessoas já residem nesses locais, nessas mesmas condições, e Ghobadi acaba por somente *mostrar* tais elementos e *fabular* imagens e narrativas sobre eles.

Isso nos leva ao conceito de *orientalismo*, criado pelo crítico e teórico palestino-estadunidense Edward Said, que vivenciou pessoalmente tais definições por meio de sua experiência como estrangeiro em países como os Estados Unidos, tornando-se um dos fundadores dos estudos

pós-coloniais. A Europa e o mundo ocidental colonizado consideram o Oriente como uma “ideia, personalidade e experiência de contraste”, em viés de subordinação, o que leva a definições como a de exotismo e de encaixe do Outro como “primitivo, selvagem ou nativo” (Said, 1990, p. 13). Portanto, o orientalismo é “um modo de resolver o Oriente que está baseado no lugar especial ocupado pelo Oriente na experiência ocidental europeia” (Said, 1990, p. 13). O orientalismo

pode ser discutido e analisado como a instituição organizada para negociar com o Oriente - negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o: em resumo, o orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente. (...) A cultura europeia ganhou em força e identidade comparando-se com o Oriente como uma espécie de identidade substituta e até mesmo subterrânea, clandestina (Said, 1990, p. 15).

E a partir dessa noção coletiva que “identifica a ‘nós’ europeus em contraste com todos ‘aqueles’ não-europeus” (Said, 1990, p. 19), em complemento, chegamos ao eurocentrismo. O economista marxista franco-egípcio Samir Amin explica que a lógica capitalista neoliberal iniciada na Europa e que é encontrada nos países por ela colonizados propõe “a imitação do modelo ocidental como única solução aos desafios do nosso tempo” (Amin, 2021, p. 11).

As contradições deste sistema, obscurecidas pela ideologia eurocêntrica, são encobertas pela máxima “imitai o Ocidente, que é o maior dos mundos” (Amin, 2021, p. 16). Isso é notável em discursos orientalistas na ciência, nos meios de comunicação, nas artes e em demais manifestações da atividade humana nas sociedades do mundo capitalista desenvolvido, consideradas o centro do sistema capitalista mundial. Hoje, este centro é “a Europa Ocidental, a América do Norte, o Japão e alguns outros estados (Austrália, Nova Zelândia, Israel), em oposição às periferias (América Latina e Antilhas, África e Ásia não comunista, excetuando o Japão)” (Amin, 2021, p. 17). É válido pontuar o porquê de, apesar de envolver países de diversos continentes, mantenha-se o termo eurocentrismo:

Não obstante, supondo que substituíssemos o termo de eurocentrismo pelo de ocidental-centrismo (aceitando a definição comum do termo Ocidente), perderíamos de vista casos como a América Latina ou o Japão, negando a importância que devemos

atribuir à origem europeia da cultura capitalista. Pensando bem, *eurocentrismo* expressa bem o que quer dizer (Amin, 2021, p. 17).

Falar sobre o domínio deste centro do sistema capitalista implica em questões econômicas, culturais e hegemônicas como um todo. No campo cinematográfico, relacionamos ao *cinema de fronteira*, conceito abordado por Andrea França que evoca lugares, terras, fronteiras e comunidades não hegemônicas. Busca-se elaborar uma nova concepção que traga “a emergência de uma nova voz e de um novo rosto, a configurar uma outra subjetividade estética e política, um novo capital humano como sujeito do discurso cinematográfico” (França, 2003, p. 16). A autora diz ainda que é

necessário inventar, também através do cinema e das imagens, novas terras, novas nações, novas comunidades ali onde elas ainda nem sequer existem. Essas novas terras não são geográficas, bem entendido, são territórios afetivos, sensíveis, novos mapas de pertencimento e afiliação translocais. E inventar não significa aqui fazer filmes de ficção apenas, pois existem filmes de ficção sem inventividade ficcional. Invenção significa quebrar o regime ordinário do desfile de imagens e da associação de palavras às coisas, romper com os esquemas mecanizados de perceber e sentir, escapar enfim do consenso cultural (França, 2006, p. 398).

De acordo com Ângela Marques, que retoma o pensamento de Georges Didi-Huberman sobre as *imagens* e seu potencial de produção de sensibilidades, é “como se disséssemos: em um dado contexto, eis o que é visível e, como consequência, o que é pensável” (Marques, 2020, p. 23), o que nos apresenta a povos até então desconhecidos. Nossa intenção é, portanto, identificar e descrever, a partir do filme *Tartarugas podem voar*, que a ação de Bahman Ghobadi é inventar novas terras e novas nações - comunidades e povos - a partir de territórios afetivos e sensíveis, um elo entre o *cinema de fronteira* (França, 2006) e a noção de *fabulação cinematográfica* (Rancière, 2013; Marques, 2020).

O CINEMA DE FRONTEIRA E A FABULAÇÃO DAS IMAGENS

Podemos nos perguntar de que forma o cinema se mostra como um meio de alteridade, tratando-se não apenas do povo curdo, mas de todo e qualquer povo em situação de opressão e que tem a sua

história disseminada de maneira distorcida por fatores políticos e ideológicos. A resposta factível para tal questionamento, cujo comprometimento não é calcado na abordagem sobre ficção, não ficção e representação *fidel* das situações, mas na visibilidade do povo curdo no âmbito que nos é possível, mostra-se em escolhas como a da obra aqui analisada, a qual também associamos à perspectiva *fabulatória*.

Ao assistirmos aos filmes de Abbas Kiarostami, por exemplo, é como se fossemos iranianos junto com os iranianos, como o diretor já comentou em entrevistas, citando também que a sociedade iraniana está mais próxima dos filmes que ele produz do que das imagens dos canais televisivos. Ou seja, remetemos à ideia do cinema como inventor de “espaços de solidariedade transnacionais, espaços que ensinam uma espécie de adesão silenciosa” (França, 2003, p. 191), dando ao espectador um novo sentido às ideias de nação e terra, sendo a alteridade um fator intrínseco a essas obras. Nesse sentido, é no viés do *sensível* que Ghobadi consegue atingir boa parte da autenticidade em seus filmes: em algum nível *nos sentimos* como um curdo.

Apesar de a própria noção de cinema de fronteira ser tratada como um espaço imaginado, relativo a paisagens de afetos e sensações, associamos *Tartarugas podem voar* a este conceito por diversos aspectos, inclusive geopolíticos (em nosso caso específico). Sendo assim, citamos os métodos de Andréa França para avaliar os produtos do cinema de fronteira, pois são semelhantes ao que adotamos aqui, o que torna evidente a aproximação do filme a esta ideia:

Interessava analisar as imagens, as sonoridades e as narrativas de regiões “perdedoras” (regiões ameaçadas pela nova disposição da ordem global), estudar a maneira pela qual este cinema tem elaborado um discurso a respeito das novas formas de viver, de pensar, das novas modalidades de trabalho, de sociabilidade, de intolerância e sujeição (França, 2003, p. 16).

Ainda que o termo não tenha sido diretamente citado pela autora, consideramos que ela se refere ao *sul global*, um conceito que redefine e transforma a ideia sobre países que não estão entre os colonizadores (sendo esses o *norte global*), mas colonizados, sendo esse um termo sociopolítico e não geográfico (alguns países do

sul global estão no hemisfério norte do mundo). Também seria a periferia colonial da comparação centro/periferia, além de *o resto* entre *o Ocidente e o resto*, e sendo o termo referente às semelhanças políticas entre tais nações. Entre elas estão Brasil, China, Índia e, no nosso caso, o Curdistão, entre outros países, atores, instituições e movimentos.

Rancière (2012b) diz que a alteridade faz parte das próprias composições das imagens e de questões muito além das cinematográficas. Portanto, a subjetividade está, além da diegese fílmica, nas escolhas do realizador sobre o que e como mostrar, as possíveis limitações e adequações de acordo com fatores externos (financiamento, leis locais e/ou, como nos temas de Ghobadi, conflitos geopolíticos). Em complemento, França (2003) aborda as consequências ideológicas e políticas que configuram a *subjetividade*.

Em filmes como os de Bahman Ghobadi, notamos a capacidade de produzir “outros regimes de visibilidade e legibilidade dos povos e de suas existências” (Marques, 2020, p. 243). De acordo com as reflexões de Ângela Marques, o trabalho realizado pelas imagens produz “memória e imaginário; sintoma e intervalo; cena e montagem” (2020, p. 243). Assim, chegamos ao conceito de fabulação:

A ficção cria um tecido sensível novo, na qual sujeitos até então invisibilizados tomam parte e aparecem registrados em uma história comum, contrariando uma hierarquia e afirmando cenas ficcionais e polêmicas que remontam o real consensuado, construindo momentos nos quais a indecisão para julgar suplanta a certeza das verdades controladas (Marques, 2020, p. 250).

Ainda segundo a autora, que se inspira nas ideias de Didi-Huberman e Rancière e apresenta as nuances de pensamentos entre ambos, “a ideia de fabulação e sonho é comum ao modo como os autores em questão caracterizam o trabalho das imagens” (Marques, 2020, p. 259). Para Ângela Marques, “ambos, cada um a seu modo, nos alertam para como as potências da legibilidade promovida pelas imagens podem tornar-nos sensíveis à dialética das aparências, das aparições, dos gestos e dos olhares” (Marques, 2020, p. 259).

Andréa França (2003, p. 28) diz que “imagens, informações e micronarrativas devolvem e reinscrevem sem cessar os acontecimentos dispersos do cotidiano, fornecendo material

para o imaginário político e social". Sendo assim, "este cinema suscita novos pensamentos para o imaginário de nação e de fronteira" (França, 2003, p. 28), o que dialoga com a transposição de um povo sem país delimitado e suas lutas nas telas, por meio da fabulação de suas histórias. A partir disso, de acordo com o indiano Homi Bhabha, "é precisamente na leitura entre as fronteiras do espaço-nação que podemos ver como o conceito de 'povo' emerge dentro de uma série de discursos como um movimento narrativo duplo" (Bhabha, 1998, p. 206), e que "não se refere simplesmente a eventos históricos ou a componentes de um corpo político patriótico" (Bhabha, 1998, p. 206).

Tais potências narrativas, em que sujeitos antes não representados em lugar algum - ou, se assim feitos, de maneira limitada e arraigada a conceitos equivocados, provenientes de distorções ideológicas - agora são colocados em uma posição humana, graças a um olhar criador de novos enfoques. Nesse sentido, cabe a reflexão de Fernando Resende e Roberto Lima (2014, p. 7) sobre o cinema que, ao recriar tais noções, liberta-se "de identidades rígidas, elaborando uma geografia própria, afetiva e que, sem perder de vista os conflitos do qual faz parte, traz novas dimensões políticas e estéticas para os conflitos". Ainda neste ponto, destaca-se a fronteira "como um lugar importante de construção de subjetividade ou de um lugar de construção de contra-fronteiras, em que sujeitos precisam se reinventar para resistir" (Resende; Lima, 2014, p. 7).

Andréa França afirma que, nessas novas narrativas, o que vemos são "deslocamentos contínuos, um estado de nomadismo e de estrangeiridade que faz ressoar um desejo de futuro, de novos traçados de vida, de esperança" (França, 2003, p. 19). Neste texto, em que analisamos um filme com questões duras como conflitos armados e crianças mutiladas (entre outros elementos), cabe afirmar que

esses filmes, embora mais ou menos distantes do que foi o "espírito moderno" e reflexivo na história do cinema (o neorealismo italiano, a *nouvelle vague*, o cinema novo brasileiro), suscitam esteticamente um espaço de reflexão a respeito da guerra, da militarização da existência, da noção de fronteira e de território, da mídia em relação a isso. O que interessa, para além dessa cronologia (cinema moderno, cinema pós-

moderno), geralmente redutora e normatizante, é o alcance político desses filmes quando oferecem outras formas de visibilidades aos estereotipados e/ou marginalizados pelos meios de comunicação: visibilidades mais complexas, densas e paradoxais (França, 2003, p. 19).

Em consonância a esses novos significados, um de nossos interesses é identificar de que forma este cinema mostra e cria as imagens sobre o mundo, em uma postura que envolve, ao mesmo tempo, a observação e a participação nessas narrativas. Cumprindo, além de seu papel criativo, a posição de testemunho, este cinema se mostra, de acordo com Jacques Rancière, como "um aparelho ideológico produtor de imagens que circulam na sociedade e nas quais esta reconhece o presente de seus tipos, o passado de sua lenda ou os futuros que imagina para si" (Rancière, 2012a, p. 14), o que nos leva a refletir sobre a relevância de tais registros enquanto *memória*.

Segundo Homi Bhabha, a imagem que representa algo o faz devido à ausência do item em si, em uma operação de insinuar-se *no lugar de*. Uma coisa "pode ser preenchida de *si mesma*" através de um signo (e de uma procuração) (Bhabha, 1998, p. 218). No caso do povo curdo, se não fossem os signos e o que resulta deles (filmes, fotografias, livros e demais obras) para ilustrar a questão, como esta seria acessada - ainda que em parte - por outras culturas e sociedades? Portanto, cabe incluir aqui a discussão de Didi-Huberman, que afirma: "mostrar que se mostra, isso não é mentir sobre o estatuto epistêmico da representação: é fazer da imagem uma questão de conhecimento e não de ilusão" (Didi-Huberman, 2017, p. 62).

Sendo assim, apesar de essas representações não serem os objetos propriamente ditos a que se referem, é por meio delas que "convertemos nossa contemporaneidade incerta e passageira em signos da história" (Bhabha, 1998, p. 219). E quanto à fábula cinematográfica, é por meio dela que "o cinema diz sua verdade" (Rancière, 2013, p. 11), pois "extraí-se das histórias que suas telas contam", afirma Rancière (2013, p. 11). Nesse sentido, complementamos com o pensamento de Didi-Huberman:

A imagem seria, então, pensada como "faísca" (é breve, é pouco) de uma "verdade" (é muito), conteúdo latente "chamado um dia a devorar" a ordem política estabelecida (é eventualmente eficaz). A montagem enquanto tomada de posição

ao mesmo tempo tópica e política, a montagem enquanto recomposição das forças nos ofereceria assim uma imagem do tempo que faz explodir a narrativa da história e a disposição das coisas (Didi-Huberman, 2017, p. 118).

Sobre a *montagem* que Didi-Huberman se refere, é interessante que façamos a mesma alusão à análise fílmica. “É isto a montagem: só se mostra ao desmembrar, só se dispõe ao ‘dis-por’ primeiro” (Didi-Huberman, 2017, p. 80). Da mesma forma, os filmes, muitas vezes, trazem simbologias sutis, percebidas apenas ao analisarmos determinadas cenas e o que as envolve, de maneira isolada em relação às outras (e, paralelamente, em seu conjunto), levando em conta o contexto aos quais se referem. Sendo assim, mantemos certa distância contemplativa e, posteriormente, crítica perante seu conteúdo, tendo acesso à alteridade e às diferenças.

Esse *distanciamento*, que tem o objetivo de “demonstrar a natureza complexa e dialética do que se mostra” (Didi-Huberman, 2017, p. 63), torna longínquas a simplicidade e a unidade das coisas, dando lugar à complexidade envolvida nelas, colocando essa última finalmente em primeiro plano. Tal distanciamento seria o que Didi-Huberman (2017, p. 61, grifo do autor) define como a “*tomada* de posição por excelência”, um gesto nada simples, já que as imagens possuem papel político e, seja em suas captações, seja em suas análises, a postura que se decide adotar perante elas é sempre fatalmente relativa.

Portanto, a partir dessa *tomada de posição* e o que dela resulta, compreendemos o que Didi-Huberman quer dizer com “os poetas não contam, mas remontam a história” (Didi-Huberman, 2017, p. 162), em que substituímos *os poetas* por *escritores, cineastas, artistas* e demais categorias que trabalham com alguma espécie de criação ou inspiração sobre o mundo real e os seus fatos para compor narrativas. Essas procedem de uma redistribuição do fluxo histórico e se tornam uma *arte da memória* (Didi-Huberman, 2017).

De acordo com Rancière (2012a, p. 10), o diferencial do cinema se dá na grandeza de “colocar histórias e emoções tradicionais em imagens”, não somente na questão plástica. Além disso, existe a identificação quanto ao (não) posicionamento de Rancière perante as teorias formais do cinema.

A partir da fábula cinematográfica, é possível nos situarmos “em um universo sem hierarquia” (Rancière, 2012a, p. 17), em uma posição que o autor denomina como *amadora*, de forma a considerar o cinema livre a todos que desejam “traçar, entre este ou aquele ponto dessa topografia, um itinerário próprio, peculiar, o qual acrescenta ao cinema como mundo e ao seu conhecimento” (Rancière, 2012a, p. 16). E assim, igualmente, nos colocamos.

ENTRE A GUERRA, OS SATÉLITES E AS TARTARUGAS

Ghobadi diz que poderia ter feito *Tartarugas podem voar* de várias maneiras diferentes, com atores e atrizes diferentes, pois cada criança tinha uma história. Praticamente todas as crianças do filme, protagonistas e coadjuvantes - elas são o fator mais importante da trama - são órfãs e, ainda que por falta de opção, bastante independentes. Esta orfandade é tão empiricamente real - devido à região ser conflituosa e existir a grande probabilidade de crianças curdas perderem os seus pais em batalhas e ataques - quanto simbólica: a microssociedade infantil representa um Curdistão órfão de território, órfão da devida atenção por parte dos atores internacionais em nosso mundo capitalista (que deveriam oferecer-lhe um apoio mais prático e efetivo), órfão da suposta solidariedade internacional - termo incitado pela Organização das Nações Unidas (ONU) - que não ocorre como a ideia busca propagar.

O imperialismo estadunidense e as críticas a ele surgem tanto em símbolos quanto em situações literais na trama de *Tartarugas podem voar*. Logo no início, o filme situa: “Curdistão, Iraque. Fronteira com a Turquia. Semanas antes da guerra Estados Unidos-Iraque” (Tartarugas, 2004). Embora Ghobadi tenha optado por conduzir o filme deste modo, “na verdade foi realizado quando os soldados norte-americanos já estavam em retirada” (Pessuto, 2017, p. 246), fator que interfere até mesmo na construção dos personagens e no desenvolvimento da narrativa. Muitos dos acontecimentos são mostrados, por exemplo, em forma de visões e profecias pelo personagem Hengov, que no tempo diegético está antecipando o que vai ocorrer, mas que na realidade já aconteceram. Além disso, o diretor inclui em algumas cenas situações ou elementos

que as crianças trazem de forma espontânea, combinações que resultam em uma história que mistura imaginação, sonhos, passado, presente e futuro.

No início do filme, um dos adultos diz: “Olhe o que Saddam fez a nós! Não temos água, nem eletricidade e nem escolas. Eles nos privaram do Céu. Eles não deixam nossas TVs funcionarem para não vermos quando a guerra começará!” (Tartarugas, 2004). Sobre este aspecto, o crítico Ruy Gardnier faz uma reflexão que complementa as noções de orientalismo e eurocentrismo:

Antes dos Estados Unidos invadirem fisicamente as terras, pela presença das tropas, eles já invadiram todo o resto: o solo através das minas americanas, a língua através das saudações e das outras palavras que Satélite troca com seus parceiros de negócios, o imaginário a partir dos canais de televisão (tanto os canais permitidos quanto os “proibidos”, os de música, de comportamento e de sexo), e até a prole, uma vez que o filho da menina Agrin foi concebido através de um estupro por soldado americano³. Vendo nela uma pessoa tão solitária quanto ele, Satélite se apaixona por Agrin e completa enfim seus códigos e sua dependência em relação aos EUA: tudo que diz respeito a Satélite foi ou será tocado pela presença americana, da qual ele será - sem trocadilho - um satélite, e um satélite que servirá de astro maior a toda a comunidade, esta também tornada satélite do menino (Gardnier, 2013, s/p).

Da nítida valorização de ídolos e referenciais estadunidenses pelo personagem Satélite (o que exemplifica a cooptação ideológica da maior potência do mundo), ao contexto histórico escolhido para retratar o filme - a invasão estadunidense no Iraque, sob a perspectiva de quem foi amplamente afetado pelo conflito e não sob a ótica do herói estadunidense -, há diversas nuances que o diretor faz questão de explicitar. Pessuto diz que, em *Tartarugas podem voar*, o diretor

brinca com discursos estrangeiros e problematiza a ideia da colonização, tanto a árabe quanto a estadunidense. O tom crítico a respeito da colonização aparece desde a segunda cena, quando os aldeões estão tentando fazer com que seus televisores captem as notícias, arrumando suas antenas no alto da colina. [...] A influência norte-americana surge desde o começo do filme, quando Satélite aponta no mapa onde fica a “Amerika” e diz nomes de personalidades americanas para que os outros passageiros reconheçam o que são os Estados Unidos: “Titanic, Washington, São Francisco, Bruce Lee [...]” (Pessuto, 2017, p. 248).

Uma semelhança ao cinema iraniano - a associação é natural justamente pela relação direta de Ghobadi com os cineastas iranianos, o que gera referências em seus filmes - é o deslocamento dos curdos entre o território do país (no caso, entre as fronteiras), a socialização entre as pessoas e as situações que ocorrem nesse meio tempo, via automóvel, o que nos remete a algumas obras, como é o caso de *Gosto de Cereja* (*Ta'm e guilass*, 1997), de Abbas Kiarostami.

Na cena em que Satélite fala da América (explicações que ele inicia justamente por lhe questionarem o que são os Estados Unidos), ele e outros personagens estão a caminho de Arbil, no Iraque, e temos até mesmo diálogos que reforçam a identidade curda durante esse percurso. Um dos passageiros pergunta a outro, que acaba de subir no caminhão: “Você é um iraniano curdo?” (Tartarugas, 2004). O passageiro responde: “Sim, eu sou um iraniano curdo, e médico!” (Tartarugas, 2004). “O que faz no Iraque no meio desse caos?”, é questionado. E então ele responde: “É a quarta vez que venho. Eu venho e vou. Venho e vou” (Tartarugas, 2004). O personagem explica que está à procura de um órfão que tem visões e há um debate entre ele e o outro passageiro, sendo que este afirma se tratar de mentiras do garoto, que não são previsões de fato, mas invenções, e é melhor adquirir uma antena parabólica para acompanhar notícias da guerra. É válido notar que o personagem (que está à procura do órfão e suas visões) banaliza o que assiste na TV e diz que esses sim são conteúdos enganosos, mostrando que dá preferência às informações que o menino vidente tem a contar.

Sobre o curioso título do filme, ainda de acordo com Gardnier (2013), *Tartarugas podem voar* é um nome poético para designar dois percursos: o primeiro é o do menino *self-made man* que venera tudo que é *made in USA*, mas que perde tudo que tem por causa de coisas *made in USA*” (Gardnier, 2013, s/p) - o que associamos à cena dos peixes vermelhos (abordada mais à frente). Já o segundo ponto se trata do “percurso de uma mina que explode - um objeto semelhante a uma tartaruga encolhida que, ao contrário do animal, se abre quando alguém encosta nela, e voa, tirando pedaço daqueles que estão por perto” (Gardnier, 2013, s/p). Há ainda a cena em que uma das crianças diz “eu quero colocar as minhas



Figuras 1 e 2 - Agrin está sempre com algo nas costas, o que remete à ideia de uma tartaruga e seu casco. Fonte: Fotogramas de *Tartarugas podem voar* (2004).

tartarugas na água” (*Tartarugas*, 2004), quando Hengov faz uma previsão de que em breve terá início a guerra Estados Unidos-Iraque. Entretanto, como afirma Luiz Santiago:

Há algo além da trama que salta da tela e atinge ao espectador de forma até inesperada. Como exemplo, citamos a ausência de respostas claras para o título *Tartarugas podem voar*. É evidente que se trata de uma metáfora, vinda da única cena em que a tartaruga de fato aparece, nadando no lago. O símbolo da mãe-terra e a ideia de garantia de estabilidade e proteção que o animal traz servem de contraste para o cenário do acampamento de refugiados, presos em sua condição humana e social, impedidos de voar (Santiago, 2015, s/p).

O momento ao qual Santiago se refere pode ser diretamente observado no filme e é citado de forma breve por Pessuto (2017, p. 247), que também não traz respostas conclusivas: “Hengov tem um sonho. Ele vê Riga se afogando, ao lado do menino há uma tartaruga, que nada na água suja do manancial”.

Em nossa percepção, que segue uma linha de continuidade quanto à reflexão de Luiz Santiago, é possível que a materialização da metáfora da tartaruga seja a própria personagem Agrin, que está sempre carregando algo pesado em suas costas - principalmente o menino Riga, ao qual se refere como um incômodo, um fardo; ou cestas com minas terrestres, tal como o animal que carrega o seu casco (Figuras 1 e 2). E, ainda, tomando Agrin como símbolo do Curdistão, temos a seguinte hipótese: os curdos, nômades, tal como as tartarugas, levam os seus lares nas costas, já que não possuem um território oficial.

A questão do voar, no título, se seguirmos o raciocínio de que Agrin representa a tartaruga,

pode estar na alçada da cena que inicia o filme com uma garota se jogando do alto de um penhasco, em busca do alívio de tudo o que sofreu e ainda sofre (a violência sexual que resultou no nascimento de seu filho, Riga, e o peso decorrente disso, sendo que Agrin é apenas uma criança). Ainda que seja triste e trágica e, ao mesmo tempo, haja uma busca por liberdade - mostrada por meio de um *flashforward*⁴ -, é a única ocasião da trama que apresenta algo semelhante a um voo. De fato, apesar de não haver um esclarecimento direto de Bahman Ghobadi sobre o título do filme, a possibilidade de existirem múltiplos pontos de vista mostra o quanto o título da obra é aberto a interpretações.

Outro elemento que aparece com bastante frequência durante o filme são as menções aos peixes vermelhos feitas pelas crianças. Em uma das últimas cenas do filme há uma situação de decepção em que Satélite, que está levemente doente, ganha alguns peixes vermelhos de presente do menino Shirkooh. Este diz que os animais, adquiridos com os estadunidenses, são estrangeiros de primeira linha e completa “é o peixe vermelho que você queria” (*Tartarugas*, 2004). Após algumas perguntas sobre a procedência dos peixes, Satélite desconfia de que há algo de errado com eles. O menino sacode o saquinho e os peixes soltam corante, deixando a água vermelha pois são pintados artificialmente. Essa situação funciona como uma representação dos estadunidenses ou dos iraquianos, uma vez que os peixinhos são uma farsa, assim como quem os vendeu. É uma relação com o falso discurso de que a vida irá melhorar após a guerra:

Quando a guerra chega, helicópteros [estadunidenses] jogam panfletos, que Satellite

lê em voz off: “É o fim da injustiça, infortúnio e sofrimento. Somos os seus melhores amigos e irmãos, todos que estão contra nós são nossos inimigos. Nós faremos deste país um paraíso. Estamos aqui para levar suas tristezas. Nós somos os melhores do mundo”. Mas o espectador sabe o que realmente aconteceu por trás desta guerra e suas consequências, que perduram até os dias atuais. E foi ciente dessas consequências que Ghobadi fez o filme (Pessuto, 2017, p. 249).

Se Agrin simboliza o povo curdo, é considerável também que o estupro que sofreu com os soldados de Saddam Hussein represente um Curdistão violado pelas forças nacionais do Iraque, tal como o ataque químico ocorrido em 1988 contra a vila curda que resultou em 5 mil mortos, além das dominações invasivas quanto à política, cultura, e demais aspectos sociais em função do eurocentrismo. O estupro é mostrado em forma de *flashback*, quando Agrin se recorda do momento justamente quando está no topo do penhasco e, na lembrança, soldados a carregam para dentro do lago. Seu irmão, Hengov, tenta ajudar, mas é impedido por outro soldado. Existe o fato de as mulheres com filhos antes do casamento serem consideradas desonradas, o que explica o comportamento de Agrin. Ou seja, o estupro se refere tanto a um elemento mais geral de abuso e colonização sobre o Curdistão quanto à questão de gênero:

Nas sociedades islâmicas, ter um filho sem ser casado ou relações sexuais sem um casamento é um sinal de desonra, tanto para a mulher, que precisa preservar sua modéstia, quanto para a família que deve conservar sua honra. Em alguns casos a mulher pode até ser condenada à morte, por ter tido relações sexuais fora do casamento, como acontece na sociedade iraniana, por exemplo. O intuito de Agrin, de assassinar o filho e pôr um fim em sua própria vida, é acabar com sua história de desonra. (...) [Agrin] representa a história de vida de muitas meninas e mulheres que foram vítimas de abuso sexual na era de Saddam (Pessuto, 2017, p. 244).

Ao longo do filme há uma forte repetição de Agrin sendo hostil com Riga e o submetendo a maus tratos, enquanto Hengov, seu irmão mutilado pela guerra, o trata com carinho - o que é humanamente possível no caso dele, já que não é sobre ele que recaem as consequências de um filho originário de um abuso sexual. Os irmãos até conversam sobre a possibilidade de abandonar Riga no campo de refugiados em que estão abrigados - do qual ainda não foram embora por conta de uma visão de

Hengov que mostrou que precisariam partir após 3 dias -, ideia incentivada por Agrin e rebatida por Hengov. Entre os questionamentos, estão perguntas como “quantas vezes vou ter que dizer que essa criança não é minha?”, “de que forma eu vou gostar de uma criança que é filha de quem matou os meus pais?”, ou então, “o que falaremos às pessoas quando ele crescer?” (Tartarugas, 2004), por parte de Agrin, o que exemplifica o peso da desonra feminina que ela terá de lidar ao longo de toda a sua vida e sobre o qual está completamente consciente, mesmo sendo uma criança de aparentemente 11 a 13 anos. Por outro lado, Hengov diz: “não diga que não, você diz cada coisa!” e “a criança entende tudo, abaixe a voz!” (Tartarugas, 2004). Hengov insiste que os três (os dois irmãos e Riga) partam juntos, Agrin diz que se não abandonarem a criança agora, nunca mais a deixarão, e ainda completa que alguém o encontrará e cuidará dele.

Outro personagem importante na trama é Satélite, que ocupa a posição de uma espécie de líder da pequena comunidade de crianças órfãs que habita o vilarejo. É como se a cidade girasse em torno dele, que é o instalador oficial de antenas nos vilarejos entre a fronteira do Irã com o Iraque. Ele está sempre em situações de negociação e provimento de sustento para os órfãos curdos no geral, organizando a atividade de recolhimento das minas que depois são vendidas a um comerciante local. Também é o intérprete dos acontecimentos que estão por vir: como citado, o filme se passa às vésperas da invasão estadunidense ao Iraque. E Satélite é o único que desvenda o que os canais estadunidenses dizem sobre essa guerra que ainda irá acontecer, apesar de que a forma com que ele faz isso não é tão verídica.

Entretanto, não se trata exatamente de Satélite desvendar tais falas, como se realmente fosse capaz de traduzi-las. O garoto inventa muitos significados para palavras e expressões em inglês e também para muitas informações que estão sendo exibidas na TV. O presságio *genuíno* sobre os acontecimentos da guerra, que virá com Hengov, junto de tal postura de Satélite, constituem um simbolismo que representa a falta de credibilidade nas notícias internacionais.

Todas as responsabilidades de Satélite, que o colocam em posição de liderança, são



Figuras 3 e 4 - O personagem Satélite em *contraplongée* e as crianças que o obedecem em *plongée*.
Fonte: Fotogramas de *Tartarugas podem voar* (2004).

evidenciadas não apenas pela própria narrativa e diálogos entre os personagens do filme, mas pelos enquadramentos e ângulos, de forma que a própria linguagem cinematográfica da obra enfatize tal posição (Figuras 3 e 4). Satélite é mostrado em *contraplongée*,⁵ evocando: “crianças, me escutem!” e determinando ordens enquanto as outras crianças surgem em *plongée* no quadro e respondem em uníssono: “OK!”. No entanto, tal orientação não é despótica, mas preocupada. Nesse caso, em que o personagem se encontra literalmente em um local mais alto do que os outros, também é uma forma de mostrar o olhar das crianças em relação a Satélite e vice-versa, independentemente da questão de poder. Em seus filmes sobre a infância, Ghobadi “adentra no universo infantil, olha como se fosse de dentro” (Pessuto, 2017, p. 256), e isso é mostrado inclusive na altura da câmera, que em *Tartarugas podem voar* se encontra, muitas vezes, na altura equivalente à de uma criança.

É possível refletir, ao longo do filme, se o papel que Satélite ocupa é de fato positivo, questionando se o que ele faz com as outras crianças - dar ordens e comandos - é algo ditatorial, ainda que não seja feito de forma austera. A resposta para isso está na cordialidade e no carinho que ele demonstra pelas crianças, assim como pelo respeito que as crianças nutrem por ele, considerando-o uma figura de referência. Além disso, as crianças do filme interagem ao seu redor, ou seja, é até mesmo necessário que o garoto desempenhe esse papel, como se esta microssociedade precisasse dele para funcionar e ele fosse um bom líder político, o que nos lembra a importância do líder Abdullah Öcalan para o povo curdo - se considerarmos que esta

microssociedade infantil representa os curdos no geral. Em uma das últimas cenas do filme, Satélite irá se arriscar em um campo minado para salvar Riga enquanto as demais crianças presentes, aquelas que trabalham para ele, se comovem com o risco assumido pelo líder juvenil, enquanto uma das crianças se oferece para ir em seu lugar.

O papel de Satélite se faz essencial tanto para as crianças quanto para os anciões da comunidade. Neste ponto, relembramos que Ghobadi subverte três tipos de fronteira: a que separa o documentário da ficção, pois se encontra no ponto intermediário entre os dois modos; a fronteira entre as crianças e os adultos; e a fronteira curda entre terras iranianas, iraquianas, turcas e sírias. No momento de assistir à televisão, Satélite, que cumpre esse papel de intermédio entre o universo infantil e o adulto, informa aos anciões: “Estão proibidos os canais de sexo e dança, não o de notícias. Eu instalei parabólicas em todas as aldeias ao redor daqui” (Tartarugas, 2004), passando algumas orientações devido a essa experiência e cumprindo um papel de conselheiro, algo que provavelmente esperaríamos na ordem inversa (dos mais velhos para os mais novos).

A questão da fronteira também se dá quando Satélite conversa com Esmael, que em certo momento da trama descobrimos se tratar do governador da aldeia - sendo que tal descoberta tardia não é por acaso - e ouve do garoto que, se não fizer o que está lhe indicando, será “ruim para a sua reputação” (Tartarugas, 2004). Ou seja, o verdadeiro líder é Satélite, mas há um representante *de fachada* e do que consideramos uma velha política. A conversa trata da



Figuras 5 e 6 - A neblina é uma simbologia representativa no cinema curdo.

Fonte: Fotogramas de *Tartarugas podem voar* (2004).

possibilidade de as famílias da aldeia comprarem uma antena parabólica, pois estão em 70 famílias, e Esmaeel diz que há somente 30 famílias ali, que não seria possível (devido ao fator financeiro). Satélite rebate perguntando sobre as outras famílias e o homem diz que “agora elas estão na Turquia, nos separaram” (Tartarugas, 2004), evidenciando a relação complexa entre os curdos e as fronteiras.

Outro fator trazido pelo filme que é bastante condizente com a realidade desse povo é a ideia que se faz sobre a escola: esta é representada como algo secundário ou até mesmo desnecessário. A comunicação em língua curda não é incentivada na educação formal, muito pelo contrário, são ensinados apenas os idiomas oficiais dos países em que essas crianças curdas estão inseridas. Isso mostra o quanto a escola, no caso do Curdistão, é mais um dos meios de apagamento da cultura e identidade desse povo. Ou seja, é como se fosse contrária à ideia de que nós, ocidentais, nutrimos sobre a socialização escolar, como fonte de conhecimento. Para os curdos, ocorre “o fenômeno de aculturação, no qual as crianças curdas são obrigadas a deixar de ser curdas, abandonar sua língua e sua cultura em prol da cultura do país dominante”, diz Pessuto (2017, p. 292), o que contribui muito para os conhecimentos, necessidades e tradições curdos serem disseminados internamente, de forma independente e oral, entre os povos das aldeias. Isso se materializa especialmente na cena em que, apesar de não ser uma discussão sobre a língua, mas antes sobre a relevância de determinados aprendizados de luta em detrimento do aprendizado escolares, muitos desses elementos se mostram evidentes. Há crianças montando e

limpando suas armas e escavando o espaço que será utilizado como trincheira, quando acontece o seguinte diálogo:

Do outro lado do morro, surge o professor gritando: “Quem disse para trazer armas para a escola? Você acha que é um bom lugar para atirar? Aqui há uma bandeira branca”. Ele se senta na mesa da escola improvisada. Chama novamente as crianças, mas Satellite intervém: “Eles sabem matemática e ciência. Agora eles têm que aprender a atirar. Eles têm que aprender a usar as máscaras. Olhe professor! Shirkooh! Quanto é 40 x 5?” Shirkooh responde: “200!” Para Pashow: “Quanto é 240 - 100?”, “160!”, Pashow responde. “Veja, professor! Eles sabem tudo. Eles têm que apreender como lutar agora. Cave! Cave!” O professor acaba concordando. No meio da guerra, as crianças de *Turtles can fly* consideram a escola supérflua. Enquanto o professor insiste em sua importância, as crianças preferem aprender a se defender. Até que ele mesmo se convence de que é melhor cavar a trincheira (Pessuto, 2017, p. 285).

Uma simbologia importante a ser considerada é a questão da neblina para Ghobadi. O cineasta, que nomeou a sua produtora, *Mij Film*, com a palavra *neblina* em curdo⁶, afirma que a vida é nebulosa em todos os sentidos e que a neblina é onipresente no Curdistão. No site da produtora, Bahman Ghobadi diz: “Quando penso na minha terra natal, o Curdistão, penso na neve, no frio e na neblina. Ela está em toda parte. A vida lá também é nebulosa - econômica, política e socialmente - e é mantida escondida sob um pesado manto de neblina” (MIJ FILM, 2017, s/p, tradução nossa). Este aspecto aparece representado em alguns momentos do filme (Figuras 5 e 6).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De modo geral, filmes como *Tartarugas podem voar* reafirmam a identidade curda por meio da

língua, dos trajes, da música e demais elementos simbólicos - ainda mais no caso das metáforas de Ghobadi - como uma forma de resistência, de se opor aos governos colonizadores, ao sistema capitalista neoliberal e ao cinema hegemônico. A partir da análise do filme apresentada, foi possível identificar a capacidade de produzir os regimes de visibilidade e legibilidade do povo curdo a partir de suas próprias existências (Marques, 2020).

A orfandade representativa das crianças refugiadas - ao simbolizar as formas de vida do próprio Curdistão, assim como os modos de organização política calcados na autogestão, que são característicos do povo curdo em um sentido mais amplo - cria um tecido sensível que afirma a resistência curda a partir da ficção que remonta a um real invisibilizado pelo Ocidente. Trata-se da emergência de vozes e rostos que configuram o povo curdo como sujeito de seu próprio discurso cinematográfico (França, 2003).

A complexidade da construção desses personagens infantis enriquece a obra de tal modo que buscamos referências, sobretudo sociopolíticas, para entender tal realidade, o que mostra o poder das imagens de nos colocarem em contato com a alteridade e o outro. É como se o filme estivesse no limiar do sensível e o factível (ou o fragmento do factível, dado que se trata de uma representação), em uma relação de encaixe e complemento entre as duas coisas.

Além da articulação das crianças como metáfora da luta curda, o uso de elementos reais como minas, tendas de refugiados, tanques de guerra e o comércio de armas expressa o devir das imagens e representa a identidade curda por meio da materialidade da presença constante das fronteiras em meio à ausência de nação e território.

Dessa forma, o cinema de Ghobadi acaba por produzir o imaginário de um *povo sem imagem* e sem país delimitado a partir da fabulação de suas histórias, elaborando uma geografia própria, inventando as dimensões políticas e estéticas de seus conflitos (Resende; Lima, 2014).

NOTAS

1. Este artigo é parte dos resultados do trabalho coletivo desenvolvido pelo GRUPIC - Grupo

de Pesquisa Imagens em Conflito: Estética e Política no Cinema do Oriente Médio (DGP-CNPq), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), sob a liderança do Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello.

2. O Curdistão não é um país com fronteiras delimitadas, mas uma região montanhosa que compreende parte da Turquia, do Irã, da Síria e do Iraque, além de Armênia e Azerbaijão, onde vive o povo curdo.

3. Embora o texto de Gardnier seja válido, uma correção importante a fazermos sobre ele é que na cena de violência sexual de Agrin, o ataque não é realizado por estadunidenses. Os soldados que cometem o estupro não estão se comunicando em inglês, o idioma falado aparentemente é o árabe e as próprias feições e traços denunciam que se trata da tropa enviada por Saddam Hussein.

4. O *Flashback* e o *flashforward* são estratégias que consistem em apresentar a sequência dos planos de forma a modificar o fluxo cronológico da narrativa fílmica (AUMONT; MARIE, 2003). Ou seja, fazer suceder a uma sequência outra sequência que relata acontecimentos anteriores ou posteriores à história narrada (Aumont; Marie, 2003).

5. Não podemos “atribuir significados absolutos a ângulos, distâncias e outras qualidades do enquadramento”, afirmam David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 310). Porém, no cinema, é comum o recurso de utilizar o ângulo *plongée*, que mostra a cena de cima para baixo, como se estivéssemos posicionados em uma altura superior ao objeto ou personagem, para indicar que ele está em posição de inferioridade ou vulnerabilidade; e o *contraplongée*, que mostra a cena de baixo para cima, enaltece o que está no quadro e lhe atribui importância, poder ou superioridade.

6. Na língua curda, Mij significa neblina.

7. “When I think of my homeland, Kurdistan, I think of the snow, the cold, and the fog. The fog is everywhere. Life in there is also foggy - economically, politically and socially -, it is kept hidden under a heavy blanket of fog”.

REFERÊNCIAS

AMIN, Samir. **O eurocentrismo:** crítica de uma ideologia. São Paulo: Lavrapalavra, 2021.

AUMONT, Jacques.; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas: Papirus, 2003.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BORDWELL, David.; THOMPSON, Kristin. 2013. **A arte do cinema:** uma introdução. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp/Edusp, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição.** Belo Horizonte: UFMG, 2017.

FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

GARDNIER, Ruy. **Crítica:** Tartarugas podem voar. 2013. Contracampo: Revista de Cinema. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/64/tartarugaspodemvoar.htm>>. Acesso em 16 de outubro de 2023.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; MARTINO, Luis Mauro Sá; DE SOUZA, Frederico da Cruz Vieira; ANTUNES, Elton. Fabular imagens intervalares e montar imagens sobreviventes: aproximações e diferenças entre os métodos de Rancière e Didi-Huberman. **Logos.** Rio de Janeiro, v. 27, p. 242-261, 2020. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/49270/33920>>. Acesso em: 16 out. 2023.

PESSUTO, K. **Made in Kurdistan:** Etnoficção, infância e resistência no cinema curdo de Bahman Ghobadi. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-28062018-092752/>>. Acesso em: 25 nov. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica.** Campinas: Papirus, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

RESENDE, Fernando Antônio.; LIMA, Roberto Robalinho. Eu, na fronteira dos teus olhos - sujeitos, territórios e resistência no conflito Israel/Palestina a partir de um filme de Aviv Mograbi. **Revista Eco-Pós,** v. 17, n. 2, p. 1-14, 2014. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1277>. Acesso em: 8 mar. 2023.

SAID, Edward W. **Orientalismo:** O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTIAGO, Luiz. **Crítica:** Tartarugas podem voar. 2015. Disponível em: <<https://www.planocritico.com/critica-tartarugas-podem-voar/>>. Acesso em: 16 out. 2023.

Filmes

GOSTO de cereja (Ta'm e guilass). Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Abbas Kiarostami Productions. França, Irã. 95 min. 1997.

MIJ FILM. About Mij Film. 2017. Disponível em: <<http://mijfilm.com/about-mij-film/>>. Acesso em: 16 out. 2023.

TARTARUGAS podem voar (Lakposhtha parvaz mikonand). Direção: Bahman Ghobadi. Produção: Mij Film. França, Irã, Iraque. 98 min. 2004.

TEMPO de cavalos bêbados (Zamani barayé masti asbha). Direção: Bahman Ghobadi. Produção: Bahman Ghobadi Films. França, Irã. 77 min. 2000.

SOBRE OS AUTORES

Jamer Guterres de Mello é Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), em São Paulo. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS), em Porto Alegre, com estágio doutoral pela Universitat Autònoma de Barcelona e Pós-Doutorado pela Universidade Anhembi Morumbi.

E-mail: jamerello@gmail.com.

Juliana Santoros Miranda é Doutoranda e mestra em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), em São Paulo.

E-mail: julianasantorosdoutorado@gmail.com.

Recebido em: 01/03/2024

Aprovado em: 25/08/2024

PROCOLOS PARA PRESERVAÇÃO DE OBRAS DE ARTE DA PERFORMANCE: PROJETO PERFORMANCE AT TATE: INTO THE SPACE OF ART

PRESERVATION PROTOCOLS FOR PERFORMANCE ARTWORKS: PERFORMANCE AT TATE: INTO THE SPACE OF ART PROJECT

**Lorrana Brito de Almeida
Anna Paula da Silva
UFBA**

Resumo

O artigo explora os desafios dos museus ao integrar a arte da performance em suas coleções, uma vez que são espaços que tradicionalmente estão focados nas características materiais das obras. Algumas linguagens artísticas, como a performance, provocam reformulações de práticas e de teorias, bem como de processos institucionais, contribuindo para que profissionais e demais pesquisadores (re) considerem os modos de preservação, pesquisa e comunicação. Neste sentido, obras de arte podem contribuir para a criação de novos modos de documentar e apresentá-las ao público, envolvendo o desenvolvimento de protocolos de preservação. Assim, a partir de pesquisa bibliográfica e pesquisa documental com abordagem exploratória, o texto dedica-se ao projeto Performance at Tate: Into the Space of Art, investigando a presença da performance na Tate e analisando três obras abordadas no projeto para entender como performances influenciam a documentação, os processos institucionais, especialmente, o desenvolvimento de protocolos de preservação.

Palavras-chave:

Arte da Performance; protocolos de preservação; Performance at Tate: Into the Space of Art.

Abstract

The essay explores the museum's challenges when integrating performance art into their collections because these spaces of art traditionally focus on the material characteristics of the artworks. Some artistic languages such as performance art provoke reformulations of practices, theories, and institutional processes. And also contributing to professionals and other researchers (re) considering forms of preservation, research, and communication. In this sense, artworks can contribute to creating new ways of documenting and presenting them to the public, involving the development of preservation protocols. Thus, based on a bibliographical review and exploratory documentary research, the essay is dedicated to the Performance at Tate: Into the Space of Art project. The project investigated the presence of performance at the Tate, and we chose three works addressed in the project to understand how performance art influences museum documentation and institutional processes, especially the development of preservation protocols.

Keywords:

Performance Art; preservation protocols; Performance at Tate: Into the Space of Art Project.

Arte da Performance: obras de arte criadas por meio de ações executadas pelo artista ou por outros participantes, que podem ser ao vivo ou gravadas, espontâneas ou roteirizadas.

(Tate, s.d).¹

A arte da performance é polissêmica,² como abordado na descrição da Tate, uma linguagem artística que envolve ações ao vivo, registradas, em espaços públicos ou privados, com ou sem público, inclusive em espaços virtuais, como as redes sociais.³ Essa polissemia indica caminhos possíveis de compreensão sobre as tipologias da arte da performance, os contextos temporais e espaciais da produção artística dos anos de 1960, ou até antes, a exemplo das ações de Flávio de Carvalho no Brasil.⁴ Além disso, as trajetórias das obras e dos artistas contribuem para historicização da linguagem.

Durante algum tempo, a performance foi compreendida como uma arte que não poderia ser colecionada por ser narrada em termos de eventualidade, efemeridade, desaparecimento, cujos registros seriam incapazes de “capturar” as ações, se tornando uma arte que só existiria no momento presente.⁵ Esses aspectos também contribuíram para a problematização sobre a aderência de obras nessa linguagem no mercado de arte, inclusive alguns teóricos e artistas questionaram e questionam essa possibilidade por receio da comoditização da performance.

As narrativas sobre a impossibilidade de colecionamento da performance tinham pressupostos como o fato de as obras não serem passíveis de musealização⁶ e de compra por serem efêmeras; a insistência da presença ao vivo nas ações; e a restrição do acesso às obras a partir dos vestígios, tornando desafiador o colecionamento, justamente por algumas obras não contarem com uma materialidade específica, evidenciando a efemeridade dos trabalhos. Em razão disso, inicialmente, nos anos de 1960 a 1970, alguns trabalhos foram considerados efêmeros, fugazes e existiriam apenas no momento da apresentação, o que poderia impossibilitar, por exemplo, sua entrada em museus.

Segundo Jonah Westerman e Catherine Wood (2020, p. 221, tradução nossa), a presença da performance nos museus não é algo novo, inclusive “[...] tem sido parte das histórias e dos

cânones, entrelaçada com o comportamento institucional, pelo menos desde a década de 1960 [...]”. Eles mencionam que essa presença resultou na interação entre a linguagem e as instituições, o que “[...] produziu novas formas institucionais”⁸ (Westerman; Wood, 2020, p. 221, tradução nossa). Portanto, ao contrário do que se pensa, não há oposição entre a arte da performance e o museu, contudo, isso não significa que não existam desafios em sua musealização, especialmente, ao considerar sua presença temporária.

No Brasil, podemos encontrar a presença da performance em museus⁹ ao menos desde os anos de 1970, a exemplo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), que fomentou a prática artística em seu espaço na década citada e, atualmente, conta com um acervo que passou por reconsideração entre os anos de 1990 e anos 2000 (Silva; Caetano, 2020, p. 17). As obras como *Farmácia Fischer & Cia* (1975), de Hervé Fischer, e *Repolhos* (1977), de Marta Minujin, são alguns dos exemplos do MAC-USP, que foram reconsiderados, uma vez que ocorreram na instituição e fazem parte de sua história, bem como o museu armazenou, até então, registros fotográficos e resquícios objetuais das obras, os quais, hoje, fazem parte do acervo museológico.

Percebe-se que os museus são desafiados, a partir da arte contemporânea e, especialmente, com a arte da performance, a rever seus processos de preservação, pesquisa e comunicação, ou seja, devem encontrar outras formas de atender as demandas dessa arte complexa, dentro de um espaço que é restringido a uma ideia de “estático”, perene e que parece valorizar apenas obras sob a perspectiva da materialidade. Aparentemente, os museus ainda têm necessidades e tendências preservacionistas de manter as materialidades para uma pretensa eternidade, e em alguns casos têm abordagens desejosas de que obras permaneçam supostamente imutáveis e imunes às ações do tempo. Nesse sentido, as obras de performance frequentemente são vistas como incompatíveis se analisadas a partir da abordagem materialista dos museus, o que, por sua vez, revela que as instituições agem como “máquina[s] de objetificação”¹⁰ (Dominguez-Rubio, 2014, p. 5, tradução nossa), portanto, a ideia de uma obra que desaparece e, conseqüentemente, é esquecida, parece insuportável.

É importante salientar que o museu não é apenas um espaço de exibição e de preservação de obras, mas também espaço de investigação para realização de pesquisas e, em função disso, os processos de documentação realizados pela instituição são importantes, já que favorecem a acessibilidade e o desenvolvimento de estudos e pesquisas na área. Portanto, a arte contemporânea provoca ajustes e adaptação à Museologia e à concepção tradicional dos museus, convidando-os a repensar suas teorias e práticas a partir das linguagens e dos materiais usados pelos artistas, como também pelas formas de preservação e exibição das obras.

Nesse sentido, compreendendo os desafios de preservação de obras de arte da performance, este texto analisa uma experiência vinculada à pesquisa sobre protocolos para a musealização e o arquivamento da arte da performance no Brasil¹¹ e internacionalmente. O artigo concentra-se no projeto *Performance at Tate: Into the Space of Art*, uma iniciativa da Tate, que desde o final dos anos de 1960 em seu espaço ocorre performances, além de ter colecionado vestígios (documentos e objetos) que foram ou são exibidos em suas galerias, ou fazem parte de seu arquivo (Westerman, 2016, n.p.). Nesse sentido, a experiência da Tate pode demonstrar que tanto as obras de arte quanto o museu estão em constante processo de mudança, especialmente quando interagem.¹² Isto é, entender como o processo de colecionar obras de arte da performance transformou a documentação dos trabalhos e como as obras também se adequaram para a democratização do seu acesso e pesquisa dentro do museu.¹³ Portanto, um dos propósitos deste artigo é também examinar o efeito da incorporação de obras de performance pelos museus, não apenas sobre as obras em si, mas também sobre as instituições museológicas e o público que as visita, além de investigar as escolhas institucionais e sua conexão com a poética proposta por artistas a partir da obra.

Pensar sobre os protocolos, como forma de preservação e garantia de exibição das obras, permite, dentre outras coisas, a aproximação do público e o maior alcance das performances no sistema das artes visuais. Desse modo, o artigo explora três experiências de reativação de performances e reexibição de vestígios,

apresentando os protocolos inscritos pelo projeto mencionado da Tate: *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970), de Cildo Meireles; *Parangolés* (2007), de Hélio Oiticica; e *Good Feelings in Good Times* (2007), de Roman Ondák.¹⁴

O projeto *Performance at Tate: Into the Space of Art* investigou as formas como os conceitos estabelecidos de arte se transformam, em virtude das mudanças recentes na prática artística e como os artistas reagiram às oportunidades disponibilizadas pelos museus e seus espaços renovados (Westerman, s.d, n.p.). O projeto explorou a história da arte da performance na Tate dos anos de 1960 até 2016. A publicação sobre o projeto ocorreu durante dois anos de trabalho e está disponível *on-line*, a qual oferece uma nova avaliação do lugar da arte da performance e da performatividade no museu por meio de textos e experiências sobre obras de arte e eventos específicos (Westerman, 2016, n.p.).

O projeto buscou promover a missão da instituição, visando explorar a relação entre a arte da performance e o museu (Westerman, 2016, n.p.), tendo como a investigação de como a performance pode ser apresentada e experimentada de forma significativa em um contexto institucional, mais especificamente, examinando como o espaço da galeria pode influenciar a criação e a apreciação da linguagem a partir dos diferentes agentes (Westerman, 2016, n.p.).

RELAÇÃO INTERATIVA ENTRE DOCUMENTAÇÃO E PERFORMANCE

Os protocolos são “[...] os itinerários para atuação institucional” (Silva, 2022 [2023], p. 5), ou seja, eles garantem os modos como uma obra será preservada. Em alguns casos, são os protocolos que garantem a formulação de modos de preservação, inclusive quando a obra é adquirida por uma instituição e alguns detalhamentos não estão em evidência, ou não foram referenciados, ou referendados pelos artistas e/ou pelos provenientes. Portanto, os protocolos são elaborados com base na instituição, nas obras, no acervo de modo geral, contribuindo para a ativação - pesquisas e (re)exibição dos trabalhos artísticos, incluindo, assim, materiais e modos de produção, como também a experiência, processo, contexto, participação, duração, etc.

Desse modo, todo sistema de documentação de um acervo envolve protocolos, que podem estar em consonância às normas e aos padrões terminológicos, bem como a partir das necessidades de cada instituição e de seus acervos. A partir desse sistema, podemos compreender a documentação como modos de selecionar, pesquisar, interpretar, organizar, disseminar e disponibilizar informação sobre obras (Padilha, 2014, p. 35). Isto envolve pensar no uso de instrumentos documentais que tornam os protocolos efetivos, como laudos, termos, ficha de catalogação, etc.

Qualquer documentação sobre obras evidenciará também documentos que serão diretamente relacionados às obras, isto é o que podemos considerar documentação da arte, a exemplo de um memorial descritivo, roteiro, cadernos de artista, até documentos que de alguma forma podem narrar documentalmente a obra, este é o caso de algumas obras de arte da performance que possuem documentos salvaguardados, em alguns casos até arquivados - registros fotográficos, escritos, audiovisuais, objetos que remetem à obra.

Para Juliana Pereira Sales Caetano (2019, p. 137), há dois tipos de documentação de performance, uma que prevê a reativação do trabalho, ou seja, a execução da ação, e outra que representa os vestígios das obras, que podem ser sistematizados em um dossiê, “[...] que exporia com a maior riqueza de detalhes possível como o ato performático teria sido desenvolvido em um dado tempo e espaço”.

No caso do projeto da Tate, Westerman (2016, n.p.) enfatiza a importância de documentos sobre os trabalhos disponíveis no arquivo da instituição, uma vez que algumas das obras foram esquecidas, sendo os documentos uma prova de que isso teria acontecido, além de propiciar novas abordagens sobre a prática de alguns artistas. Ademais, ele sugere que os documentos possibilitam análises das aquisições e das coleções, justamente por terem passado em diferentes setores do museu, bem como a aquisição e a própria coleção afetam o modo como as obras tomam quando em exibição (Westerman, 2016, n.p.). Portanto, isso envolve pensar nos diferentes tempos que circulam a obra, seja antes e durante a institucionalização, além do olhar sobre como as obras e os artistas podem exigir e catalisar mudanças nas práticas

dos museus e nas expectativas de como o público recebe os trabalhos (Westerman, 2016, n.p.).

A importância da documentação de obras de arte da performance tem sido reconhecida como uma forma de registrar e difundir essa linguagem artística. Segundo Mariana Estellita Lins Silva (2014, p. 191), obras de arte contemporânea em algumas linguagens se desvinculam com a ideia de materialidade, impactando nos processos de documentação museológica, sendo necessário criar outras estratégias “[...] que viabilizem a permanências destas linguagens independente de sua materialidade”.

De acordo com Sílvia Nathaly Yassuda (2009), a documentação museológica está atrelada à transmissão de informações e ao caráter social do museu, portanto, deve providenciar formas eficientes para facilitar a comunicação de dados para aqueles que acessam. Por meio de registros como fotografias, vídeos, registros escritos e depoimentos é possível capturar elementos importantes da performance, como movimento, interação, narrativa, etc. Essa documentação permite o contato com a linguagem mesmo após o encerramento da ação, ampliando seu acesso e contribuindo para a compreensão e valorização dela.

Ao museu cabe construir e/ou sistematizar sua própria documentação. Em nossa perspectiva, tal documentação, seja gerada pelo artista, pela instituição ou por terceiros, cumpre um papel ímpar na definição dos limites estéticos de muitas instalações de arte. Lembrando que, diante de coleções in progress, permeáveis a revisões, complementos, acréscimos e substituições, a questão da documentação/reapresentação e arquivamento de ‘instalações’ merece ser abordada pela perspectiva das narrativas que delineiam a intencionalidade de seus criadores e as condições negociadas pelos museus (Oliveira, 2018, p. 22).

Na experiência apresentada acima, o autor menciona a documentação de instalações, uma linguagem artística que também desafia as instituições, sobretudo a partir da experimentação de artistas contemporâneos que tensionam “[...] um sistema patrimonial que se vê diante de obras pouco alinhadas com as práticas de permanência - obras muitas vezes pensadas para uma constante mutação, contrariando os primados da singularidade e unicidade” (Oliveira, 2018, p. 23). Isto também se aplica às obras de arte da performance, que em muitos casos

envolverá versões, bem como as materialidades serão apenas documentais, na medida que não são a obra.

A conservação de obras de arte contemporânea está intrinsecamente ligada às práticas de documentação, que envolvem o arquivo e a transmissão de conhecimentos. Para Bruno César Rodrigues (2020, p. 227) é “[...] a partir dessa documentação que se institucionaliza, por meio da musealização, a obra que se desmaterializa, que é um ato, que é um conceito”. Desta forma, é importante compreender a documentação como instrumento de comunicação e preservação da informação para a memória social e pesquisa científica (Yassuda, 2009); e como organizá-la e aprofundá-la oferece aos bens culturais possibilidades de interpretação.

Algumas obras de arte contemporânea pedem o arquivo; é por meio dele que a obra se situa no tempo e se movimenta ao longo dele, e para assegurar que obras de arte da performance possam continuar sendo experienciadas pelos diferentes públicos é crucial estabelecer protocolos que permitam sua preservação, quando os trabalhos estão em um acervo. Segundo Philip Auslander (2013, p. 11), “[...] a finalidade da documentação é tornar o trabalho acessível a um público maior e não apenas capturar a performance como um ato de ‘realização interacional’”, conseqüentemente, os protocolos resultam em documentos que agem como intermediários da obra, contendo elementos estéticos, como fotografias e vídeos, que, em alguns casos, tornam-se a única forma de exibição dessas obras, como é o caso da obra *Shoot* (1971) de Chris Burden citado pelo autor. Esses documentos garantem que o adormecimento das obras não seja eterno e orientam os espectadores para possíveis interpretações do trabalho, além de guiar futuras exposições dentro do museu.

Luiz Cláudio da Costa (2009, p. 83) afirma que o registro é justamente a “[...] dupla condição da obra de arte contemporânea: fazer passar para que algo permaneça e ser uma potência virtual para seu próprio desdobramento”, portanto, o registro vai além da simples validação da obra, pois é parte da documentação da arte, sendo responsável por preservar aspectos da poética do trabalho mesmo após a conclusão da ação, além de permitir sua divisão e atualizações ao longo do tempo.

Levando em consideração essas questões, conceituais e práticas, relacionadas ao colecionamento, exibição e preservação de arte de performance, a Tate Modern, junto com pesquisadores da Holanda e Inglaterra, chegaram a uma lista de questões a se fazer antes de adquirir uma obra.¹⁵ O projeto *Collecting the Performative*, também da Tate, produziu o *The Live List*, uma ferramenta, que pode ser entendida como protocolo, para preservação de obras de arte da performance, a qual apresenta etapas para aquisição a partir de parâmetros básicos do trabalho.

Em um primeiro aspecto abordado, o documento apresenta questões acerca da duração, do espaço, do número de performers, se o trabalho faz referência a um contexto específico, se depende de uma pessoa ou local em particular e os maiores desafios para ativá-lo nos tempos presente e futuro. O segundo aspecto abordado pelo documento considera a relação da obra com o museu e o acervo, relações de dependência do museu e da equipe, a enunciação de pontos que precisam ser negociados entre artista e instituição, a indicação dos recursos necessários, o custo da ativação, e a manutenção e o monitoramento necessários, além de propor respostas sobre a produção da ação, que pode incluir adereços e a contratação de pessoas. E o último aspecto, trata-se da documentação, que elenca os pontos anteriores, como também sugerindo respostas às questões como a detenção de direitos, a frequência da revisão da documentação e a visualidade da obra quando está em dormência, por exemplo.

Há outra iniciativa da Tate, o Projeto *Reshaping the Collectible*¹⁶ (2018-2021), que reavaliou e problematizou as práticas museológicas da instituição, propondo outras possibilidades para as práticas de conservação, curadoria e atuação de outros setores do museu, bem como a adequação dos seus processos de musealização a partir de obras, tais como *Ten Years Alive on The Infinite Plain*,¹⁷ do artista Tony Conrad, uma performance da Tate Americas Foundation. A obra tem diferentes versões, sendo sua primeira de 1972. O artista não deixou um roteiro para as futuras versões, assim, os profissionais da Tate e do projeto junto aos performers antigos com os de 2019, puderam trabalhar conjuntamente para produzir uma nova notação¹⁸. É interessante

destacar que os participantes lembraram das outras versões e narraram contato com Conrad, bem como tinham documentos referentes às versões antigas, o que agregou à documentação do trabalho e contribuiu para a ativação da obra.

Já o projeto *Performance at Tate: Into the Space of Art*, a partir da análise de catálogos e estudos de caso sobre as obras contidas no seu acervo, apresentou a performance ao longo da história da instituição e examinou as diversas formas pelas quais as ações se manifestaram. O projeto se concentra na documentação de cada apresentação, com o objetivo de destacar como artistas e suas obras utilizaram, reconfiguraram e interagiram com os espaços da Tate Modern. Assim, as obras que serão examinadas neste artigo refletem esse estudo sobre o arquivamento e a coleção, que apresentam a postura da instituição quanto à preservação da arte de performance. Nesse sentido, ao investigá-las não exploramos apenas sua importância artística, mas também examinamos o impacto amplo dessas abordagens museológicas sobre o cenário da arte contemporânea.

INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS: PROJETO COCA COLA (1970), DE CILDO MEIRELES

Uma das obras escolhidas para nossa análise é a obra *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970) (Figura 1), de Cildo Meireles.²⁰ Este trabalho consistiu em alterar garrafas reutilizáveis de Coca-Cola adicionando perguntas, *slogans* ou ilustrações pintadas em fonte branca, que mimetizam as inscrições da garrafa, na qual as inscrições escritas se tornam praticamente invisíveis quando a garrafa está vazia.

O Projeto Coca-Cola foi criado durante a ditadura militar no Brasil, quando o país vivia um regime autoritário, que reprimia a liberdade de expressão e os direitos civis. As obras de Meireles são uma crítica ao sistema político e econômico do país à época, e questionam o papel das grandes empresas multinacionais na exploração de países em desenvolvimento (Westerman, s.d, n.p). As *Inserções em Circuitos Ideológicos* possuem duas séries: *Coca-Cola* e *Cédula*. Para Meireles (2014), essa obra surgiu da necessidade de criar um sistema de circulação de informações que não dependesse de controle centralizado, buscando



Figura 1 - Garrafas de Coca-Cola com diferentes quantidades de líquido revelando a obra *Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* de Cildo Meireles. Fonte: Tate, 2023.¹⁹

promover a democratização e a diversidade de ideias. O objetivo era evitar a influência das mídias ligadas ao estado e garantir que a troca de informações não fosse controlada por esses meios de comunicação (Meireles, 2014).

O artista criou mais de 1.000 garrafas e as colocou em circulação. Segundo Meireles (2014, p. 112), a obra *Inserções* nunca foi vendida, pois, para o artista, o objeto não é a obra, é o vestígio dela, e esse trabalho só existiria enquanto estivesse em circulação. Entretanto, a Tate Modern adquiriu o vestígio e precisou contextualizar a poética do artista, ou seja, formas de exibi-la para os espectadores que teriam contato com as garrafas em outro contexto. Então, se a obra foi uma ação realizada em um determinado momento, como os visitantes poderiam vivenciar a obra sem nunca terem experienciado a ação do artista à época?

Para essa questão, o protocolo aplicado foi sair do *Projeto Coca-Cola* e entender os *Circuitos Ideológicos*. No ponto de vista de Cildo Meireles (2014), o aspecto crucial do projeto era a

introdução do conceito de 'circuito', que permeia todos os esforços contidos no próprio processo (mídia). Portanto, toda embalagem transmite uma ideologia, sendo a ideia inicial a de reconhecer a existência de um 'circuito' (inato), no qual é possível realizar um trabalho real de “contra-informação” (Meyeres, 2014), ou seja, o discurso da ação se dava pela agência que o objeto recebia, isto é, a composição da obra, seu significado e o efeito que gerava era um resultado da recepção que esse objeto recebia (Westerman, s.d, n.p.). Para Westerman (s.d, n.p., tradução nossa), “[...] cada encontro com uma garrafa criava uma experiência única; cada uma dessas instâncias era irrepitível porque era (e é) situada em um momento com uma pessoa”²¹.

Evidentemente, que cada experiência com a obra e com os vestígios poderia e pode se aproximar ou se distanciar da proposta do artista, de fato Meyeres não tem o controle de quem receberia a possibilidade de fluxo ou não da informação que tornou a obra uma performance. Nesse sentido, a obra realmente não estava nas garrafas, mas nas pessoas que interagiram e estavam envolvidas na circulação delas (Meyeres, 2014, p. 112).

Não há intenção até o momento de reativar essa ação, inclusive por ser um trabalho relacionado ao período histórico, década de 1970 – ditadura militar no Brasil. Assim, a decisão tomada, ou seja, o protocolo estabelecido foi deixar evidente aos espectadores uma versão em que percebessem a mídia, as garrafas, e a metáfora que compreende novas posições dentro de circuitos de troca e de significado, principalmente, na conexão entre o momento de exposição dos vestígios e na ação em 1970, que estava em consonância acerca da ausência de liberdade de expressão. As garrafas foram exibidas com diferentes quantidades de líquido, cheias, preenchidas pela metade e vazias, para ter uma noção de como funcionava a ideia da mensagem e como ela era difundida.²²

É possível perceber a documentação realizada pela instituição, bem como a importância da pesquisa para a contextualização do trabalho. A obra de Meyeres está em consonância com a abordagem de Caetano (2019) quanto à documentação referente aos vestígios, portanto, a instituição toma a decisão de exibir as garrafas e gera narrativas sobre os processos de circulação

delas, ou seja, narra o efeito da obra em 1970, que se desdobra a partir da experiência do público com a materialidade exposta. Isto é consequência de como a materialidade foi adquirida e das possibilidades expositivas dos vestígios, uma vez que sua inscrição é relacional a um período histórico específico, conforme menciona Westerman (s.d.)

PARANGOLÉS (1964, 1979, 2007–), DE HÉLIO OITICICA

Outra obra que é possível refletir sobre os protocolos de preservação da arte da performance são os *Parangolés*, de Hélio Oiticica (Figura 2). Os *Parangolés* são mantos de tecido de baixo custo, efêmeros, de cores vivas usados por participantes da performance, enquanto se movimentam/ dançam ao som de samba. Os parangolés foram inspirados nas escolas de samba do Rio de Janeiro, onde Oiticica cresceu. Segundo o artista:

[...] o espectador ‘veste’ a capa, que se constitui de camadas de panos de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer a participação corporal direta; além de re-vestir o corpo, pede que este se movimente, que dance, em última análise. O próprio ‘ato de vestir’ a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica da dança, sua primeira condição (Oiticica, 1986, p. 70).

A obra foi adquirida pela Tate Modern e reativada em uma retrospectiva de Hélio Oiticica na instituição, que ocorreu entre 6 de junho e 23 de setembro de 2007 (Epps, 2016a). Dentre as orientações da obra atribuídas pelo artista, o mais importante a se seguir é a necessidade da participação do público, pois este é, de fato, quem ativa a performance e se torna quase um co-autor da obra. Para isso, um dos protocolos da *Tate* para a execução da performance, no dia 28 de maio de 2007, foi reunir o público e uma Escola de Samba de Londres (*London School of Samba*) em colaboração para participar da performance (Epps, 2016a). No primeiro momento, o público e os professores da escola de samba assistiram vídeos de ações anteriores de “Parangolés” para serem provocados (Epps, 2016a).

É importante destacar que o protocolo assumido pela Tate foi a realização de oficina para confecção do parangolé e aulas básicas de samba. O tecido de baixo custo permitiu que os participantes



Figura 2 - Pessoas performando Parangolés, de Hélio Oiticica.

Fonte: Museu de Arte de São Paulo, 2023.²³

confeccionassem o próprio parangolé para a ativação da obra. Eles receberam instruções para pegar um pedaço de tecido de três metros e usá-lo para construir uma estrutura em torno de seus corpos, sem cortá-lo e apenas usar alfinetes de segurança nas bordas e extremidades (Epps, 2016a). Então, os participantes aprenderam alguns passos básicos de samba, que eram executados enquanto faziam e repassavam os parangolés entre eles (Epps, 2016a).

Durante a oficina, foram feitas duas perguntas aos participantes: “Como o parangolé muda a forma como você se move?”²⁴ e “Como a forma como você se move muda o parangolé?”²⁵ (Epps, 2016a). Essa orientação instigava o público a entender que cada um que performa a obra poderia apresentá-la de forma diferente, se mover de forma distinta e contribuir para um novo tom do “Parangolé”, que se adapta, se transforma e ativa a intenção do artista e a obra (Epps, 2016a).

A obra de Oiticica na Tate demonstra ao menos dois importantes aspectos, a primeira que os protocolos assumidos pela instituição envolvem

preservar a integridade do trabalho a partir das orientações do artista e dos registros existentes sobre o trabalho; e a segunda é a adaptação da ação diante do conhecimento do público sobre o contexto da obra, que pode ser limitado, o que envolvia estabelecer uma conexão com a história de Oiticica, o samba e as favelas no Rio de Janeiro. Nesse sentido, a instituição toma como um importante protocolo a realização de uma oficina com uma escola de samba, de modo a garantir a presença do estilo musical e das consequências dele na movimentação dos corpos envoltos de tecidos durante a ação.

GOOD FEELINGS IN GOOD TIMES (2007–), DE ROMAN ONDÁK

A terceira obra a ser analisada é *Good Feelings in Good Times* (Figura 3) do artista Roman Ondák, nascido em Žilina, na Eslováquia. Esse trabalho revela a abordagem do artista sobre a vida e o contexto em que nasceu, abarcando obras performativas, que envolvem linguagens como escultura, instalação, fotografia, desenho e performance. Em linhas gerais, o artista se propõe



Figura 3 - Pessoas em pé formando uma fila na performance de *Good Feelings in Good Times* de Roman Ondák na galeria Tate Modern.

Fonte: Tate, 2023.²⁶

a pensar o cotidiano, apresentando expectativas, suposições, automatismos e projeções sociais que moldam a percepção da realidade.²⁷

Ondák questiona a qualidade "real" ou tangível da experiência vivida, bem como a natureza inerentemente transitória da representação (Morgan, 2005). Ele alcança isso ao explorar a duplicidade entre eventos e não-eventos, encenação e realidade (Morgan, 2005). *Good Feelings in Good Times* foi performada pela primeira vez em 2003, em um museu de arte em Colônia, Alemanha (Morgan, 2005). A obra foi novamente performada na feira internacional de arte contemporânea em Londres, em 2004, antes de ser adquirida pelo Tate e reativada em 2007 e 2016 (Morgan, 2005).

Essa performance consiste numa fila formada artificialmente e sem propósito diante de obras de arte, saídas de emergência, corredores vazios, portas fechadas, etc. (Epps, 2016b). O trabalho evoca as lembranças que o artista guardava sobre as longas filas que se formavam nas portas dos supermercados na antiga Tchecoslováquia, antigo país comunista, onde os bens de consumo

eram escassos, o que é ironizado pelo título do trabalho – “bons sentimentos em bons tempos”²⁸ (Epps, 2016b).

Para a realização dessa obra, o primeiro protocolo a ser realizado pela instituição é a contratação de performers (Epps, 2016b). Além disso, o artista orienta que o espaço não esteja vazio, é necessário que haja público suficiente para que a fila se misture e não se confunda com uma atração principal (Epps, 2016b). Na proposta do trabalho, Ondák propõe que o público tenha contato com histórias sobre a fila no dia seguinte e que levante hipóteses do acontecimento, considerando que as pessoas poderiam ter conexões entre o que viram e o que ouviram (Epps, 2016b).

Para a ativação da performance, outros protocolos são realizados como “não agir”. Ondák instruiu os performers que se perguntados pelos espectadores qual o propósito da fila, deveriam responder com “Eu não sei” ou “Estamos apenas em uma fila” (Epps, 2016b). Por esse motivo, no momento de ativação na Tate, os performers precisavam se manter na fila no momento da ação; eles vestiam as próprias roupas, que normalmente

usam, levaram os próprios pertences, ou seja, objetos pessoais, como bolsas, celulares e livros (Epps, 2016b).

Há outras instruções, tais como as filas se formam e se dissolvem rapidamente, durando de três a cinco minutos em qualquer local; os performers precisam estar atentos ao ambiente, certificando-se de fazer pausas mais longas, caso o espaço esteja particularmente vazio, inclusive para não chamar a atenção (Epps, 2016b). Pela mesma razão, os performers não devem caminhar de um local para o outro como um grupo, por isso é nomeado um líder da fila que começa em um lugar combinado, depois dois entram, depois mais dois e assim sucessivamente (Epps, 2016b). Para a ação ser executada, se ocorrer em um ambiente interno da instituição, a orientação do artista é que sejam de sete a doze pessoas em fila, se na parte externa, no máximo quinze pessoas (Epps, 2016b).

Essas instruções revelam a integridade da obra, a partir da poética de Ondák, mas também as instruções do artista para que a instituição possa realizar a ativação. Esses detalhamentos de contratação, de quantidade de performers, de duração, de pausas, de como a performance reside no espaço são parte dos acordos, portanto, os detalhamentos desses aspectos, a partir de uma documentação, formalizam os protocolos de atuação da instituição, ou seja, são itinerários para preservação da obra. Isto vai de encontro com a perspectiva de documentação proposta por Caetano (2019), o trabalho da Tate junto ao artista demonstra que é uma obra para reativação, que esses detalhes delegáveis tornam possível manter a integridade e a originalidade do trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte da performance tem sido compreendida como uma linguagem que está diretamente conectada à realidade social, explorando as particularidades do espaço e de questões relacionadas às manifestações políticas. É uma linguagem que pode se manifestar em um tempo presente, ou ter ocorrido em um tempo pretérito, envolvendo a interação ou não com público. Todas essas considerações envolvem pensar a performance para além de uma ideia de

encerramento da ação, inclusive pela musealização desta linguagem ocorrer em pontos de interseção entre ação e vestígio.

Fica evidente que algumas linguagens da arte contemporânea, como a performance, podem ser desafiadoras aos museus, por algumas obras reivindicarem outras formas de preservação, o que muitas vezes não está em consonância com noções de materialidade, singularidade e unicidade. Neste sentido, é fundamental, quando obras são musealizadas em instituições, a construção de protocolos que permitam a preservação das diferentes tipologias de trabalhos que fazem parte de um acervo. Esses protocolos garantem que a dormência das obras não seja eterna e orientam os agentes para sua ativação.

Segundo Philip Auslander (2013, p. 11), uma questão que é frequentemente debatida e ainda mal compreendida é o que ele intitula como "performance teatral", obras que são encenadas unicamente para serem documentadas, as quais não contam com a presença de público, sendo a documentação das obras o que permite que o espectador acesse e interprete as ações como performance. Para ele, o objetivo da documentação não é simplesmente registrar a performance como um mero ato de "realização interacional", mas sim tornar o trabalho acessível a uma audiência mais ampla. Portanto, não se trata apenas de proteger os elementos tangíveis da obra nas reservas técnicas, mas de pensar a obra sendo reapresentada documentalmente ou ativada em outro momento a partir dessa documentação.

As obras apresentadas no artigo possuem elementos que remontam as versões anteriores ou os momentos em que circularam, como a experiência da obra de Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola*; em alguns casos a documentação da arte será subsídio para o desenvolvimento da documentação museológica, sobretudo para deixar evidente os protocolos, como no caso de *Parangolés*, de Hélio Oiticia, e de *Good Feelings in Good Times*, de Roman Ondák.

Conseqüentemente, a documentação desempenha um papel fundamental na arte contemporânea, especialmente quando se trata da performance, como destacado neste artigo. Por meio dela, uma obra pode ser revisitada e reativada inúmeras vezes, pesquisada e até

mesmo tornar-se um arquivo de inspiração (Clausen, 2010) para outros artistas no futuro. Ao defender a importância da documentação, tanto da arte quanto museológica, pode-se assumir que a partir delas a arte de performance encontra novas formas de preservação e de difusão, enquanto os museus expandem suas possibilidades de compartilhar e enriquecer o cenário artístico contemporâneo. Além disso, os profissionais de museus, que lidam com obras mutáveis, efêmeras e indisciplinadas, criam estratégias para construção e manutenção de cuidados, ou seja, protocolos para a preservação das diferentes tipologias de acervos existentes.

A apresentação de uma experiência internacional, como *Performance at Tate: into the Space of Art*, pode nos indicar caminhos de reconhecimento da realidade brasileira, reforçando que a aquisição de performance enquanto ação é restrita, além da linguagem estar presente nos museus antes mesmo dos anos 2000. Nesse sentido, percebe-se que não há uma distinção em termos de atuação das instituições nacionais quanto ao que é proposto pela Tate, contudo a diferença pode estar em termos de recursos e de desenvolvimento de um projeto de pesquisa desse aporte, que procurou olhar para as experiências internas com uma equipe multidisciplinar, envolvendo os próprios profissionais da instituição.

A arte da performance causa indagações por seu enquadramento não está definido, muitas vezes, por materialidades, ou, em alguns casos, essas materialidades que permanecem podem suscitar outras possibilidades de visualização e ativação de obras, assim pensar protocolos como formas de preservação contribui para que essa linguagem seja reconhecida e narrada nos museus e na História da Arte.

NOTAS

1. Citação original: "Artworks that are created through actions performed by the artist or other participants, which may be live or recorded, spontaneous or scripted". Essa descrição está disponível no glossário de termos de arte da Tate, no site: <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

2. Há uma série de tipologias de performances, tais como: performances delegadas, performances delegáveis, videoperformance, fotoperformance, etc.

3. Como é o caso da obra *Excellences & Perfections* da artista Amália Ulman, performada no Instagram. Para conhecer a obra, acessar o site: <<https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/>>.

4. O artista realizou ações em São Paulo, *Experiência nº 2*, em 1931, na qual caminhou em sentido contrário a uma procissão religiosa; e *Experiência nº 3*, na qual também caminha, mas trajando um "[...] 'vestuário de verão': um saiote, blusa de mangas fofas, chapéu de organdi de largas abas e meia arrastão" (Freire, 2001, n.p.). Segundo Daniela Félix Carvalho Martins (2017, p. 155) e José Mário Peixoto Santos (2008, p. 21-22), Flávio de Carvalho é um dos artistas que "inaugura" a performance no Brasil, inclusive a indumentária da *Experiência nº 3 - new look traje do novo homem dos trópicos* (1956) está musealizada no acervo da Fábrica de Arte Marcos Amaro (FAMA Museu), em São Paulo. Além disso, há curadorias que abordam o protagonismo do artista na performance, como na exposição *(Quase)Efêmera Arte: registo de ações, performances, situações* (Freire, 2001), no Instituto Cultural de Campinas, em São Paulo, cuja curadora foi Cristina Freire.

5. Um dos importantes referenciais que suscitaram a ideia de desaparecimento da arte da performance, e que a ação só poderia ser experienciada no tempo presente, foi Peggy Phelan (1993). Nas palavras da autora, "A única vida da performance é no presente. A performance não pode ser salva, gravada, documentada ou participar de qualquer outra forma na circulação das representações de representações: uma vez que o faça, ela se torna algo diferente da performance. Na medida em que a performance tenta entrar na economia de reprodução ela trai e diminui a promessa de sua própria ontologia. O ser da performance, como a ontologia da subjetividade proposta aqui, é alcançado por meio de seu desaparecimento" (Phelan, 1993, p. 146, tradução nossa). Hoje, é preciso pensar sobre as tipologias da performance, incluindo não apenas ações realizadas pelos artistas, mas também delegadas, ou com a possibilidade de serem delegáveis - na medida em que

outros corpos possam fazer -, ações realizadas por seres não humanos, fotoperformances, videoperformances, e a potência dos registros e de outros documentos, na medida em que possam ser utilizados para (re)ativações e para narrativas teóricas, críticas e historiográficas.

6. Neste artigo, assume-se a musealização como “[...] ações que suscitam escalas de análise sobre temporalidades e espaços, considerando a produção artística e os processos institucionais que mobilizam a preservação, a pesquisa e a comunicação de obras e narrativas, apontando perspectivas sobre as trajetórias inscritas nas instituições” (Silva; Oliveira; Côrtes, 2023, p. 9).

7. Citação original: “[...] has been part of museum stories and canons, entwined with institutional behavior, since at least the 1960s”.

8. Citação original: “[...] produced new institutional forms”.

9. A partir do trabalho das pesquisadoras do Grupo de Pesquisa Musealização da Arte: Poéticas em Narrativas, especialmente, Juliana Pereira Sales Caetano, em sua dissertação *Performance de arte em museus brasileiros: documentação, preservação e reapresentação* (2019), sob orientação do Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, foi possível mapear obras e vestígios de performance nos museus de arte do Brasil. Para ler o trabalho de Caetano, acesse o link: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/36027>>.

10. Citação original: “[...] objectification machine”.

11. Este texto está vinculado a dois projetos coordenados por Anna Paula da Silva, (1) *Protocolos de musealização de ações performáticas em museus públicos de arte* (2022-), financiado pelo CNPq – Chamada CNPq/MCTI/FNDCT Nº 18/2021 - UNIVERSAL; (2) *Musealização e Arquivamento de Arte Contemporânea em Museus Públicos Brasileiros* (2022), o qual está vinculado ao programa de iniciação científica da UFBA, com financiamento em bolsas da UFBA, do CNPq e da FAPESB aos estudantes.

12. A Tate é uma instituição de arte britânica composta por quatro locais principais que abrigam uma coleção nacional de arte britânica desde 1500 até os dias atuais, bem como arte moderna e contemporânea internacional, contando com mais

de 70.000 obras de arte. Para conhecer mais sobre a Tate, acessar o site: <<https://www.tate.org.uk/>>.

13. A missão da Tate é democratizar o acesso à arte, oferecendo uma ampla variedade de programas educacionais, atividades públicas, exposições e coleções permanentes. A Tate é um destacado centro de pesquisa na história e teoria da arte moderna e contemporânea, contribuindo significativamente para o conhecimento e o desenvolvimento da arte no mundo. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/project-overview>>. Acesso em: 18 jan. 2023.

14. A escolha das três obras se deu por serem distintas uma da outra, a primeira é uma ação executada em um tempo pretérito, aparentemente, sem a possibilidade de reativação, sendo os vestígios fundamentais para a compreensão do trabalho; a segunda precisa ser ativada pelo público a partir de orientações do artista e da visibilidade de vestígios de ações anteriores; e a terceira é uma performance delegada que necessita de contratação de performers e há orientações do artista.

15. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performative/live-list-what-consider-when-collecting-live-works>>. Acesso em: 18 jan. 2023.

16. Para conhecer mais o projeto, acesse o link: <<https://www.tate.org.uk/research/reshaping-the-collectible>>.

17. A performance conta com instrumentos musicais, como violino, baixo e também um instrumento criado pelo artista - *long string drone* -, que são tocados por performers, durante a ação um filme de 16mm é mostrado em quatro projeções em preto e branco, a obra tem duração de 90 minutos e a versão mais recente foi apresentada no Tate Liverpool em 2019 (Laurenson, 2022).

18. Para assistir o vídeo sobre o trabalho realizado, acesse o link: <<https://www.tate.org.uk/art/artists/tony-conrad-25422/conserving-tony-conrad>>.

19. Imagem da obra disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-insertions-into-ideological-circuits-coca-cola-project-t12328>>. Acesso em: 22 fev. 2023

20. Cildo Meireles é um artista brasileiro nascido no Rio de Janeiro em 1948. Disponível em: <<https://cildomeireles.com/bio>>.

21. Citação original: “Every encounter with a bottle created a unique experience; each of these instances was unrepeatable because it was (and is) situated in one moment with one person”.

22. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/cildo-meireles>>.

23. Imagem da performance disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/helio-oiticica-a-danca-na-minha-experiencia>>. Acesso em: 22 fev. 2023.

24. Citação original: “How does the parangolé change the way you move?”.

25. Citação original “How does the way you move change the parangolé”.

26. Imagem da performance disponível em: <<https://www.tate-images.com/M03621-Good-Feelings-in-Good-Times-2003-Performed-Tate.html>>. Acesso em: 23 fev. 2023

27. Disponível em: <https://www.estherschipper.com/artists/61-roman-ondak/biography/?_x_tr_hist=true>. Acesso em: 20 jul. 2023.

28. Citação original: “Good Feelings in Good Times”.

29. O termo indisciplinado é oriundo do texto de Fernando Dominguez-Rúbio (2014).

REFERÊNCIAS

AUSLANDER, Philip. A Performatividade da Documentação de Performance. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 2, n. 7, p. 1-15, 2013. Disponível em: <https://ciaexcessos.com.br/ciawp/wp-content/uploads/2017/03/A-Performatividade-Da-Documentacao-De-Performance_Performatus.pdf>. Acesso em: 22 set. 2022.

MEIRELES, Cildo. In: BRITO, Ronaldo. SOUSA, Eudoro Augusto Macieira de. **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes (Funarte), 1981.

CAETANO, Juliana Pereira Sales. **Performances de arte em museus brasileiros**: documentação, preservação e reapresentação. Dissertação

(Mestrado em Ciência da Informação), Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

CÉSAR RODRIGUES, Bruno. A dicotomia documento ou obra de arte. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v.9, n.18, p. 224-237, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34971>>. Acesso em: 24 jun. 2023.

CLAUSEN, Bárbara. Archives of Inspiration. **Ciel Variable**. n. 86. Performance. Fall 2010. Disponível em: <<https://id.erudit.org/iderudit/63737ac>>. Acesso: 20 fev. 2023.

COSTA, Luis Cláudio da (Org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2009.

DOMINGUEZ-RUBIO, Fernando. Preserving the unpreservable: docile and unruly objects at MoMA. **Theory and Society**, 2014. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/9qr4d9qx>>. Acesso em: 10 maio 2023.

EPPS, Philomena. Hélio Oiticica 1937-1980 Parangolés 2007. **Performance at Tate: Into the Space of Art, Case Studies**, 2016a. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/helio-oiticica>>. Acesso em: 24 jan. 2023.

EPPS, Philomena. Roman Ondák Born 1966 Good Feelings in Good Times 2007. **Performance at Tate: Into the Space of Art, Case Studies**, 2016b. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/roman-ondak>>. Acesso em: 20 jul. 2023.

FREIRE, Cristina. **(Quase) efêmera arte**: registros de ações, performances, situações: catálogo. Campinas: Instituto Cultural de Campinas, 2001.

LAURENSEN, Pip. Introduction: Tony Conrad, Ten Years Alive on the Infinite Plain. **Tate Research Publication**, Reshaping the Collectible: Tony Conrad 2022. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/reshaping-the-collectible/introduction-tony-conrad-ten-years-alive-on-the-infinite-plain>>. Acesso em: 9 nov. 2023.

MARTINS, Daniela Félix Carvalho. **A novidade da performance art**: explorações em sociologia

associativa. 2017. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

MEIRELES, Cildo. Criação do Valor. In: QUEMIN, A.; FIALHO, A. L.; MORAES, A. **O Valor da Obra de Arte**. São Paulo: METALIVROS, 2014.

MORGAN, Jéssica. Roman Ondak. **Artforum**, v. 3, n. 5, jan. 2005. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/200501/roman-ondak-45439>>. Acesso em: 20 jul. 2023.

PHELAN, Peggy. **Unmarked: the politics of performance**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1993.

OITICICA, Hélio. Anotações sobre o parangolé. In: OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: ROCCO, 1986.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Reapresentação e documentação de instalações de arte em três museus brasileiros. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, [S. l.], v. 26, p. 1-30, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/152225>>. Acesso em: 9 nov. 2023.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação Museológica e Gestão de Acervo**. Florianópolis: FCC, 2014.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve História da "Performance Art" no Brasil e no Mundo. **Revista Ohun**, ano 4, n.4, p. 1-34, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistaohun.ufba.br/revista4.html>>. Acesso em: 6 out. 2020.

SILVA, Anna Paula da. A documentação como sintaxe da arte da performance. **Mouseion - Revista do Museu e Arquivo Histórico La Salle**. Canoas, n. 43, p. 1-9, 2022 [2023]. Disponível em: <<https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/10619>>. Acesso em: 31 ago. 2023.

SILVA, Anna Paula da; CAETANO, Juliana Pereira Sales. Vestígios de performances em museus: documentação e arquivamento sob narrativas da impossibilidade. In: OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; DIAS, Karina e Silva (Org.). **Atlas para o futuro: a pesquisa em Artes na universidade**. Brasília: Universidade de Brasília, 2020.

SILVA, Anna Paula da; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; CÔRTEZ, Fernanda Werneck.

Musealização da arte. In: SILVA, Anna Paula da; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; CÔRTEZ, Fernanda Werneck (Org.). **Musealização da Arte**. Curitiba: Appris, 2023.

SILVA, Mariana Estellita Lins. A documentação museológica e os novos paradigmas da arte contemporânea. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 3, n. 5, p. 185-192, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/15478>>. Acesso em: 9 nov. 2023.

TATE. Performance Art. In: **Art Term**, s.d. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

WESTERMAN, Jonah. Cildo Meireles Born 1948: Insertions into Ideological Circuits: Coca-Cola Project 1970. **Performance at Tate: Into the Space of Art, Perspectives**, s.d. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/cildo-meireles>>. Acesso em: 19 jan. 2023.

WESTERMAN, Jonah. **Performance at Tate: Into the Space of Art: Project Overview**, 2016. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate>>. Acesso em: 18 jan. 2023.

WESTERMAN, Jonah; WOOD, Catherine. From the Institution of Performance to the Performance of Institutions. In: FERDMAN, Bertie; STOKIC, Jovana (Org.). **The Methuen Drama Companion to Performance Art**. Londres: Bloomsbury Publishing Plc, 2020.

YASSUDA, Sílvia Nathaly. **Documentação Museológica: uma reflexão sobre o tratamento descritivo do objeto no Museu Paulista**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação), Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2009.

SOBRE AS AUTORAS

Lorrana Brito de Almeida é graduanda em Museologia pela Universidade Federal da Bahia. Foi bolsista FAPESB de iniciação científica no projeto *Musealização e Arquivamento de Arte Contemporânea em Museus Públicos Brasileiros*, cujo plano de trabalho era *Protocolos de preservação para musealização e arquivamento de obras de arte da performance*, orientado pela Profa. Dra. Anna Paula da Silva, entre os anos de 2022 e 2023.

E-mail: Irrnaalm@gmail.com

Anna Paula da Silva é doutora em Artes Visuais pela Universidade de Brasília. Ela é professora do Departamento de Museologia da Universidade Federal da Bahia e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Lidera o grupo de pesquisa *Musealização da Arte: Poéticas em Narrativas*. Atua em pesquisas em documentação museológica, musealização da arte e arte da performance.

E-mail: anna.silva@ufba.br

Recebido em: 22/07/2024

Aprovado em: 13/08/2024

CURADORIA DE ARTES: PROCESSOS EDUCATIVOS PARA UMA EDUCAÇÃO PELA ATENÇÃO

ARTS CURATING: EDUCATIONAL PROCESSES FOR EDUCATION THROUGH ATTENTION

Camila Ferreira Araujo Freire
PPGARTES-UFPA

Resumo

Este artigo é resultado da pesquisa de dissertação de mestrado¹ intitulada *Perspectivas Outras para Belém: Análises autocríticas sobre arte educação no contexto não formal e informal*. Apresenta a experiência curatorial da exposição *Dilemas 2019*, realizada na cidade de Belém durante a reabertura do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, no qual analiso o processo curatorial por um viés educativo, dando enfoque aos procedimentos expográfico e comunicacional, discutindo também o papel da obra de arte como um objeto cultural capaz de proporcionar a potencialização do processo educativo através da perspectiva teórica da educação pela atenção, sendo esta apontada como um outro caminho possível para a arte educação em espaços não formais.

Palavras-chave:

Processos Curatoriais; educação pela atenção; arte educação; educação não formal; Belém.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Analisar a prática curatorial pelo viés educativo é uma perspectiva ainda em investigação no contexto das Artes Visuais. Os trabalhos que têm sido desenvolvidos dentro desta área de conhecimento estão ainda fortemente voltados para análise da mediação direta, ou seja, aquela feita entre o mediador e o público, normalmente em um contexto no qual a narrativa e as estratégias expositivas já

Abstract

This paper is the result of the dissertation research entitled Other Perspectives for Belém: Self-critical analyzes of art education in a non-formal and informal context. It presents the curatorial experience of the exhibition Dilemas 2019, which took place in the city of Belém during the reopening of Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, in which I analyze the curatorial process from an educational perspective, focusing on expographic and communicational procedures, and also discussing the role of the work of art as a cultural object capable of providing the potentialization of the educational process through a theoretical perspective of education through attention, which is pointed out as another possible path for art education in non-formal spaces.

Keywords:

Curatorial processes; education through attention; art education; non-formal education; Belém.

foram consolidadas e agora devem ser replicadas, de preferência criticamente, ao público para o desenvolvimento estético e sociocultural voltado ao interesse de consolidar a proposta expositiva (Martins; Schultze; Egas, 2007).

O contexto descrito acima não tem o interesse de criticar o que tem sido realizado até o momento, tampouco vejo como ruim o intuito da mediação direta, pois reconheço-a como ferramenta

educativa significativa ligada à educação não formal, mesmo que ainda estejamos em processo de amadurecimento tanto prático como teórico, e que precisam ser cada vez mais consolidados para que as Artes Visuais consigam desdobrar-se de maneira mais efetiva dentro do cotidiano das pessoas, seja em suas práticas de lazer, ou ainda em suas formações dentro do ensino formal.

Neste artigo irei apresentar e trazer a análise da proposta curatorial da exposição *Dilemas 2019*, desenvolvida pelo curador John Fletcher, na qual, a convite do mesmo, assumi a curadoria adjunta, de maneira a possibilitar, assim, uma parceria que unia a narrativa curatorial às estratégias expositivas e comunicacionais possíveis de proporcionar ao público um processo de mediação cultural, autônoma e indireta, processo este voltado ao procedimento educativo reconhecido por “educação pela atenção”. O conceito de educação pela atenção é disseminado pelo antropólogo Timothy Ingold, no qual o teórico defende a perspectiva de que nós não aprendemos pela transmissão de informação simples e direta, mas sim por meio da construção da habilidade de relacionar a informação com a experiência, realidade que se torna possível através da prática (Ingold, 2010).

Se vivemos em uma construção social e cultural que já existe antes de nosso nascimento, certamente absorvemos suas práticas e costumes através da experiência. Tal processo ocorre por meio da relação que estabelecemos com as outras pessoas. Em um primeiro momento, isto ocorre através do núcleo familiar e, posteriormente, em todas as outras relações que irão nos atravessar durante a vida. Deste modo, o aprendizado não é construído apenas na transmissão de informações, mas sim um processo contínuo de experimentação, de descobrimentos e redescobrimientos (Ingold, 2010).

Tal procedimento também reconhece a educação como um processo que ocorre em múltiplos locais e por meio de diversas experiências, desse modo, dialoga de maneira bem próxima com a perspectiva freiriana, pois corrobora com o entendimento de processos contínuos, desenvolvidos durante toda a vida, realizados não somente na escola, e sem a necessidade de hierarquizações entre quem irá ensinar e quem irá aprender (Freire, 2019).

A partir deste breve contexto inicial, o presente texto visa pensar o processo de educação em Artes Visuais dentro do contexto da educação não formal, por meio do procedimento de educação pela atenção, proposta que precisa ser divulgada e discutida mais amplamente para que possamos analisar outras possibilidades de arte educação. É com este objetivo em foco que intencionamos ressoar novos debates para diversificar as práticas educativas já estabelecidas e, quem, sabe apontar para outros modelos e estratégias que nos ajudem a compreender as Artes Visuais para além da disciplina escolar e do objeto artístico incógnito, de maneira a fortalecer suas complexidades como algo inerente à sociedade e pertencente a todos e todas.

A CONSTRUÇÃO DE UMA CURADORIA PARA A EXPERIÊNCIA

Seria impossível construir uma curadoria para a experiência sem levar em consideração os contextos que cercam nossa vida. Considero que 2019 foi a culminância de um cenário político arquitetado ainda em 2016, fato que modificou fortemente nossas relações socioculturais. Para isto, precisamos lembrar como foi organizado o golpe de 2016, sofrido pela então presidenta Dilma Rousseff, e analisar como o sistemático ataque midiático ao Partido dos Trabalhadores e o crescente descrédito da classe política perante a sociedade brasileira foram fatores que alimentaram a criação de uma delirante necessidade de eleger um “messias” capaz de romper com as práticas da “velha política”, mesmo que para isso tivéssemos de nos submeter a uma crescente onda de obscurantismo, conservadorismo e práticas políticas neoliberais (Jenkins; Doria; Cleto, 2016).

Os tensionamentos políticos e culturais do cenário nacional também se desdobraram em nosso contexto local, visto que em 2019 estávamos no primeiro ano de um novo governo no estado do Pará, fato que causava muitas dúvidas e inseguranças sobre como se desenvolveria o projeto político do governo eleito e, acima de tudo, como ele decidiria o futuro do prédio que abrigava o Museu de Arte Contemporânea de Belém, o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Convém ressaltar que tal transição reavivou diversas incertezas e tensionamentos entre o poder público e a sociedade civil, visto que,

desde a gestão anterior, já houvera a intenção de desapropriar o museu para que, em seu lugar, fosse criado o Polo Gastronômico da Amazônia, desejo encabeçado por uma equipe do Sudeste e com nenhum agenciamento para geração de trabalho local (Silva; Pinto, 2016). Intenção que não foi concretizada.

Assim, a Casa das 11 Janelas, que estava fechada para reformas estruturais, reabriu com quatro exposições,² sendo uma delas a *Dilemas 2019*. John e eu, envoltos em todos esses contextos, compreendíamos que a exposição tinha o dever de apresentar uma narrativa que fizesse um recorte crítico para parte do que estávamos vivenciando desde o golpe de 2016. Por conseguinte, planejamos uma curadoria interessada em construir relações que ligassem os tensionamentos do sistema cultural local e do contexto nacional daquele ano, com pensamentos e narrativas mais focados em experiências sensíveis, ou seja, um diálogo visual que buscasse conversar com a comunidade.

Para Eder Chiodetto (2013), vale acrescentar para esta compreensão, a curadoria tem a função de construir pontes para que a comunicação entre a obra e o público se estabeleça. Para isso é necessário também compreender que a montagem de uma exposição perpassa por narrativas sociais, políticas e ideológicas que têm por interesse transmitir uma informação, seja para contribuir com a emancipação do espectador(a), seja para controlá-lo(a), visto que é impossível estabelecer uma neutralidade no discurso. Portanto, em agosto de 2019 tive a oportunidade de realizar algumas visitas à enorme reserva técnica do Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIMM), momento no qual pudemos entrar em contato com as obras que foram previamente selecionadas para compor a exposição.

Ao todo, quarenta e sete (47) trabalhos foram selecionados, sendo esta seleção composta por vinte e três (23) artistas paraenses, quatro (04) artistas de outros estados, mas que tiveram suas produções e carreiras consolidadas no Pará, e mais dezenove (19) outros artistas de diversas origens do país. Tivemos cuidado em pensar uma seleção de artistas que representassem anseios e demandas gerais, sem esquecer das particularidades que envolviam nosso contexto local, pois compreendíamos que diversificar as

narrativas também perpassava por diversificar seus agentes e, para isso, teríamos que estar atentos a uma equidade sensível às demandas que desejávamos discutir.

A escolha das obras buscou a premissa de compor uma construção narrativa que relacionasse as imagens de momentos anteriores aos momentos do presente, compondo uma relação dialógica entre passados e presente, por meio de deslocamentos e ressignificações de tempos, anacronias (Didi-Huberman, 2019), absurdos (Camus, 2019) e rastros de imagens (Benjamin, 1994). Relacionar tais temas para a construção do desenho curatorial, devemos destacar, foi um dos primeiros desafios desta exposição, pois reconhecíamos que esses eram referenciais teóricos muito específicos para quem pesquisa e trabalha com Artes Visuais, sendo necessário esclarecer e adequar tais perspectivas a uma linguagem adequada para um aparelho cultural público.

Esse compromisso, para mim, estava intimamente ligado com conceitos advindos da Educação Popular, movimento pedagógico interessado em fortalecer criticamente pessoas das mais distintas realidades e procedências para enfrentar algumas das diversas modalidades de opressão, lutando, assim, por uma sociedade, em alguma medida, mais solidária e inclusiva (Mota Neto, 2015), pressupostos disseminados no Brasil por Paulo Freire (2019). Desse modo, enxergo também nas Artes Visuais uma perspectiva de compromisso social quando artistas e obras podem ser engajados para fortalecer pontes e trampolins para impulsionar espectadores para compreenderem a si e ao seu contexto, possibilidade de experiências que ultrapassam o campo simbólico e reverberam no mundo que vivemos (Chiodetto, 2013).

Para ampliar esta nossa compreensão, vale acrescentar que o Espaço Cultural Casa das 11 Janelas possui quatro salas expositivas, sendo a Sala Valdir Sarubbi o espaço que abrigou a exposição *Dilemas 2019*. A sala possui aproximadamente 206m², fica localizada no segundo andar da edificação, subdividindo-se em cinco espaços, os quais por si só já ajudam a compor uma possível expografia. Mapeado o lugar e feita sua planta baixa digital, começamos o processo de riscar e rabiscar narrativas adequadas aos contextos visuais e filosóficos

projetados. Os estudos sobre esse espaço nos fizeram pensar que as salas deviam conversar entre si dentro de um grande tema, sendo este trabalhado em discursos e particularidades que iriam compor a narrativa geral da exposição. Esta escolha não foi feita de modo aleatório, pois havia grande importância para nós que esta exposição fosse didática, pensada para que o público, afastado há mais de um ano do museu, pudesse ler a narrativa da exposição da forma mais clara possível, assimilando, espaço por espaço, algumas das questões que pretendíamos abordar.

É importante pontuar que durante todo o período da exposição, que foi de aproximadamente vinte e quatro meses, em nenhum momento houve a possibilidade de realização de mediações culturais diretas, aquelas na qual um grupo de pessoas imbuídas de competência, participam de formações acerca dos propósitos da exposição com a finalidade de criar estratégias de percursos narrativos, oficinas ou interações voltadas ao público visitante. Esta dificuldade do aparelho cultural foi também um gatilho disparador para que procurássemos compor outras formas de processos educativos que pudessem ser articulados por meio de planejamento organizacional e comunicacional da exposição, tomando decisões que potencializassem a exposição por si mesma para com o outro e a outra visitante.

SISTEMATIZAÇÕES PARA UMA EDUCAÇÃO PELA ATENÇÃO

Apresentados os caminhos e desafios que compuseram a exposição *Dilemas 2019*, podemos começar a analisar as estratégias curatoriais escolhidas para potencializar o processo educativo da exposição pelo viés da atenção. Conforme já mencionado, a impossibilidade de materialização de uma mediação cultural direta, por parte do aparelho cultural, fez com que tivéssemos de pensar o processo e os mecanismos curatoriais e expográficos também como ferramenta pedagógica. Para isso, dividimos esse processo em duas etapas: o procedimento organizacional e o procedimento comunicacional.

O procedimento organizacional foi pensado para aproveitar a configuração expográfica que a sala já apresentava, ou seja, uma enorme sala subdividida em cinco espaços expositivos. A Sala Valdir Sarubbi tem sua entrada localizada bem

ao centro, no qual encontra-se o primeiro espaço expositivo, que se complementa com mais dois espaços à direita e dois espaços à esquerda. Por conseguinte, decidimos que o espaço de entrada seria o marco zero das reflexões que gostaríamos de propor, espaço este intitulado *Contradições do Presente*. Este tinha a intenção de criar no público uma impressão inicial sobre o cenário complexo do Brasil, com algumas de suas correlatas contradições. As obras ali expostas se firmaram como *insights* reflexivos, opostos e coexistentes em torno dos absurdos do presente,³ de maneira a conduzir o público à escolha de um caminho, à direita ou à esquerda, no qual o espectador teria a oportunidade de acompanhar visualmente o desdobramento de suas escolhas e tomar consciência da responsabilidade delas (Figuras 1a e 1b).

À direita, na sala intitulada *Floresta em Chamas*, representada pela Figura 2, o espectador encontraria a reunião de obras que o fariam pensar sobre a relação homem *versus* natureza que, em seu pensamento apartado, não consegue perceber o ser humano como mais uma espécie que precisa viver em consonância com a natureza (ver também Figura 2).

Continuando o percurso e entrando no último espaço, intitulado *Não às Ganâncias* à direita mais extrema, representado pela Figura 3, as obras buscavam visibilizar e estranhar poderes corrompidos ligados à igreja, ao patriarcado, à propriedade privada, à mineração e à mídia. Estes marcadores críticos se firmaram como agentes também ligados a projetos necropolíticos,⁴ os quais culminam em preconceitos e violências estruturais.

À esquerda, a primeira sala intitulou-se *História e Memória* e teve a intenção de marcar a importância de conhecer e preservar a história e a memória, não somente as que são apresentadas pelas narrativas oficiais, mas também as que contam sobre a vida de pessoas comuns, suas lutas, suas tradições, suas culturas, suas dores e suas experiências do cotidiano (Figura 4).

Por fim, a última sala mais à esquerda intitulou-se Sagrado Feminino e trazia uma oposição nítida à última sala à direita, pois partimos da compreensão de que os agentes apontados naquela sala precisavam ser respondidos por meio da junção

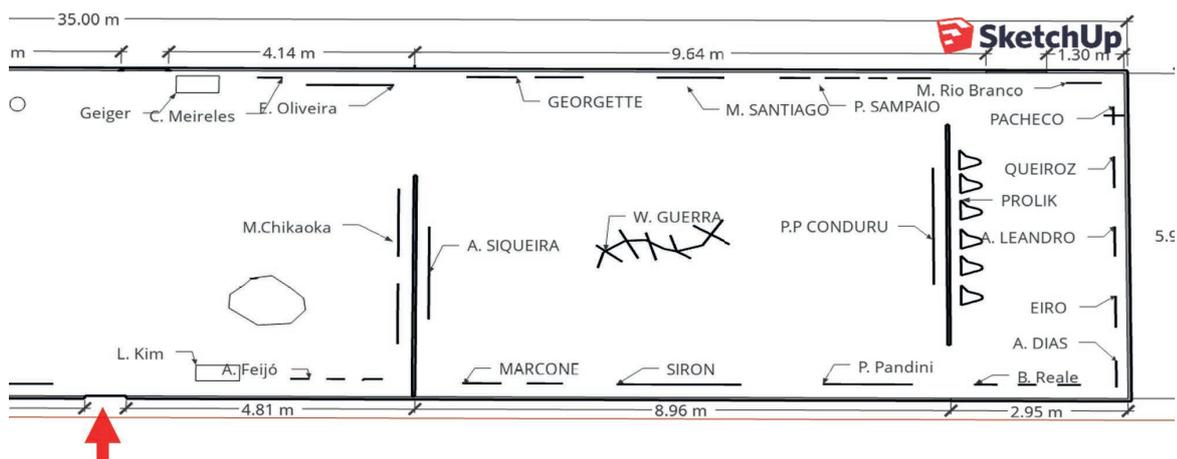


Figura 1a - Planta Baixa da Sala Valdir Sarubbi, à direita.
 Fonte: Camila Freire. Acervo Pessoal.

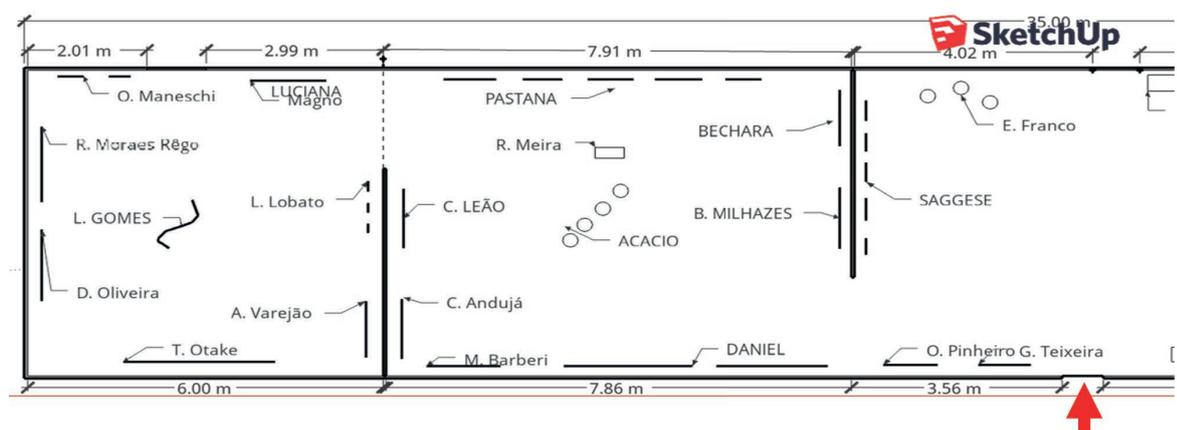


Figura 1b - Planta Baixa da Sala Valdir Sarubbi, à esquerda.
 Fonte: Camila Freire. Acervo Pessoal.

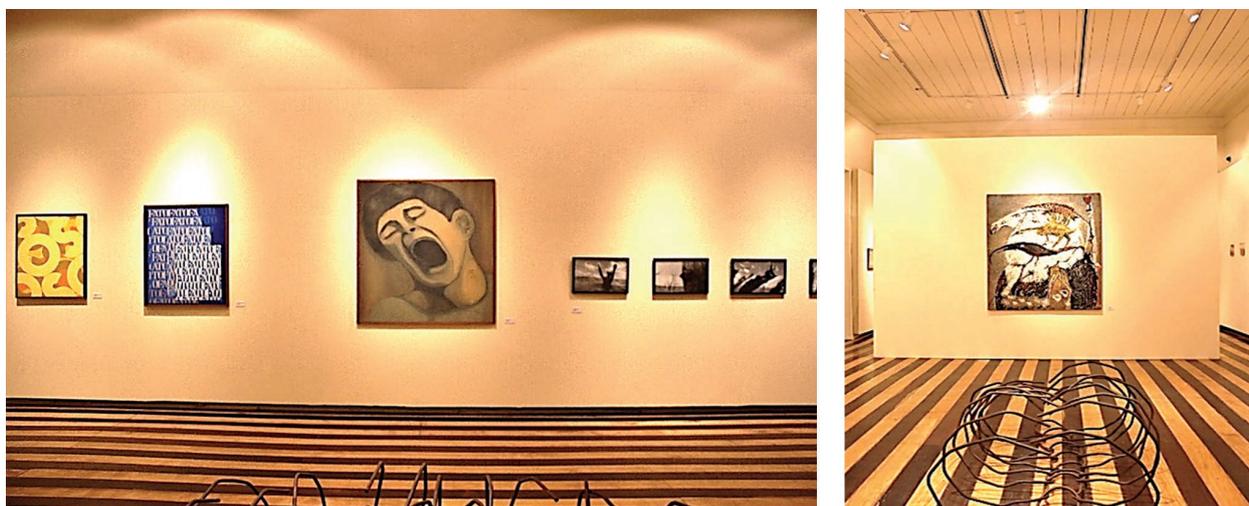


Figura 2 - Primeira sala à direita da exposição *Dilemas 2019*. Fotografias de John Fletcher.
 Fonte: Acervo Pessoal de John Fletcher.

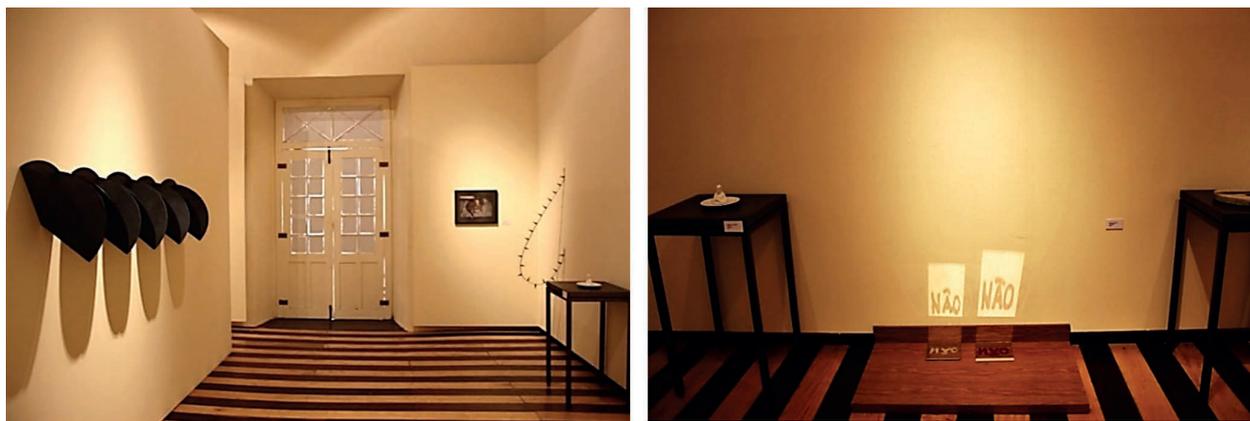


Figura 3 - Última sala à direita da exposição *Dilemas 2019*. Fotografias de John Fletcher.
 Fonte: Acervo Pessoal de John Fletcher.



Figura 4 - Primeira sala à esquerda da exposição *Dilemas 2019*. Fotografias de John Fletcher.
 Fonte: Acervo Pessoal de John Fletcher.



Figura 5 - Última sala à esquerda da exposição "Dilemas 2019". Fotografias de John Fletcher.
 Fonte: Acervo Pessoal de John Fletcher.

de coletivos que propõem reestruturações sociais baseadas na diversidade, no respeito à natureza, de forma a tentar sonhar uma sociedade de respeito para com as suas diferenças (Figura 5).

Na etapa do procedimento comunicacional, por outro lado, Carolina Ruoso (2019) nos forneceu base teórica ao apontar que os textos e as legendas em contextos expositivos têm papel de dar

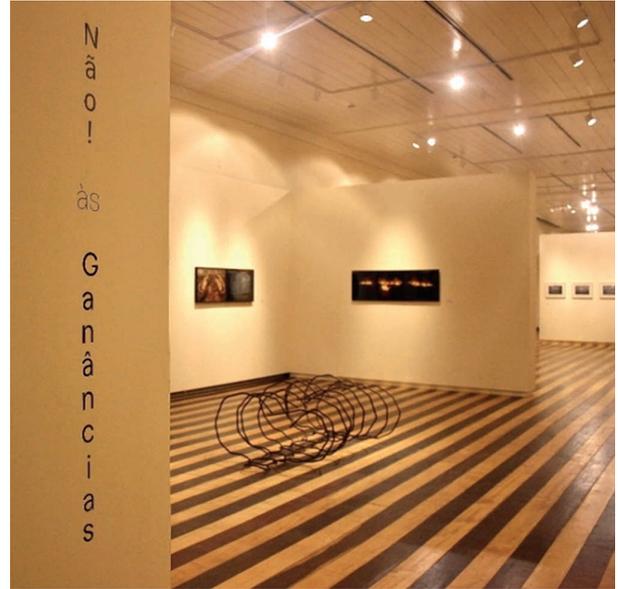


Figura 6 - Identificação Visual que intitulou as salas expositivas. Fotografias de John Fletcher.
 Fonte: Acervo Pessoal de John Fletcher.

informações que ajudam o público a compreender melhor a intenção de uma curadoria. Desse modo, a *Dilemas 2019* atentou, para além do texto curatorial, por títulos impressos e fixados nas entradas das salas expositivas, os quais tinham a intenção de ajudar na compreensão da proposta temática de cada ambiente, construindo um passo a passo para a narrativa geral da exposição, com podemos ver na Figura 6.

Partilhando da ideia de Teixeira Coelho (2004), que aponta a mediação cultural como processos de diferentes naturezas, com a intenção de promover aproximações entre indivíduos e a obra de arte, pudemos pôr em experimentação prática que outras estratégias eram necessárias para situar o público quanto à temática de cada ambiente, dando-lhes subsídios em torno da intenção narrativa proposta. Por conseguinte, utilizamos também o conceito de objetos culturais.

Segundo Edmir Perrotti e Ivete Pieruccini (2014), objetos culturais são aqueles formadores de discursos, potencialmente capazes de produzir deslocamentos intelectuais, emocionais e afetivos advindos das experiências já inerentes de seu observador. Desse modo, as obras de artes tornam-se esses objetos, passíveis de leitura e análise. Foi por esta lente que optamos por protagonizar algumas obras de artes para que elas assumissem um maior agenciamento crítico.

Para exemplificar, demonstro duas obras. Sendo a primeira a obra *As cinco graças*, de Eliane Prolik, que se localizava na sala *Não às Ganâncias*, em detalhe na Figura 7. Esta se destacou por ser um conjunto de peças metálicas pintadas de preto que, dentro do contexto expositivo da sala, resignificaram-se como anunciadoras, ou marcadores dos agentes que regulam as tragédias que vivenciamos, espécies de bombas de influências neoconcretas, em trajetórias rumo aos alvos do contexto atual brasileiro.

A igreja, que tem em sua origem a doutrinação de nossas escolhas; o patriarcado, que subjuga e mata mulheres e homens que ousam desejar mais do que já lhes foi permitido; a propriedade privada, que produz riqueza para poucos em detrimento da fome de muitos; a mineração, que lava com sangue a terra e tira dela tudo que tem valor comercial, abandonando a dor dos nossos antepassados; e, a mídia, que naturaliza tantas vezes as tragédias que vivenciamos como fatos do cotidiano. Cinco Graças, cinco testemunhas disseminadoras das barbáries do mundo em que vivemos.

A segunda obra em destaque localizava-se na sala oposta, *Sagrado Feminino*, obra intitulada *Experiências Polidimensionais n.º 02 (Curamos LGBTFobia Self)*, de Lúcia Gomes, como vemos na Figura 8. Como uma mulher LGBTQIA+, tomo-a como reflexão disparadora em torno do papel

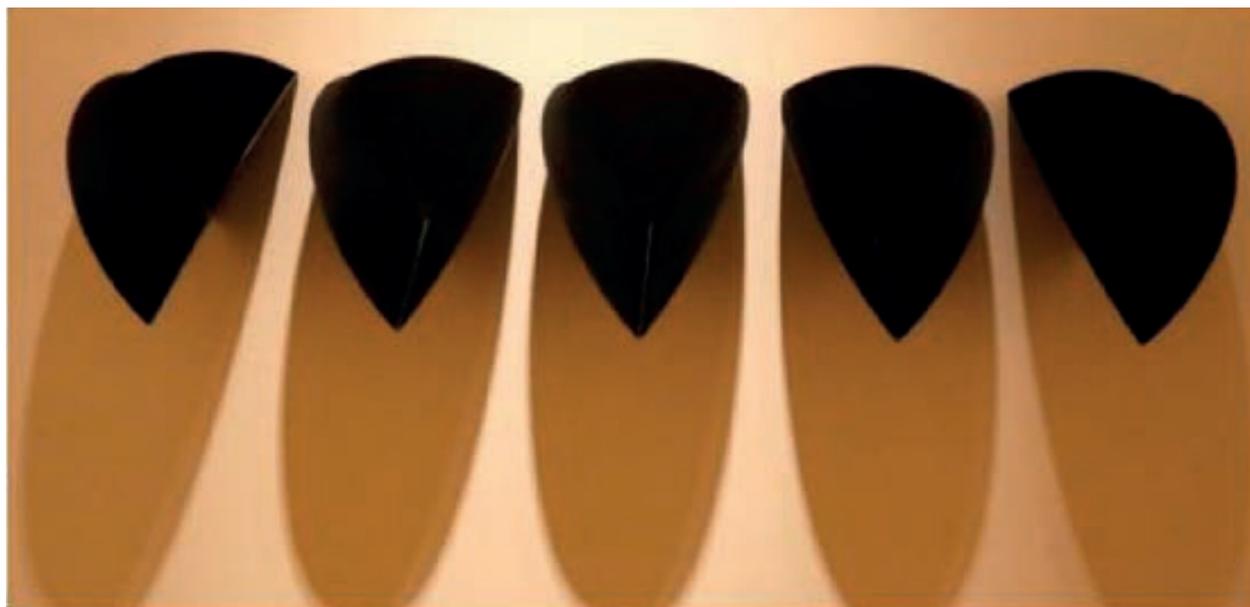


Figura 7 - *As cinco graças*, Eliane Prolik. Casa das Onze Janelas - Escultura de ferro (políptico) 30 x 30 x 51 cm Sem data, N) de registro: 02/01.5/0013.1 a 5, - COJ Sem assinatura Origem: Doação, FUNARTE, 2000 (12º Salão).

Fonte: Catálogo do Museu Casa das 11 Janelas, Exposição *Dilemas 2019*.

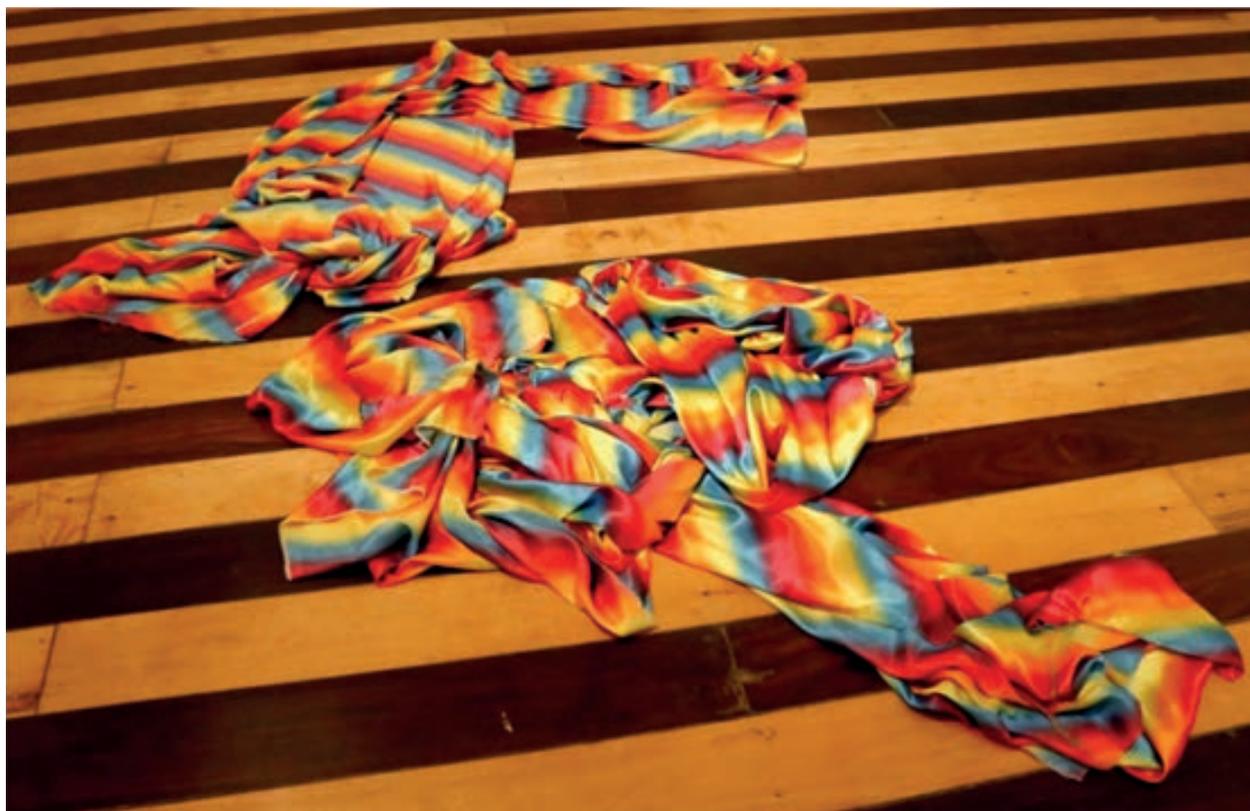


Figura 8 - *Experiências Polidimensionais nº 02* da Série Curamos LGBTFOBIA Self. Lúcia Gomes. Casa das Onze Janelas. Doação do Fundo Z à Casa das Onze Janelas.

Fonte: Catálogo do Museu Casa das 11 Janelas, Exposição *Dilemas 2019*.

social dessas letras que representam pessoas e seus modos de viver e amar. Seria possível agregar tantas pessoas diferentes, com diversas outras demandas sociais e culturais, em uma bandeira que as represente? Subjetivamente, compreendo que essa bandeira centralizada como objeto de destaque manipulável na sala desejou propor reflexão sobre a união das diferenças, não somente as de identidade de gênero, mas sobre todas as identidades e demandas inter-relacionadas, sob a égide de uma comunidade que estará um dia pronta para compreender-se em suas diferenças.

O destaque destas obras como objetos culturais pôde remeter, acreditamos, ao pensamento da teórica Ana Mae Barbosa (2002, p. 18-19) ao afirmar que: “Não se trata mais de perguntar o que o artista quis dizer em sua obra, mas o que a obra nos diz, aqui e agora, em nosso contexto, e o que disse em outros contextos históricos, a outros leitores”. Desse modo, a necessidade de nos relacionarmos com as obras artísticas no presente perpassa por compreender que, apesar de sua estrutura física permanecer igual, seus significados são múltiplos, capazes de ser agenciados para diversos contextos, em diversas épocas, potencializando diferentes leituras de acordo com a experiência do espectador (ver mais em Didi-Huberman, 2019).

Exposições, artistas e obras de artes propõem aproximações entre o pensamento curatorial e o espectador, possibilitando, por meio da educação pela atenção, a assimilação de suas narrativas e proporcionando um tipo de aprendizado autônomo que ocorre em diferentes níveis. Tal conceito reforça uma base freiriana nossa de práxis (Freire, 2019), de maneira a permitir ao espectador a reflexão sobre seu contexto sociocultural através de experiências adquiridas no passado e que hoje servem de trilha para outros tipos de impressões e análises, o que torna, assim, o espectador também participante da construção narrativa expositiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aprender pela experiência é compreender que a todo momento estamos aprendendo, desde a tarefa mais simples, como arrumar nossa cama pela manhã, até a análise mais complexa sobre como nossa sociedade intervém nas escolhas de nossas vidas. Tudo que ocorre ao nosso redor, seja na esfera micro, ou no contexto macro, é cercado

de informações que precisam ser analisadas, por meio de nossas experiências anteriores, com a finalidade de desdobrar-se em conhecimentos que possibilitem a construção de um repertório amplo que nos ajude a fazer escolhas e tomar decisões.

Compreendo que o mundo é construído por imagens e estas estão constantemente nos estimulando algo, impondo comportamentos, selecionando nossos gostos e direcionando nossas escolhas. Estar atento às múltiplas informações que nos atravessam se conforma como demanda deste mundo saturado de imagens. Significar tais informações a partir de nossas experiências é um constante ato de aprender pela atenção. No caso específico deste artigo, o aprendizado por meio das Artes Visuais, localizado em um museu, criou a oportunidade através de uma exposição que continha uma gama ampla de informações. Estas informações, compreendemos, precisaram ser traduzidas pelo(a) espectador(a) por meio de suas próprias experiências para que, assim, o diálogo transformador fosse possibilitado.

Ainda que o aprendizado não se localize somente nos espaços formais e não formais, tampouco as Artes Visuais podem ser encerradas somente nesses lugares. Ela está presente de maneira direta ou indireta em todo produto visual que consumimos, encontra-se nos diversos lugares que interagimos, individualmente ou coletivamente. Quanto mais tomarmos consciência dessa dimensão do aprendizado, mais estaremos atentos e críticos para nos responsabilizar por uma educação socialmente engajada e modificadora da sociedade.

NOTAS

1. Pesquisa de Mestrado realizada no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Rosângela Marques de Britto. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1KWbqWAj4uZ5dpM56CB_YJOR6FXzbF_Ai/view>.

2. Além da exposição *Dilemas 2019*, as outras exposições foram *Percursos na Arte Brasileira*, com curadoria do Sistema Integrado de Museus e Memoriais; *Encontro das Águas - Luiz Braga e Miguel Chikaoka*, com curadoria do Sistema

Integrado de Museus e Memoriais e texto de João de Jesus Paes Loureiro; e *Indizível* com curadoria de Nando Lima (G1 PARÁ, 2019).

3. Mito de Sísifo (Camus, 2019).

4. Necropolítica é um conceito sociopolítico no qual se estabelece “parâmetros” para deixar grupos sociais viverem e morrerem. Para o autor, o estado corrobora com práticas violentas de maneira sistematizada com a finalidade de afirmar-se soberano e autoritário para determinados grupos, comunidades e territórios (Mbembe, 2011).

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da Arte**. São Paulo: Max Limonad, 2002.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. São Paulo: Record, 2019.

CHIODETTO, Eder. **Curadoria em Fotografia**: da pesquisa à exposição. São Paulo: Prata Design, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**: História da Arte e Anacronismo das Imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

FREIRE, Camila Ferreira Araújo. **Perspectivas Outras para Belém**: Análises autocríticas sobre arte educação no contexto não formal e informal. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2022. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1KWbqWAj4uZ5dpM56CB_YJ0R6FXzbF_Ai/view>. Acesso em: 25. out. 2024

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: Saberes necessários à prática educativa. 62. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

G1 PARÁ. **Quatro exposições marcam a reabertura do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, em Belém**, 08 out. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2019/10/08/quatro-exposicoes-marcam-a-reabertura-do-espaco-cultural-casa-das-onze-janelas-em-belem.ghtml>>. Acesso em: 1 ago. 2022.

INGOLD, Timothy. Da transmissão de representações à educação da atenção. **Educação**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/6777/4943>>. Acesso em: 20 mai. 2022.

JINKINS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO, Murilo (Org.). **Por que gritamos golpe? Para entender o impeachment e a crise política no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2016.

MARTINS, Mirian Celeste; SCHULTZE, Ana Maria; EGAS, Olga. **Mediando [con]tatos com arte e cultura**. São Paulo: Instituto de Artes/Unesp, 2007.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2011.

MOTA NETO, João Colares da. **Educação Popular e Pensamento Decolonial Latino-Americano em Paulo Freire e Orlando Fals Borda**. Tese (Doutorado em Educação), Instituto de Ciências da Educação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015. Disponível em: <<https://ppgedufpa.com.br/arquivos/File/TeseColares2015.pdf>>.

PERROTTI, Edmir; PIERUCCINI, Ivete. A mediação cultural como categoria autônoma. **Inf. Inf.**, Londrina, v. 19, n. 2, p. 01 - 22, mai./ago. 2014. Disponível em: <<https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/viewFile/19992/17341>>. Acesso em: 30 mai. 2022.

RUOSO, Carolina. Curadoria de exposições, uma abordagem museológica: reflexões teóricas e propostas de metodologias participativas. In: ARAÚJO, Bruno Melo de *et al.* (Org). **Museologia e suas interfaces críticas**: museu, sociedade e os patrimônios. Recife: Ed. UFPE, 2019.

SILVA, Marly; PINTO, Lúcio Flávio. **O Estupro Museológico**. 2016. Disponível em: <<https://lucioflaviopinto.wordpress.com/2016/06/22/o-estupro-museologico/>>. Acesso em: 21 fev. 2020.

TEIXEIRA COELHO. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

SOBRE A AUTORA

Camila Ferreira Araujo Freire é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, desenvolve pesquisa nas áreas de Artes Visuais, Memória e História, Educação não formal e informal. É mestra em Artes pelo PPGARTES/UFPA, no qual realizou a pesquisa intitulada *Perspectivas Outras para Belém: análises autocríticas sobre o papel da arte educação em contextos não formais e informais*. É professora efetiva do município de Ananindeua. Formada em Artes Visuais (Licenciatura/Bacharelado) pela UFPA. E-mail: mila_ferreira_freire@hotmail.com

Recebido em: 07/06/2024

Aprovado em: 18/10/2024

EDUCAÇÃO, MUSEOLOGIA E INCLUSÃO: UM OLHAR PARA AS PESQUISAS EM MUSEUS DA AMAZÔNIA PARAENSE

EDUCATION, MUSEOLOGY AND INCLUSION: A FOCUS FOR RESEARCH IN MUSEUMS IN THE AMAZON OF PARÁ

Huber Kline Guedes Lobato
UFPA

Resumo

A escrita deste artigo estabelece uma relação teórica entre educação, museologia e inclusão/acessibilidade. O objetivo é estabelecer o diálogo acerca da educação, da museologia e da inclusão mediante a análise de pesquisas em museus da Amazônia paraense. Realizou-se um levantamento de teses e dissertações no portal da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e no portal da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) no íterim de 2014 a 2024. Percebe-se que há uma incipiência de pesquisas, nas pós-graduações *stricto sensu*, sobre a inclusão e a acessibilidades dos museus da Amazônia paraense.

Palavras-chave:

Educação Inclusiva; Museologia; Amazônia.

Abstract

This article makes a theoretical relationship between education, museology and inclusion/ accessibility. The objective is to dialogue about education, museology and inclusion by analyzing research on museums in the Amazon of Pará. An investigation was carried out on theses and dissertations from the Brazilian Digital Library of Theses and Dissertations (BDTD) and the Coordination of Superior Level Staff Improvement (CAPES) between 2014 and 2024. So, there is little research, in postgraduate studies (master's and doctorate) on inclusion and accessibility of museums in the Amazon of Pará.

Keywords:

Educational inclusion. Museology. Amazon.

INTRODUÇÃO

As reflexões neste texto originaram-se da atuação enquanto Tradutor e Intérprete de Língua Brasileira de Sinais (Libras) em um espaço museal ou patrimônio musealizado¹ - parque zoobotânico - na cidade de Belém do Pará em abril de 2024. Na ocasião fui convidado para mediar a comunicação entre surdos e ouvintes na culminância de um projeto de extensão voltado à participação de crianças em estudos científicos do referido espaço museal.

Fui informado que nesse lugar não havia Tradutor e Intérprete de Libras, por isso aceitei o convite para atuar, voluntariamente, durante essa ação do projeto de extensão. Assim, passei a refletir acerca da relevância, necessidade e urgência da promoção da acessibilidade para pessoas com deficiência nos museus da Amazônia, sobretudo nos museus da Amazônia paraense.

Mas é importante pensarmos: quais os principais museus da Amazônia? Por exemplo, o Museu Histórico Joaquim Caetano da Silva em Macapá ou Museu da Memória Rondoniense em Porto

Velho são espaços inclusivos? Em relação à Amazônia paraense: o Museu do Forte do Presépio em Belém; o Centro Cultural João Fona em Santarém; o Museu Municipal de Marabá ou o Museu do Marajó em Cachoeira do Arari, são ambientes que possuem acessibilidade arquitetônica ou comunicacional?

A pesquisa de Oliveira (2023) apresenta alguns dados numéricos sobre os museus do Norte do Brasil. Tais dados foram obtidos na plataforma MuseusBr, do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Nessa plataforma há informações sobre os museus brasileiros. Assim, há o número de museus no Norte: Acre (23); Amazonas (46); Amapá (8); Pará (57); Rondônia (19); Roraima (4); Tocantins (18). Em relação ao status dos museus da região Norte: museus abertos (155) e museus fechados (20). Perguntamos: esses museus são inclusivos/acessíveis à pessoa com deficiência? Há pesquisas sobre acessibilidade nesses museus?

Embora possamos encontrar artigos acadêmicos em revistas científicas e artigos acadêmicos em anais de eventos que abordem a presença de pessoas com deficiência em museus, ainda assim, pontuo que são poucas as pesquisas em níveis de mestrado e doutorado que interconectam os seguintes campos: educação, museologia e inclusão/acessibilidade. Especialmente no âmbito da Universidade Federal do Pará são incipientes as pesquisas que analisam se os museus do Pará são inclusivos/acessíveis para pessoas com deficiência.

Assim, o objetivo de nossa escrita nesse texto é promover o diálogo sobre educação, museologia e inclusão a partir de um olhar para as pesquisas em museus da Amazônia, especificamente, da Amazônia Paraense. A questão-problema é: qual a relação teórica entre educação, museologia e inclusão e de que forma a inclusão e, por sua vez, a acessibilidade se presentificam nos museus da Amazônia Paraense?

Efetivou-se um levantamento na plataforma da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e na plataforma da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) a partir de um recorte temporal que compreende 2014 a 2024. Esse recorte foi escolhido por ser o intervalo da

produção acadêmica dos principais programas de pós-graduação da Universidade Federal do Pará, tais como o PPGARTES.

EDUCAÇÃO, MUSEOLOGIA E INCLUSÃO/ACESSIBILIDADE

A educação, além de um direito constitucionalmente adquirido, é um campo em que se concretizam práticas educativas voltadas a incutir no educando a produção de saberes e conhecimentos sobre o mundo e a vida. Esse campo, por ser constituído de relações humanas, consolida-se a partir de suas diferentes modalidades, tais como: informal, não-formal e formal.

Libâneo (2010, p. 86) considera a educação a partir de duas modalidades: “a educação não intencional, também chamada de educação informal ou, ainda, educação paralela; a educação intencional, que se desdobra em educação não-formal e formal”. É a partir dessas modalidades ou dimensões que podemos perceber um conjunto de práticas educativas significativas ao desenvolvimento de seus aprendizes. Para Gohn (2016, p. 60):

[...] a educação formal é aquela desenvolvida nas escolas, com conteúdos previamente demarcados; a informal é aquela que os indivíduos aprendem durante seu processo de socialização - na família, no bairro, no clube, durante o convívio com os amigos etc. -, carregada de valores e culturas próprias, de pertencimento e sentimentos herdados; e a educação não formal é aquela que se aprende “no mundo da vida”, via processos de compartilhamento de experiências, principalmente por intermédio de espaços e ações coletivas cotidianas.

A educação não intencional tem *status* de informal, pois acontece no cotidiano social das pessoas. Assim, os fatores naturais, culturais, históricos, entre outros irão contribuir com essa educação. Já a educação intencional formal é a que acontece no seio das instituições educativas, como a escola, e a não formal é a que ocorre em ambientes “não escolares”, tais como os museus.

É o *status* de educação não formal que me interessa nesse texto, pois é a que se coaduna à compreensão de museologia - enquanto ciência que investiga a relação entre ser e realidade social a partir do ambiente museal. Segundo Gohn (2016, p. 61) dentre as “[...] agências de educação não formal no campo da cultura, encontram-se cinemas, galerias de arte, museus etc.”.

De acordo com Brulon e Magaldi (2020, p. 12) “poderíamos definir a Museologia como a área do saber que nos ajuda a fazer perguntas sobre os museus, a interrogá-los”. Assim, interrogar um museu, significa encará-lo como um fenômeno social, cultural e histórico que constitui o universo dos sujeitos que vivenciam aquele ambiente museal. Stránský (2020, p. 159):

Como eu vejo nos museus um modo específico de se apropriar da realidade não somente como tal, mas do ponto de vista axiológico do homem, das nações, da sociedade e de toda a humanidade, eu acredito que o objeto da museologia como ciência é justamente essa relação específica para com a realidade.

Stránský (2020, p. 159) pontua que “a museologia está ligada ao museu, por sua orientação gnosiológica”. A esfera museológica deve ser ampla, tanto historicamente quanto considerando o ponto de vista do presente ou do futuro. Com isso, museologia é um campo epistemológico que proporciona conhecimentos à prática museal. Assim, o museu promove a relação do ser humano com a realidade social.

Contudo, essa realidade social precisa ser inclusiva, acessível e anticapacitista, ou seja, uma educação que efetive a luta contra o preconceito direcionado às pessoas com deficiência. Busca-se práticas educativas de ruptura com a crença de que essas pessoas são incapazes de trabalhar, estudar e, até mesmo de viver, em sociedade. O capacitismo estabelece um padrão físico, normal, hegemônico. O padrão da classe dominante.

O sujeito com deficiência, então, está à margem da normalidade capacitista. Somando-se a isso, o capacitismo estabelece a não aceitação de gestos, de sotaques, de formas de falar diferente; estabelece a linguagem padrão e o monolinguísmo no caso dos surdos; (Oliveira; Oliveira, 2023). Cabe a educação anticapacitista concretizar-se nas escolas e, sobretudo, nos ambientes museais. Assim, os espaços escolares e não-escolares, tais como os museus, serão cada vez mais inclusivos.

METODOLOGIA

A pesquisa iniciou-se por meio do diálogo (conversa informal) com alguns discentes egressos do PPGArtes da UFPA com a intenção de saber quais pesquisas haviam sido efetivadas na Amazônia Paraense acerca das seguintes

temáticas: educação, museologia e inclusão/ acessibilidade. Não obtive uma resposta precisa com esse diálogo. Assim, resolvi fazer algumas buscas nas plataformas digitais:

Busca 1: levantamento no PPGArtes da UFPA a partir dos descritores: museu/museologia e inclusão. Esse levantamento foi realizado em dois momentos: inicialmente busquei as dissertações de mestrado em Artes; em seguida averigui dentre as teses do doutorado em Artes. Não encontrei resultados que sanassem o objetivo do levantamento.²

Busca 2: acessei o portal da BDTD. Utilizei três descritores: inclusão, museologia e acessibilidade. Obtive 11 resultados dos quais selecionei apenas os 4 a seguir (Quadro 1).

Busca 3: acessei o portal da BDTD. Utilizei dois descritores: museu e inclusão. Tive um resultado de 147 trabalhos, pois a busca deu-se para todos os campos. Sendo assim, mudei a busca apenas para o título. O resultado foi de 4 trabalhos, dos quais selecionei 2 (Quadro 2).

Busca 4: ainda no portal da BDTD utilizei dois descritores (museu e acessibilidade) e filtrei apenas o título das pesquisas. Obtive o resultado de 7 trabalhos. Selecionei 4 (Quadro 3).

Busca 5: no portal da BDTD utilizei outros três descritores: museu, inclusão e deficiência. Encontrei 6 trabalhos. Selecionei apenas 1 (Quadro 4).

Busca 6: por fim fiz a busca no portal de teses e dissertações da CAPES (Museu AND Deficiência AND Amazônia)³. Encontrei 2 pesquisas (Quadro 5).

Alguns trabalhos, mesmo trazendo a palavra inclusão no título ou resumo, referiam-se a inclusão relacionada à diversidade sociocultural ou à vulnerabilidade social. Destaco que o foco da pesquisa é sobre inclusão e acessibilidade em museus para pessoas com deficiência. Ressalto que no levantamento ainda fiz outras tentativas de buscas a partir de outros descritores, tais como: museu, museologia e deficiência, porém os resultados, quando não se repetiam, eram totalmente incompatíveis com os critérios de seleção da pesquisa.

Título	Autor(a)	Tipo	Ano	Região
1- Cultura e inclusão na educação em museus: processos de formação em mediação para educadores surdos	Margarete Oliveira	Dissertação - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo	2015	Sudeste
2- Design universal na arquitetura de exposições museológicas: aspectos inclusivos sob a perspectiva do público	Paulo Roberto Sabino	Tese - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais	2017	Sudeste
3- Experiência de visitantes com deficiência visual na sala de física do museu de ciências da Universidade Estadual de Maringá	Samira Cassote Grandi	Dissertação-Programa de Pós-Graduação em Educação para a Ciência e a Matemática da Universidade Estadual de Maringá	2017	Sul
4- Possibilidades de aprendizagem de pessoas com deficiência intelectual nos museus de arte brasileiros	Larissa Foronda	Dissertação - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo	2022	Sudeste

Quadro 1 - Dados da segunda busca.

Fonte: BDTD (2024).

Título	Autor(a)	Tipo	Ano	Região
5- A inclusão de surdos em museus de ciência: um estudo no Museu do Amanhã e no Museu da Vida	Andre Fillipe de Freitas Fernandes	Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde da Fundação Oswaldo Cruz - RJ	2019	Sudeste
6- A experiência de pessoas com deficiência visual: A acessibilidade e a inclusão no Museu da Geodiversidade (UFRJ) e na Casa da Descoberta (UFF)	Mariana Pereira Fernandes	Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde da Fundação Oswaldo Cruz - RJ	2020	Sudeste

Quadro 2 - Dados da terceira busca.

Fonte: BDTD (2024).

Título	Autor(a)	Tipo	Ano	Região
7- Acessibilidade e arte na preservação do patrimônio arquitetônico: estudo do caso do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo - MAC	Adriana Lucia Silva Domingues	Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas	2017	Sudeste
8- Para além da acessibilidade: pensando o pertencimento e a participação dos sujeitos surdos no Museu de Arte do Rio	Vanessa Bartolo Guimarães Pereira	Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Gestão da Economia Criativa da Escola Superior de Propaganda e Marketing - RJ	2020	Sudeste
9- Patrimônio cultural e acessibilidade das pessoas com deficiência no Museu das Bandeiras (MUBAN) - Cidade de Goiás ⁴	Kenia Aparecida de Moraes	Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Memória e Patrimônio - UEG	2021	Centro-Oeste
10- APP Incluir: acessibilidade cultural no museu Casa de Aluizio Campos	Vanessa Vera do Nascimento	Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Computação, Comunicação e Artes da Universidade Federal da Paraíba	2021	Nordeste

Quadro 3 - Dados da quarta busca.

Fonte: BDTD (2024).

Título	Autor(a)	Tipo	Ano	Região
11- Deficiência Visual e Ambiente Museal: como o espaço afeta a experiência de visita ao museu	Eveline Helena Almeida de Souza	Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Design, do Departamento de Artes e Design da PUC-RJ	2021	Sudeste

Quadro 4 - Dados da quinta busca.

Fonte: BDTD (2024).

Título	Autor(a)	Tipo	Ano	Região
12- A relação entre o direito à acessibilidade de pessoas com deficiência física e o controle externo exercido pelo tribunal de contas do Estado do Amazonas no Museu do Judiciário	Kleilson Frota Sales Mota	Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Direito Ambiental da Universidade do Estado do Amazonas	2022	Norte
13- O patrimônio além dos olhos: o universo do aquário Jacques Huber do Museu Paraense Emílio Goeldi para pessoas com deficiência visual	Martha do Socorro Lima de Carvalho	Dissertação ⁵ - Programa de Pós-Graduação em Ciências do Patrimônio Cultural da Universidade Federal do Pará	2023	Norte

Quadro 5 - Dados da sexta busca.
Fonte: CAPES (2024).

ANÁLISES DAS PESQUISAS

A seguir apresento o resultado geral do levantamento das teses e dissertações sobre educação, museologia e inclusão.

a) O número de teses e dissertações:

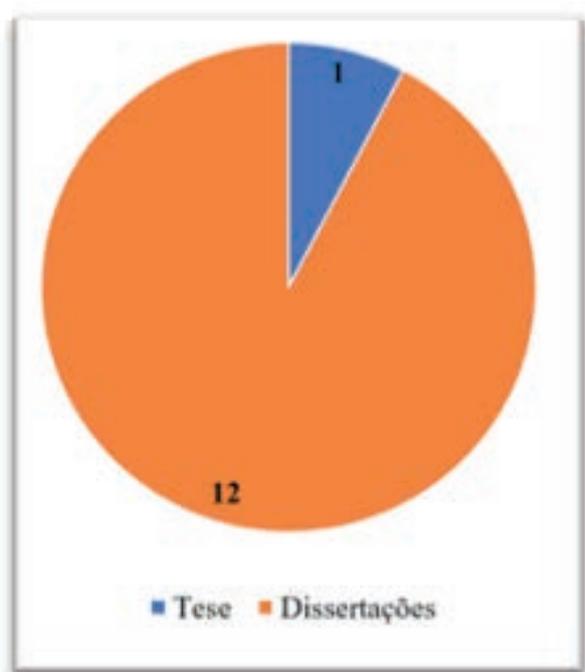


Gráfico 1 - Número de teses e dissertações.
Fonte: BDTD e CAPES (2024).

Temos os seguintes dados quantitativos: 1 tese de doutorado e 12 dissertações de mestrados que envolvem as temáticas educação, museologia e inclusão/acessibilidade.

b) As principais cidades das pesquisas:

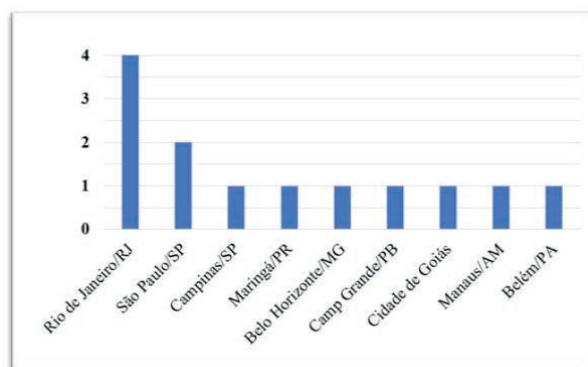


Gráfico 2 - Cidades das pesquisas.
Fonte: BDTD e CAPES (2024).

Os resultados apontam que 4 pesquisas foram feitas na cidade do Rio de Janeiro, 2 pesquisas feitas na capital São Paulo e o restante (1 em cada lugar) nas cidades de: Campinas, Maringá, Belo Horizonte, Campina Grande, Cidade de Goiás, Manaus e Belém.

c) As principais regiões das pesquisas:

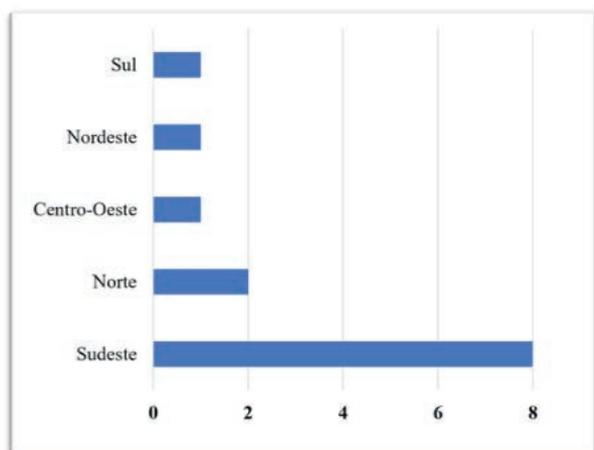


Gráfico 3 - Regiões das pesquisas.
Fonte: BDTD e CAPES (2024).

Os resultados apontam um maior número de produções na região Sudeste com 8 pesquisas. Em seguida tem-se Nordeste com 1 pesquisa; Centro-oeste e Sul com 1 pesquisa em cada região. O Norte apareceu em 2 pesquisas realizadas.

d) O público com deficiência nas pesquisas:

1-Educadores Surdos
2-Pessoas com Problemas de Mobilidade Permanente ou Temporária
3-Visitantes com Deficiência Visual
4-Pessoas com Deficiência Intelectual
5-Surdos
6-Pessoas com Deficiência Visual
7-Pessoas com Deficiência
8-Sujeitos Surdos
9-Pessoas com Deficiência
10-Pessoas com Deficiência
11-Visitantes de museu com deficiência visual
12-Pessoas com deficiência física
13-Pessoas com deficiência visual

Quadro 6 - Público com deficiência.
Fonte: BDTD e CAPES (2024).

Nesse quadro coloquei a nomenclatura utilizada pelos autores das pesquisas em seus trabalhos. Nota-se uma variação quanto a essas nomenclaturas. No gráfico a seguir utilizei a nomenclatura técnica da área da inclusão de pessoas com deficiência.

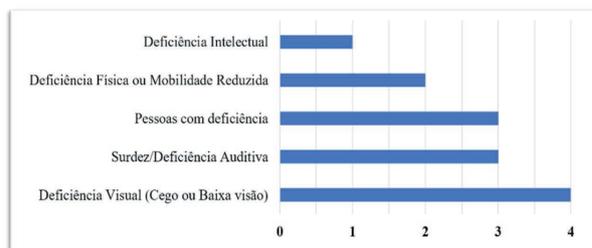


Gráfico 4 - Público com deficiência.
Fonte: BDTD e CAPES (2024).

O público com deficiência nas pesquisas é, em sua maioria, de pessoas com deficiência visual (cegos e baixa visão), neste caso 4 pesquisas referem-se a esse público. Há 3 pesquisas voltadas para a surdez/deficiência auditiva; 3 pesquisas que citam apenas a nomenclatura pessoa com deficiência sem especificar o público diretamente; 2 pesquisas voltadas às pessoas com deficiência física ou mobilidade reduzida e 1 pesquisa sobre pessoas com deficiência intelectual.

e) De quais campos advém as pesquisas?

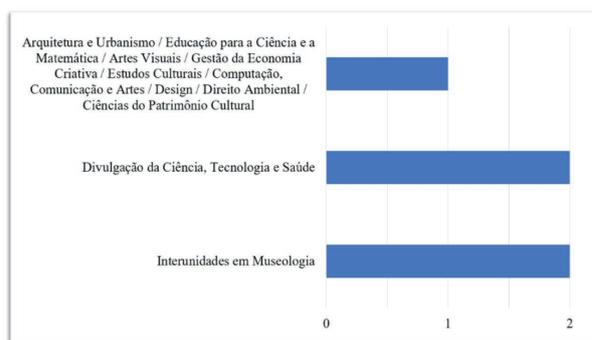


Gráfico 5 - Campos das pesquisas.
Fonte: BDTD e CAPES (2024).

As pesquisas são de vários campos ou diversos programas de pós-graduação. Há 2 pesquisas de programa em interunidades em museologia; 2 pesquisas em programa de divulgação da ciência, tecnologia e saúde. As demais pesquisas (uma em

cada programa) são de: arquitetura e urbanismo; educação para a ciência e a matemática; artes visuais; gestão da economia criativa; estudos culturais; computação, comunicação e artes; design; direito ambiental; ciências do patrimônio cultural.

f) Sobre o que se refere cada pesquisa?

Oliveira (2015) apresenta a formação de educadores surdos que atuam em programas de acessibilidade cultural em três museus da cidade de São Paulo: Pinacoteca do Estado, Museu de Arte Moderna e Museu Afro Brasil. Para isso, mostra o perfil profissional, como também os programas de acessibilidade e as instituições culturais nos quais eles atuam.

Sabino (2017) aborda o uso do Design Universal na arquitetura do espaço de exposições do museu na perspectiva da acessibilidade e da inclusão social. Tem por objetivo avaliar parâmetros de acessibilidade para concepção de projetos expositivos que resultem uma experiência de qualidade para todos, tendo em vista suas habilidades e autonomia.

Grandi (2017) por meio do estudo de caso de uma visita de pessoas com deficiência visual no ambiente de Física do Museu Dinâmico Interdisciplinar da Universidade Estadual de Maringá, pesquisa que tipo de experiência museal esse ambiente pode proporcionar para esse perfil de público, no caso, pessoas com deficiência visual.

Foronda (2022) avalia os processos de aprendizagem de pessoas com deficiência intelectual em visitas educativas em museus de arte, de modo a possibilitar melhorias destes indivíduos na família e na sociedade, e consequentemente, em sua qualidade de vida. A autora entrevista educadores dos Museus de Arte de São Paulo, entre outros museus.

Fernandes (2019) realiza um estudo de caráter exploratório com o objetivo de entender em que medida os museus de ciência estão preparados para receber o público de surdos. Para isso, pesquisa em dois museus: Museu da Vida e Museu do Amanhã. Com isso, investiga quais são as iniciativas realizadas e as ferramentas utilizadas com o público surdo.

Fernandes (2020) analisa a visita de dois grupos de pessoas com deficiência visual a dois

museus de ciências universitários: o Museu da Geodiversidade (UFRJ) e a Casa da Descoberta (UFF). Identifica a acessibilidade atitudinal - a superação de barreiras - e a acessibilidade física - o toque das pessoas com deficiência visual na interação.

Domingues (2017) estuda um exemplar referencial do patrimônio edificado que foi objeto de intervenções e atualizações de acessibilidade, a saber: o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo - MAC, comparando-o com os critérios e conceitos da identificação dos valores artísticos e estéticos da preservação patrimonial.

Pereira (2020) investiga um museu brasileiro localizado na zona portuária da cidade do Rio de Janeiro, o Museu de Arte do Rio (MAR), analisa as ações deste museu que promovem a participação e o pertencimento de pessoas surdas usuárias da Libras e mostra como acontece a recepção e a ocupação desses sujeitos nesse espaço público.

Morais (2021) analisa a inclusão da pessoa com deficiência no espaço do Museu das Bandeiras, na Cidade de Goiás. A partir da análise de duas esferas, do espaço museal e da pessoa com deficiência. Assim, propõe ações de educação patrimonial e estabelece as principais especificidades de inclusão neste caminho.

Nascimento (2021) desenvolve um aplicativo com recursos de acessibilidade, o software "Incluir", em que utiliza a linguagem Java por meio da plataforma Android Studio. Assim, promove uma reflexão sobre a importância da acessibilidade cultural no Museu Casa de Aluizio Campos - Campina Grande - PB.

Souza (2021) analisa a experiência do visitante com deficiência visual em museus, buscando compreender a relação e a interação entre esse visitante e o ambiente construído do espaço expositivo, bem como a sua relação com as obras e as demais pessoas presentes em museus de São Paulo e Rio de Janeiro.

Mota (2022) descreve o Direito Social à acessibilidade de pessoas com deficiência. Para isso, disserta sobre o controle externo exercido pelo Tribunal de Contas do Estado Amazonas e evidencia a relevância do Controle Externo para

atingimento do desenho universal, em especial na reforma do Museu do Judiciário iniciada no ano de 2018 em Manaus.

Carvalho (2023) analisa como se dá a comunicação no aquário Jacques Huber, no Museu Paraense Emílio Goeldi, o mais antigo do Brasil, para pessoas com deficiência visual (pessoas cegas ou com baixa visão). Verifica, ainda, a acessibilidade na exposição “Baleia à vista” no referido aquário, a partir das dimensões arquitetônicas e comunicacionais.

Algumas pesquisas discutem questões específicas sobre a Inclusão/Acessibilidade da: a) pessoa com deficiência intelectual; b) pessoa com deficiência visual; c) pessoa surda/Deficiente Auditiva.

Em relação à pessoa com deficiência intelectual, por exemplo, Foronda (2022) apresenta propostas e sugestões para mediações: Mapa Mental, Jogos de palavras, Símbolos PCS (Picture Communication Symbols), Placa de sinalização, Prancha de comunicação e Prancha pictórica. Foronda (2022) pontua, ainda, que no caso das pessoas com deficiência intelectual a linguagem nos museus deve estar adequada para esse público.

Sobre pessoa com deficiência visual Grandi (2017) exemplifica as sensações táteis em experimentos criados para as visitas em espaço museal, tais experimentos são: Berço de Newton, Banco de Pregos, Gerador de Van der Graff, Transformador Redutor, Garrafa de Leyden. Fernandes (2020) identifica no Museu da Geodiversidade e na Casa da Descoberta os diversos tipos de acessibilidade: arquitetônica/física (acesso às rampas e toque em algumas molduras), atitudinal (mediadores) e comunicacional (audiodescrição). Já Souza (2021) mostra as seguintes dimensões: arquitetônica (acesso prioritário, piso de alerta e podotátil, piso/maquete tátil e elevadores); instrumental (equipamentos audiovisuais e uso de QR Code). Por fim, Carvalho (2023) mostra os visitantes explorando a exposição “Baleia à vista” por meio de: toque (sensações táteis), texto em Braille, maquete e piso táteis.

Já em relação à pessoa surda/Deficiente Auditiva Oliveira (2015) cita: eventos musicais de celebração à música - balada surda, presença de educador surdo com domínio de Libras, Maquete tátil, reprodução em auto contraste e alto-relevo,

audioguia e videoguia, audiodescrição por QR Code e Galeria Tátil de Esculturas. Fernandes (2019) identifica *tablets* com intérpretes de Libras, presença de intérpretes de Libras em alguns eventos, presença de educador surdo e educadora bilíngue, janela de Libras em algumas exposições. E Pereira (2020) cita a TV com informações que são sinalizadas por uma pessoa surda; uso de QR Code em algumas obras de exposições com informações em Libras; presença de uma educadora e uma estagiária surda com fluência em Libras.

Há pesquisas, ainda, com um foco voltado exclusivamente para a Amazônia:

Mota (2022) averigua a dinâmica das relações sociais que envolvem as pessoas com deficiência física e a concretização da normatividade pela atuação do Tribunal de Contas no Museu do Judiciário. Com base em todo o estudo empreendido, percebe que a atuação fiscalizatória do Tribunal de Contas do Estado do Amazonas visando à garantia de um meio ambiente acessível é imprescindível à concretização de nosso bloco de constitucionalidade e a à efetivação dos compromissos estabelecidos no Estatuto da Pessoa com Deficiência

Carvalho (2023) menciona, a partir do relato dos visitantes, a importância do uso de: texto em Braille, mesmo com sugestões de outros recursos de leitura como a caneta leitora; áudio descrição com ou sem *qr code*; réplicas; piso tátil existente para locomover no espaço; e maquete tátil bidimensional, que tem a função de orientar o visitante. Mostra, ainda, os pontos com necessidade de aprimoramento da exposição: a presença de maquete 3D para compreender o prédio e seus detalhes arquitetônicos; a presença de um mapa tátil localizado na entrada do aquário; a formação continuada dos recepcionistas para acolher e pré-informar o visitante com deficiência visual e o uso de fontes ampliadas ou lupa para visitantes com baixa visão no aquário Jacques Huber e no Museu Goeldi.

CONCLUSÃO

Este texto fez o cruzamento dos seguintes campos temáticos: educação, museologia e inclusão/acessibilidade. O objetivo central foi firmar um debate teórico por meio de um processo analítico de investigações sobre museus inclusivos/

acessíveis da Amazônia Paraense. Para isso, foi feito um levantamento das teses e dissertações no portal da BDTD e da CAPES entre os anos de 2014 a 2024.

Com a pesquisa foi possível concluir que há a incipiência de investigações, no âmbito das pós-graduações *stricto sensu*, que interconectem o campo da inclusão e da acessibilidade ao campo da museologia na Amazônia paraense. Inclusive, segundo a investigação, o PPGArtes, o PPHIST e o PPGA da UFPA, ainda, não efetivaram pesquisas que analisem as formas de inclusão e de acessibilidades nos museus aqui de nossa região amazônica. Encontrei uma pesquisa (artigo científico) no PPGPatri da UFPA.

Na Amazônia paraense, segundo o levantamento realizado, não há pesquisas nos programas de pós-graduações que mapeiem os tipos de museus e as suas respectivas práticas educativas voltadas à inclusão e à acessibilidade para todas as pessoas com deficiência das principais cidades do Pará. Por isso, penso que olhar para a realidade paraense, por meio de pesquisas nas pós-graduações, é condição *sine qua non* para o fortalecimento das práticas inclusivas e acessíveis nos ambientes museais de nossa região.

Os resultados da investigação mostram um maior número de produções (oito pesquisas) na região Sudeste, sendo que o foco maior das pesquisas encontradas é a acessibilidade voltada a pessoa com deficiência visual (cegos e baixa visão). Por isso, é relevante o fomento de linhas investigativas que foquem em todas as deficiências e que revelem como os museus da Amazônia paraense estão se organizando para receber essas pessoas.

NOTAS

1. Britto (2020) apresenta quatro exemplos de patrimônios musealizados de Belém: 1) Museu do Forte do Presépio; 2) Espaço Cultural Casa das Onze Janelas (ambos no Bairro: Cidade Velha); 3) Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi (Bairro: São Brás); 4) Jardim Botânico da Amazônia Bosque Rodrigues Alves (Bairro: Marco).

2. Adentrei ainda no portal de teses e dissertações do Programa de Pós-Graduação em História (PPHIST) da UFPA e não encontrei

nenhum resultado. Já no portal do Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da UFPA, embora haja dissertações e teses sobre museus comunitários em bairros periféricos, museus nos espaços universitários e museus em comunidades quilombolas, não há pesquisas sobre inclusão e acessibilidade em museus para pessoas com deficiência.

3. Para fazer essa busca precisei, de forma antecipada, dialogar com alguns professores/pesquisadores no Facebook acerca da temática. Assim, indicaram-me a averiguar o portal da Capes. Já nesse portal fiz várias tentativas cruzando diferentes descritores, exemplo: Acessibilidade, Deficiência, Inclusão, Amazônia, Norte, Museu e Museologia.

4. A cidade de Goiás (também conhecida como Goiás Velho) é um município brasileiro situado no estado de Goiás.

5. Essa pesquisa foi a única pesquisa que não tive acesso ao texto completo em formato de dissertação. O referido programa de pós-graduação aceita como trabalho de conclusão de curso a agregação de artigos científicos - no mínimo 01 (um) artigo submetido a revistas avaliadas pelo Qualis (CAPES).

REFERÊNCIAS

BRITTO, Rosangela Marques de. Pesquisa “Noções nativas de patrimônios musealizados em Belém”. **Mouseion**, Canoas, nº 37, p. 161-181, dez. 2020. Disponível em: <<https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/6619>>. Acesso em: 08 mai. 2024.

BRULON, Bruno; MAGALDI, Monique Batista. Museus e Museologia: aportes teóricos na Contemporaneidade. **Museologia & Interdisciplinaridade**. v.9, n.17, p. 12-18, jan./jul. de 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/31587>>. Acesso em: 09 mai. 2024.

CARVALHO, Martha do Socorro Lima de. **O patrimônio além dos olhos: o universo o aquário Jacques Huber do Museu Paraense Emílio Goeldi para pessoas com deficiência visual**. Dissertação (Mestrado em Ciências do Patrimônio Cultural),

Instituto de Tecnologia, Universidade Federal do Pará, Belém-Pará, 2023. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/ridphe/article/view/18379>>. Acesso em: 09 mai. 2024.

DOMINGUES, Adriana Lucia Silva. **Acessibilidade e arte na preservação do patrimônio arquitetônico:** estudo do caso do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo - MAC. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/990775>>. Acesso em: 10 mai. 2024.

FERNANDES, André Fillipe de Freitas. **A inclusão de surdos em museus de ciência:** um estudo no Museu do Amanhã e no Museu da Vida. Dissertação (Mestrado em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde), Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <<https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/45914>>. Acesso em: 10 mai. 2024.

FERNANDES, Mariana Pereira. **A experiência de pessoas com deficiência visual:** A acessibilidade e a inclusão no Museu da Geodiversidade (UFRJ) e na Casa da Descoberta (UFF). Dissertação (Mestrado em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde), Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <<https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/46024>>. Acesso em: 11 abr. 2024.

FORONDA, Larissa. **Possibilidades de aprendizagem de Pessoas com Deficiência Intelectual nos Museus de Arte Brasileiros.** Dissertação (Mestrado em Museologia), PPGMus, Universidade de São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/003125658>>. Acesso em: 11 mar. 2024.

GOHN, Maria da Glória. Educação não formal nas instituições Sociais. **Revista Pedagógica**, Chapecó, v.18, n.39, p. 59-75, set./dez. 2016. Disponível em: <<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/pedagogica/article/view/3615>>. Acesso em: 11 mai. 2024.

GRANDI, Samira Cassote. **Experiência de visitantes com Deficiência Visual na sala de física do Museu de Ciências da Universidade Estadual de Maringá.** Dissertação (Mestrado em

Educação para a Ciência e a Matemática), Centro de Ciências Exatas, Universidade Estadual de Maringá, Maringá/PR, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/4449>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e pedagogos, para quê?** 12ª ed. São Paulo: Cortez, 2010.

MORAIS, Kenia Aparecida de. **Patrimônio cultural e acessibilidade das pessoas com deficiência no Museu das Bandeiras (MUBAN) - Cidade de Goiás.** Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais, Memória e Patrimônio), PROMEP, Universidade Estadual de Goiás. 2021. Disponível em: <<https://www.btd.ueg.br/handle/tede/1163>>. Acesso em: 12 mai. 2024.

MOTA, Kleilson Frota Sales. **A relação entre o direito à acessibilidade de pessoas com deficiência física e o controle externo exercido pelo Tribunal de Contas do Estado do Amazonas no Museu do Judiciário.** Dissertação (Mestrado em Direito Ambiental), PPGDA, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2022. Disponível em: <<https://pos.uea.edu.br/data/area/publicacoesoficiais/download/43-21.pdf>>. Acesso em: 12 mai. 2024.

NASCIMENTO, Vanessa Vera do. **APP Incluir:** acessibilidade cultural no Museu Casa de Aluizio Campos. Dissertação (Mestrado em Computação, Comunicação e Artes), Centro de Informática, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/26046?locale=pt_BR>. Acesso em: 12 abr. 2024.

OLIVEIRA, Margarete de. **Cultura e inclusão na educação em museus:** processos de formação em mediação para educadores surdos. Dissertação (Mestrado em Museologia). Departamento de Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-12112015-165232/pt-br.php>>. Acesso em: 12 abr. 2024.

OLIVEIRA, Nadison Gomes de. **O potencial da cultura material na educação museal sobre formas de violência na Amazônia.** Dissertação (Mestrado em Antropologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do

Pará, 2023. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1DhYwI9E30seBHmqEpDankIOJj5MASdwn/view>>. Acesso em: 12 mai. 2024.

OLIVEIRA, Waldma Máira Menezes de; OLIVEIRA, Ivanilde Apoluceno de. Rupturas com a colonialidade do ser deficiente: por uma pedagogia decolonial anticapacitista nos preceitos de Paulo Freire. **Revista Interterritórios**, Caruaru, v.9, n.18, p. 1-29, set. 2023. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/interterritorios/article/view/258979/44636>>. Acesso em: 11 mai. 2024.

PEREIRA, Vanessa Bartolo Guimarães. **Para além da acessibilidade:** pensando o pertencimento e a participação dos sujeitos surdos no Museu de Arte do Rio. Dissertação (Mestrado Profissional em Gestão da Economia Criativa), Escola Superior de Propaganda e Marketing, Universidade, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <<https://tede2.espm.br/handle/tede/556>>. Acesso em: 12 mar. 2024.

SABINO, Paulo Roberto. **Design universal na arquitetura de exposições museológicas:** aspectos inclusivos sob a perspectiva do público. Tese (Doutorado Arquitetura e Urbanismo), Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/MMMD-AU9PSA>>. Acesso em: 13 abr. 2024.

SOUZA, Eveline Helena Almeida de. **Deficiência visual e ambiente museal:** como o espaço afeta a experiência de visita ao museu. Dissertação. (Mestrado em Artes e Design), Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=53201@1>>. Acesso em: 13 mai. 2024.

STRÁNSKÝ, Zbyněk Z. A Museologia e os Museus. **Museologia & Interdisciplinaridade**. v.9, n.17, p. 158-161, jan./jul. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/31601/26142>>. Acesso em: 13 mai. 2024.

SOBRE O AUTOR

Huber Kline Guedes Lobato é Doutor e Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED) da Universidade do Estado do Pará (UEPA), vinculado à Linha de Pesquisa: Saberes Culturais e Educação na Amazônia. Professor do Magistério Superior (Adjunto I) do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará (UFPA). Professor de Língua Brasileira de Sinais - Sexto PROLIBRAS. Tradutor / Intérprete da Língua Brasileira de Sinais - PROLIBRAS 2010. Especialista em Educação Especial pela Faculdade de Educação Montenegro - FAEM/2010. Possui graduação em Licenciatura em Pedagogia - UFPA/2006. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação de Surdos (GEPESUR) e membro do Grupo de Estudos em Linguagens e Práticas Educacionais da Amazônia (GELPEA). Atua como professor e coordenador do Curso de Letras-Libras da UFPA.

E-mail: huberkline@gmail.com

Recebido em: 14/08/2024

Aprovado em: 04/11/2024

DE MARGINAL A HERÓI: CLÓVIS HUGUENEY IRIGARAY, ARTE, POLÍTICA E INDIGENISMO COM O XAVANTE - A'UWE, NO PROJETO ESPACIAL *GEMINI 8* - 1975

FROM MARGINAL TO HERO: CLÓVIS HUGUENEY IRIGARAY, ART, POLITICS AND INDIGENISM WITH THE XAVANTE - A'UWE, IN THE GEMINI 8 SPACE PROJECT - 1975

Túlio Cesar de Arruda Ferreira Diogo
PPGHIS-UFMT

Resumo

Em 1975, o artista plástico mato-grossense Clóvis Hugueney Irigaray apresentou 18 imagens originalmente denominadas *Detalhes do Xingu*, inaugurando uma nova perspectiva de abordagem dos indígenas da Amazônia Legal. Sua coleção visual é mais conhecida como série *Xinguana*, de estilo hiper-realista e o presente artigo se deterá em reconstituir a relação da palavra com uma imagem em especial, dentre os dezoito documentos visuais, qual seja, a pintura *Xinguana I*. Adotamos como referência metodológica os estudos do historiador de arte, Michael Baxandall, em particular, a obra *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*, de 2006. Ao denotar o indígena Xavante-A'uwe como um astronauta, integrante do Programa Espacial *Gemini 8*, Irigaray conferia ao ameríndio a posição de um intelectual Ph.D. Não um marginal, mas herói. E um conquistador: de outros planetas, de outros mundos.

Palavras-chave:

Artes visuais; nação Xavante-A'uwe;
Mato Grosso; Irigaray.

Abstract

In 1975, the Mato Grosso artist Clóvis Hugueney Irigaray presented 18 images originally called Details of the Xingu, inaugurating a new approach to the indigenous people of the Legal Amazon. His visual collection is better known as the Xinguana series, with its hyper-realistic style, and this article will focus on reconstructing the relationship between the word and one image in particular, among the eighteen visual documents, namely the painting Xinguana I. Our methodological reference is the studies of art historian Michael Baxandall, in particular, his 2006 work Patterns of Intention: The Historical Explanation of Paintings. By denoting the indigenous Xavante-A'uwe as an astronaut, part of the Gemini 8 Space Programme, Irigaray gave the amerindian the position of an intellectual Ph.D. Not an outcast, but a hero. And a conqueror: of other planets, other worlds.

Keywords:

*Visual arts; Xavante-A'uwe Nation;
Mato Grosso; Irigaray*

INTRODUÇÃO

Detalhes do Xingu é a denominação original conferida ao conjunto de 18 estudos plásticos confeccionados pelo desenhista mato-grossense Clóvis Hugueney Irigaray e apresentados em uma mostra individual, no dia 13 de agosto de 1975, em São Paulo/SP (Jornal O Estado de Mato Grosso, 1975, p. 10). Em seu programa artístico-visual, com forte teor político, o artista antecipou um novo olhar, uma nova realidade, por meios estéticos, ao inserir indígenas da Amazônia Legal no topo da hierarquia social, desfrutando de certos privilégios políticos e intelectuais, como estratégia de crítica aos esquemas dominantes da burguesia. Para tal, Irigaray empregou o gênero estilístico “hiperrealista”, que surgiu em 1968 no Leste e Oeste dos Estados Unidos da América (Chase, 1973). Nesse período, o registro mecânico visual ganhou enorme projeção (Kossov, 2012) e o seu emprego no meio artístico fez surgir o “Hiperrealismo”, que em 1968 recebeu, pelo então defensor e colecionador de arte, o nova-yorkino Louis K. Meisel, a denominação genérica de “fotorrealista” (Letze, 2013).

A coleção de Irigaray é mais conhecida como série *Xinguana* e o presente artigo se deterá em reconstituir a relação da palavra com uma imagem em especial, dentre seus dezoito documentos visuais, nomeadamente a *Xinguana I*. É seguro afirmar que a proposta artística de Irigaray abordou um tema complexo, vale dizer, o sistema de poder e controle, ao denotar os astronautas Neil A. Armstrong e José Xavante, da nação Xavante. Este último representando uma minoria étnica do estado de Mato Grosso, que se autodenomina *A'uwe* (gente, em idioma Xavante). Sua inserção, que ocorreu de maneira crítica, não se configura como a de um estrangeiro e/ou de um conquistador, porém, como de um sujeito de transformação, de decisão, de um herói nacional e que ocupa os espaços de privilégio social, pois ambos são integrantes da elite científica de exploração interplanetária da agência *National Aeronautics and Space Administration* (NASA) (Administração Nacional de Aeronáutica e Espaço), participando do programa espacial *Gemini 8*.

Nesse registro plástico de Irigaray, ambos os astronautas, mesmo com suas diferenças identitárias, sociais e regionais, compartilham

experiências de poder e participam do mesmo programa espacial e são da América. Porém, existem outras diferenças cruciais, a serem explicitadas, que possibilitam interpretar, não que seja uma ideia do artista, mas essa tela teria, por assim dizer, certo paralelo com as reflexões de Paulo Freire (1974), vejamos: o astronauta Armstrong é o dominador e está representando a “práxis opressora”, na busca pela hegemonia norte-americana no mundo e da conquista lunar. Do outro lado, está o astronauta latino-americano José Xavante, o oprimido, representando a “práxis libertadora” (Freire, 1974), como um contraponto aos esquemas hegemônicos, na condição de um possível “líder revolucionário”, simbolizando os ideais da “ação dialógica”, de “colaboração”, de “união”, da adesão dos oprimidos em transformar o mundo, na busca pela liberdade (Freire, 1974, 197-203).

A reboque dessa informação, o argumento de Irigaray preconizou uma ideia bem contemporânea, que muito lembram as reflexões da filósofa brasileira Djamila Ribeiro (2017), que aborda sobre a ocupação do “lugar social”, ou melhor, o ocupar os espaços de privilégios, reflexão essa também realizada por Paulo Freire, em 1982, que, a partir disso, a voz do homem Xavante deve ser ouvida. Irigaray vai além, pois reconhece e valoriza o diferente, o outro invisibilizado, ou melhor, invoca o “poder de existir” ao indígena, a contragosto do pensamento burguês (Ribeiro, 2017).

Tendo por base os dados coletados até o presente momento, advindos do acervo da Hemeroteca Digital Brasileira - Fundação Biblioteca Nacional, se infere que Irigaray não ficou omissa diante do cenário da cultura da violência contra os indígenas, durante a ditadura “empresarial-militar” (Dreifuss, 1986) e plasmou um discurso visual inquietante e indigesto ao universo branco e burguês, e para além da geografia do interior dos trópicos. Com isso, Irigaray nos provê de três potentes e corajosas reflexões artístico-visuais: primeiramente, reivindica a humanidade negada por séculos aos povos originários. Em segundo lugar, invoca a aplicação da igualdade de direitos fundamentais aos indígenas e o respeito à sua diversidade. Terceiro e último, inseriu os representantes de sociedades ameríndias como partícipes do processo histórico e no combate à narrativa provinciana de adestramento. O fez

de maneira crítica, denunciatória e engajada, disputando os espaços de privilégio e com teor político-contestatório, em desfavor da linguagem opressora branca, com a institucionalização da barbárie, da subordinação, do preconceito, da invisibilidade identitária, da marginalização, da desumanização, do silenciamento, da castração de viver possibilidades e da pauperização do Mato Grosso nativo.

Portanto, o artista documentou os povos tradicionais, pois representava um importante museu, que estava de acordo com a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, evento promovido no ano de 1972, pela Organização das Nações Unidas (ONU), em conjunto das reflexões advindas da "Antropologia Visual" (Ribeiro, 2005), ao determinar que era preciso salvaguardar na memória nacional, tipos humanos distintos, que se tornaram alvos da rápida transformação. Nesse sentido, estava vigente no Brasil um momento emblemático, pois, por um lado, se gestava de maneira frágil a abertura política, com um projeto para restauração da democracia. Já por outro lado era denunciado nacional e internacionalmente em razão da violenta repressão política que havia se consolidado no país, ao praticar diversas violações de direitos humanos, inclusive, contra sociedades indígenas (Aarão Reis, 2014, p. 94-98). Isso ocorreu porque estava no ápice o aniquilamento da oposição, por conta de uma política oficial de execução sumária dos dissidentes políticos, denominados pelos dirigentes ditatoriais de "subversivos perigosos". Além disso, nessa conjuntura se consolidou o projeto de "modernização conservadora e ditatorial" (Aarão Reis, 2014, p. 89), alavancado pelo Estado brasileiro em parceria com o capital transnacional e com o irrestrito aparato político, econômico e militar dos Estados Unidos da América.

Nesse sentido, os indígenas também se tornaram alvos da ditadura e foram considerados inimigos internos da repressão política. Com isso, sofreram ao serem integrados pelo poder público de modo célere e forçado na sociedade dita "civilizada", sendo marginalizados, vitimados pelo genocídio, ou seja, "mortos em vida" (Freire, 1974, p. 201) e saqueados de suas terras ancestrais, conforme ratificam os extensos documentos da Comissão

Nacional da Verdade (CNV), publicado em 2014. Nesse conjuntura, existia uma única e determinante esperança e ou possibilidade aos ameríndios contra a implementação realizada pela política do executivo brasileiro, em conjunto do acelerado avanço capitalista: a integração dos indígenas na comunidade nacional, que deveria ocorrer de maneira voluntária e em fases graduais, no sentido de criar as condições para que "[...] adquiram um conhecimento adequado da sociedade nacional e de sua dinâmica, estimular o treinamento no exercício da cidadania e a capacidade de enfrentar os interesses econômicos hostis" (Félix *et al.*, 1978, p. 253).

Em realidade, com relação às políticas públicas voltadas aos indígenas existiam dois modelos antagônicos: o primeiro desejava a integração rápida e forçada dos povos tradicionais na sociedade nacional, cujas consequências eram letais à sua existência. Essas medidas foram exercitadas pelo então presidente da Fundação Nacional dos Índios (FUNAI), atual Fundação dos Povos Indígenas, o general Oscar Jerônimo Bandeira de Mello, entre 1970-1974. O segundo modelo era o protecionista, em que o Estado deveria garantir o acesso aos direitos fundamentais aos indígenas, como no caso, da posse territorial permanente e inalienável, do acesso à saúde, da integração na sociedade nacional, que deveria ocorrer de maneira lenta e gradual. Defendia-se também a manutenção das características identitárias dos ameríndios, o respeito à diversidade cultural, o acesso à educação, a aquisição de conhecimento necessário aos indígenas para enfrentar os interesses econômicos do capital e na partilha dos bens de consumo, advindos do desenvolvimento industrial. Esse estilo sertanista já era aplicado no Parque Indígena do Xingu (PIX), atual Território Indígena do Xingu (TIX), pelos irmãos e sertanistas Villas Bôas.

Já com relação às artes plásticas, surgiu ao longo de 1968 um movimento vanguardista, de contestação ao regime ditatorial, denominado de "Marginália". Encabeçado por grupos de jovens artistas plásticos, intelectuais, poetas, músicos etc., que elaboraram uma produção alternativa ao ambiente artístico-cultural brasileiro. Um exemplo a ser citado foi do expoente artista carioca Hélio Oiticica, que apresentou, no dia 04 de outubro de 1968, uma contundente narrativa contra a

banalização da violência no Rio de Janeiro, com a bandeira estandarte “Seja marginal, seja herói”, em homenagem ao seu amigo, vulgo Cara de Cavalo, morto pelo Esquadrão da Morte (Coelho, 2010, p. 170 e 214).

Então, a princípio, seriam esses os fatos circunstanciais mais agudizados que constituíam o contexto nacional na década de 1970, e que foram os responsáveis por colonizar o imaginário de Irigaray e se tornaram, por assim dizer, as referências estruturantes para criação de sua coleção. A seguir apresentamos uma síntese do fazer artístico de Irigaray.

O PRECURSOR REVOLUCIONÁRIO DA COLEÇÃO DETALHES DO XINGU

Clóvis Hugueney Irigaray, o Clovito, nasceu em 23 de março de 1949, em Alto Araguaia, município do interior do estado de Mato Grosso, e faleceu no dia 03 de abril de 2021, com 72 anos de idade, em Chapada dos Guimarães, Mato Grosso, deixando um enorme legado à arte contemporânea. Desde criança, com três anos, já confeccionava desenhos, como no caso do autorretrato de seus pais. Com seis anos manifestou o desejo de se tornar pintor, tendo como referência a figura materna (Bertoloto, 2001, p. 15).

Ainda infante manteve forte relação com os preceitos do catolicismo salesiano, que foram assimilados no meio familiar. Essa instituição religiosa se dedicava aos trabalhos missionários entre os Bororo e os Xavante desde o período colonial, e nesse espaço a história era escrita por meio da imagem. Por esse motivo, e seguindo essa tradição, “[...] Irigaray, que vem de uma família católica, tem suas primeiras manifestações ligadas ao sacro ainda no colégio, quando ganhou um prêmio [...] com o ‘Retrato de Cristo’” (Bertoloto, 2001, p. 14), em 1963, no Ginásio Padre Carletti (Alto Araguaia) (UFMT, 1975). Já em 1967 ingressou na Faculdade de Direito, em Campo Grande (no atual Mato Grosso do Sul, mas à época ainda fazia parte do estado de Mato Grosso), mas não chegou a concluir o curso, ao mesmo tempo em que criava seus desenhos fantásticos.

Em abril de 1968 contatou a recém-criada Associação Mato-grossense de Artes (AMA), também de Campo Grande, e deu continuidade à sua produção pictural. A partir daí o artista

colecciona participações em várias exposições promovidas por essa associação, tornando-se conhecido nos polos artísticos paulistanos com sua primeira exposição *5 Artistas de Mato Grosso*, ocorrida na cidade de São Paulo, na Galeria Cine Belas Artes, entre os dias 12 e 30 de agosto de 1968 (Jornal O Estado de Mato Grosso, 1975, p. 16 e 24). Em outubro do mesmo ano teve participação na Galeria de Arte, do jornal Diário da Serra,¹ em Campo Grande, realizada pela AMA, com a exposição de 7 artistas mato-grossenses ([Jornal] Diário da Noite, 1968, p. 24). Houve ainda outras participações em espaços artístico-culturais, como a que ocorreu em 1969, quando expôs em Belo Horizonte, na II Exposição Nacional da Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB). No mesmo ano também expôs seus trabalhos no XVIII Salão Nacional de Arte Moderna, que ocorreu no Rio de Janeiro (Ministério da Educação e Cultura 1969, p. 56). Em 1971, Irigaray ainda divulgou sua comunicação visual na Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), no Rio de Janeiro.

Em 09 de setembro de 1974, já em Cuiabá, estabeleceu os primeiros contatos com os dirigentes do Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP), da Universidade Federal de Mato Grosso. E aí expôs cinco desenhos, selecionados e vencedores na Bienal Estadual. Tal evento foi realizado pelo MACP, e os trabalhos escolhidos foram enviados para participação na Bienal Nacional de 1974, em São Paulo (Bienal, 1974, p. 02). Nesse desdobramento das práticas artísticas regionais, entre novembro e dezembro de 1974, Irigaray participou - em conjunto com outros artistas de Mato Grosso - da Bienal Nacional, na capital paulista (Fundação Bienal de São Paulo, 1974, p. 62). Sobre os trabalhos dessa época, antes da produção da série *Xinguana*, de acordo com o crítico de arte Roberto Gonçalves Pontual, em 1971 o artista fazia “[...] desenho em outro mundo, regressando às defesas da visceralidade intrauterina [...]” (Secretaria de Educação e Cultura, 1975, p. 24). Para Pontual, seus trabalhos artísticos teriam certo paralelo com as produções de pintores como as do holandês Hieronymus Bosch e do italiano Giuseppe Arcimboldo (Idem, p. 24 e 34) e, ainda, do artista brasileiro Marcelo

Grassmann, que com suas gravuras do mundo fantástico descreviam monstros, demônios e fantasmas (Jornal O Estado de Mato Grosso, 1975, p. 10).

Foi com a fundação do Museu de Arte e Cultura Popular (MACP), em janeiro de 1974, tornando-se polo difusor e guardião da dinâmica da produção artístico-cultural de Mato Grosso, - que ocupou espaços improvisados no *campus* da recém-criada "Universidade da Selva", a Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) -, em Cuiabá, que Irigaray passou a integrar os trabalhos dessa instituição. A relação de emprego se estabeleceu por meio de um contrato celetista, cuja vigência se deu entre 1974 e 1978. Nesses anos, Irigaray tornou-se um dos pilares e membros da primeira geração do núcleo artístico do estado mato-grossense (Figueiredo; Espíndola, 2010).

A direção do MACP no período estava sob a incumbência do renomado pintor muralista, e jornalista nascido em Campo Grande, Humberto Augusto Miranda Espíndola, criador da temática da "bovinocultura" - criada numa perspectiva marxista da arte. E não há dúvidas de que a orientação e a colaboração do prestigiado pintor campo-grandense foram imprescindíveis nas produções plásticas de Irigaray (Jornal O Estado de Mato Grosso, 1975, p. 10), dado que Espíndola era vinculado aos ideais do marxismo e um conhecedor do gênero artístico hiper-realista que se massificou na América do Norte. Seus contatos como a estrutura do movimento nova-iorquino, com a *pop-art*, com a arte geométrica, figurativa, concreta, e mais a conexão com o exercício plástico dos artistas cinéticos soviéticos, estava em consonância com as diretrizes do MACP.

Com base nesses aportes, Irigaray notabilizou sua narrativa visual contra discursiva, com a temática *pop-art* regional, adotando por sua vez o indigenismo e o emprego do estilo artístico "hiper-realista". A eleição do assunto indigenista em seu ciclo de produção determinou sua projeção e notoriedade nas artes plásticas nacionais (Secretaria de Educação e Cultura, 1975, p. 35). Entretanto, de início Irigaray relutou em aceitar a denominação "hiper-realista" em sua coleção (Jornal O Estado de Mato Grosso, 1975, p. 10). Vale frisar que essa orientação estilística e formal de Irigaray aconteceu no

auge dos conflitos com os povos vernaculares no estado de Mato Grosso, e em plena vigência do Ato Institucional número 5, o AI-5 da ditadura "empresarial-militar" (Dreifuss, 1986).

Pontua-se, também, que já estavam em andamento dois princípios divergentes da política indigenista brasileira. A primeira estava relacionada com a criação, em 19 de dezembro de 1967, da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), atual Fundação Nacional dos Povos Indígenas. A FUNAI era uma instituição latifundiária vinculada ao Ministério do Interior, órgão que objetivava abrir frentes econômicas, atrelada aos ideais conservadores e em parceria com a iniciativa privada. Durante o mandato do então general Oscar Jerônimo Bandeira de Mello, que esteve à frente da FUNAI entre junho de 1970 e fevereiro de 1974, foram colocadas em prática medidas de políticas públicas ligadas ao liberalismo e que objetivavam manejar e inserir de forma rápida e forçada os povos indígenas na sociedade nacional.

Já o segundo modelo, oposto ao anterior, era uma política indigenista protecionista, pela qual se deveria assegurar a posse territorial inalienável, tal como garantir o bem-estar físico, cultural e psicológico dos indígenas. Apregoava-se também a criação de condições para manutenção da identidade dos povos tradicionais em contato com a sociedade urbana, e respeitar os graus de integração de maneira paulatina e voluntária dos ameríndios. Conforme um dos idealizadores desse projeto, o antropólogo Darcy Ribeiro (1970), havia a necessidade dos seguintes graus para uma integração bem-sucedida dos indígenas na sociedade nacional: os isolados, contato intermitente, contato permanente e os integrados (Ribeiro, 1970, p. 432-433). O antropólogo norte-americano Shelton H. Davis refletiu sobre os efeitos positivos desse modelo de integração paulatina dos indígenas na sociedade dita "civilizada", que já era aplicado pelos irmãos e sertanistas Villas Bôas no Parque Indígena do Xingu (PIX), atual Território Indígena do Xingu (TIX). Para Davis,

De acordo com esse modelo, as tribos indígenas deveriam ser protegidas pelo Governo Federal contra as intromissões das áreas pioneiras nos parques e reservas indígenas, e ser preparadas gradualmente como grupos étnicos independentes, para se integrarem à sociedade e à economia do Brasil (Davis, 1978, p. 73).

Desse modo, a lógica empregada por Irigaray para confecção de seu programa visual se divide igualmente em três abordagens. Suas características têm elos formais com o segundo modelo indigenista, atrelado ao protecionismo estatal, que estava em vigor na região do Brasil Central desde 1963, e era exercitado pelos irmãos e sertanistas Villas Bôas, quando da criação da maior reserva territorial indígena do Brasil - o Parque Indígena do Xingu (PIX). Os resultados iniciais dessa "ação cultural" de Irigaray faz lembrar as reflexões do educador Paulo Freire, como uma abordagem a serviço da libertação dos homens (Freire, 1974, p. 212).

Com seu viés protecionista, as obras de Irigaray foram inicialmente apresentadas em 02 de janeiro de 1975, em uma coletiva, no evento denominado "Panorama de Artes Plásticas em Mato Grosso", com o trabalho intitulada *Detalhe*. A exposição ocorreu no Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP), em Cuiabá. Em junho de 1975, expôs também no XXIV Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro (Ministério da Educação e Cultura, 1975, p. 51). Já o coroamento do artista veio no dia 13 de agosto, com uma mostra individual na renomada galeria Guimar (do então "Senhor Bienal", o prestigiado organizador de bienais em São Paulo - Guimar Morelo), em São Paulo.

Sua proposta artística é portadora de reflexões e um forte teor político, com a defesa de mudança de comportamento da sociedade, por isso insere no imaginário social urbano, por meio de sua obra - como uma "ação cultural dialógica" (Freire, 1974, p. 212) -, o direito de existir do indígena. Irigaray invocou os preceitos da valorização humana, do reconhecimento e do respeito ao diferente, afirmando uma identidade regional plural, bem como enfatizou os diversos níveis de realidade da geografia brasileira, com destaque ao estado de Mato Grosso e aos indígenas dessa região, notadamente aos Xavante, que se autodenominam *A'úwe*, objeto de estudo no presente artigo. Por essa razão, conforme avaliação da crítica de arte Aline Figueiredo e do pintor Humberto Espíndola, Irigaray "[...] pode ser considerado como um dos precursores da modernidade nas artes plásticas no Estado [...]" (Figueiredo; Espíndola, 2010, p. 146).

Os estudos-plásticos do artista e professor Irigaray, de formação católica salesiana, estão organizados em três abordagens, que se fundiram com os aspectos da antropologia, e funcionavam como um apelo da Arte Marginal contra a institucionalização da desumanização, da opressão e da exclusão praticadas pelo executivo brasileiro. Então, na primeira abordagem, o artista inseriu e representou detalhes de corpos, enfeites, ornamentos e objetos dos indígenas, segundo avaliou o crítico de arte Paulo Klein (1975). Um dos objetivos para o registro plástico feito pelo artista é de um guardião da memória regional e nacional, como bem determinou a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, de 1972 pela ONU e também da Antropologia Visual, pois Irigaray documentou, revelou, defendeu e dignificou o caráter profundamente original e de respeito às raízes regionais da Amazônia Legal nativo, constituindo um espaço nacional multiétnico. Assim, os indígenas estão localizados em suas terras ou nas áreas federais reservadas, que devem ser protegidas e vigiadas pela União, em clara referência aos primeiros degraus de integração gradual, com os indígenas na condição de "isolados" e os de "contatos intermitentes", tal como apontados pelos estudos do antropólogo Darcy Ribeiro (1970, p. 432-433).

Já na segunda abordagem figura o desdobramento das sucessivas etapas performáticas da integração, que se pode denominar de nativos do consumo, ocupando espaços alheios ao seu universo cultural, sem a perda da identidade multicultural. Conforme o crítico de arte Frederico Morais, o indígena está "[...] em contato com a civilização do consumo [...]" (Morais, 1975, p. 06). Nesse sentido, vale destacar que alguns indígenas nessa abordagem de Irigaray assumem o protagonismo numa hierarquia consumista e liberal, de bens industrializados; ou seja, o indígena é dotado de liberdade, inclusive, para exercer prerrogativas de direitos de cidadania e de ocupar o preciso lugar da classe dominante. Com isso, o agir artístico de Irigaray pretendia questionar a tradição e o gosto da branquitude burguesa. Percebe-se, nessa etapa em diante, que os indígenas estão estabelecendo contato intermitente ou contato permanente de modo voluntário, e sua identidade étnica continua viva, respeitada, em consonância com as diretrizes defendidas por Darcy Ribeiro (1970, p. 432-433).

Por fim, na terceira abordagem, Irigaray adotou uma linguagem artística ainda mais indigesta, crítica e transgressora ao universo branco e burguês, ao inserir os povos originários - e mantendo a sua identidade pluricultural - na última fase de assimilação. Isto é, plenamente integrados e no topo da pirâmide social, em atividade, como intelectuais, cientistas e heróis.

Seguramente, o exercício visual de Irigaray tem como referência o "Simpósio sobre Fricção Interétnica da América do Sul", que foi determinante para elaboração da "Primera Declaración de Barbados: Por la Liberación del Indígena" (Declaração de Barbados I: Pela libertação do indígena), que aconteceu entre 25 até o dia 30 de janeiro de 1971, em Barbados. O Simpósio e a confecção desse importante documento contaram com a participação e a assinatura de Darcy Ribeiro, que nesse período teve seus direitos políticos cassados pelos dirigentes da ditadura empresarial-militar no Brasil, e se encontrava exilado no Chile. Nesse documento, principalmente nas partes intituladas "responsabilidade do Estado" e "o indígena como protagonista de seu próprio destino", preconiza-se, em seu terceiro requisito, a seguinte informação sobre os povos tradicionais:

O Estado deve reconhecer às organizações indígenas o direito de se organizarem e de se governarem segundo suas especificidades culturais, e em nenhum momento poderá limitar seus membros no exercício de todo e qualquer direito de cidadania, mas, em compensação, os eximirá do cumprimento das obrigações que entrem em contradição com sua própria cultura (Declaração de Barbados, 1971, p. 02).

Desse modo, quais motivos levaram Irigaray a elegere e desenhar os(as) indígenas brasileiros(as)? Sabe-se que alguns dos caminhos dessa produção pictórica respondem, a princípio, às diretrizes desenvolvidas pelo MACP, entre as quais estava a apresentação da temática indigenista, relacionada, por exemplo, ao quarto programa sobre o indigenismo. Com isso, o artista passou a ressaltar em sua coleção a beleza e o gozo de viver dos nativos (Figueiredo, 1985). Porém, a realidade era dramática, pois os indígenas estavam numa condição de marginalização e eram dizimados e expropriados de suas terras. Assim, era preciso documentar, chamar a atenção e denunciar esses fatos junto à comunidade nacional e internacional.

A seguir, faremos a apresentação e análise de um dos trabalhos confeccionados em 1975 e que conquistou o maior prêmio no 9º Salão de Arte Contemporânea de Santo André, São Paulo, em 1976. Trata-se da obra *Xinguana I*, que se refere aos astronautas Neil A. Armstrong e José Xavante. Atualmente essa tela premiada pertence ao acervo permanente da Pinacoteca da Prefeitura de Santo André.

XINGUANA I E OS ASTRONAUTAS: NEIL A. ARMSTRONG E JOSÉ XAVANTE NA GEMINI 8

Em sua abordagem, associada aos modelos gradativos de integração dos indígenas na sociedade nacional, conforme preconizava Darcy Ribeiro, Irigaray condicionou no imaginário coletivo uma nova linguagem estética-visual do ameríndio, com teor político-contestatório, então integrado na sociedade civilizacional e mantendo sua identidade étnica, ou seja, continuava sendo indígena. Com isso, se percebe que o artista enlaça três ações num só registro, o que faz lembrar alguns aspectos do pensamento crítico do educador brasileiro Paulo Freire, expostos em sua "Pedagogia do Oprimido", de 1968, quais sejam: na primeira ação, restaura e dá visibilidade à humanidade indígena. Na segunda ação, o artista inseriu o ameríndio com "vocação de ser mais", atendendo à uma reivindicação dos Xavante-A'uwe, conforme expressou o Cacique Mário (Dzururan) Xavante, em 1974, à revista *Veja*. Pelas palavras do cacique: "Os Xavante estão se esforçando e querem estudar como os brancos. Aprender a guiar carro, e outras coisas que são boas, não é?". Querem ser, portanto, "enfermeiros, ser médicos, aumentar e crescer, fazer progresso, como os brasileiros, que estão crescendo, progredindo. É isso que nós queremos" (Pereira; Rollemberg, 1974, p. 4). Por fim, na terceira ação sua obra ainda lembra alguns dos princípios fundamentais da Teologia da Libertação, ao propor aos indígenas que sejam "artífices da história":

Isto leva a pensar em homens que sejam artífices da história, "homens novos e... artífices de uma humanidade nova" [...], homens movidos pelo desejo de construir uma sociedade realmente nova. Com efeito, [...] nas reivindicações econômicas e políticas "se oculta uma aspiração mais profunda e universal: as pessoas e os grupos têm sede de uma vida plena e livre, digna

do homem, pondo a seu serviço todas as imensas possibilidades que lhes oferece o mundo atual" [...] (Gutiérrez, 1986, p. 41-42).

Então, nessa etapa figuram os povos originários como sujeitos de decisão, no topo da pirâmide social, como intelectuais/científicos humanistas, de acordo com o desenho analisado adiante, onde se vê um indígena da sociedade Xavante-*A'úwe* vestido como astronauta da agência *National Aeronautics and Space Administration* (NASA) (Administração Nacional de Aeronáutica e Espaço).

Antes de adentrar a imagem do artista, se faz necessário problematizar uma situação: como inserir o indígena no topo da pirâmide social e no universo da ciência? A resposta não é nada simples, pois envolve a elaboração de diversos fatores políticos, sociais, econômicos etc., que não cabem neste artigo. Porém, de maneira mais resumida, para se alcançar essa fase de desenvolvimento intelectual e científico, no campo da ciência espacial, um dos caminhos a serem trilhados era longo e, obrigatoriamente, deveria ocorrer por meio do acesso à educação. Vale dizer, de uma educação com formação humanista.

Ocorre que nesse período, o Brasil contava com 30 milhões de analfabetos e estava em vigor, de acordo com a pedagogia freiriana (1974), um modelo educacional "bancário", alienante e que não permitia o questionamento. Tratava-se de uma educação excludente, que determinava a "memorização mecânica" de conteúdos, onde o educando se considerava como uma tábua rasa, ou seja, nada sabe e se torna um mero receptáculo de informações. Já o papel do educador, nessa mesma concepção, figura como a de um sábio, um detentor do conhecimento e que realiza a função de um depositante, de um transmissor de saberes junto aos educandos, os enchendo de conteúdo. E, nesse projeto pedagógico não se constata a inclusão do homem indígena.

No entanto, em Irigaray, não concordando com esses projetos governamentais da exclusão e da institucionalização em larga escala da ignorância e do esmagamento das massas, não se vê em suas práticas discursivas visuais os indígenas como meros objetos, espectadores, na condição de alienados, como massa de manobra, servindo aos opressores. Vemos, pois, os indígenas sob o manto

da formação e da consciência crítica, devidamente inseridos no preciso lugar da classe dominante, como pensadores, cientistas e humanistas, não manipulados, não adestrados, e, claro, sem usar os procedimentos de opressão da branquitude burguesa. A presença incômoda dos indígenas nesses espaços era uma ameaça direta contra a manutenção da tradição dominante pelos grupos oligárquicos. Com base nesse cenário de exclusão, para Irigaray era preciso uma educação dos indígenas que respeitasse a sua memória oral, que os possibilitassem adquirir um aprendizado para lidar e a enfrentar a dinâmica hostil dos interesses dos setores econômicos dominantes e alçar novas vocações de ser no universo científico.

No entanto, de que forma atacar a causa na educação em prol dos indígenas? Em 23 de abril de 1972 foi fundado o Conselho Indigenista Missionário (CIMI), órgão vinculado à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), que objetivava servir à causa indígena, no sentido de estabelecer a conscientização de seus direitos, buscando a construção de sua autonomia e autodeterminação. Uma outra evidência a ser destacada está relacionada com a aplicação dos métodos de Paulo Freire (1974), para a formação de lideranças junto aos povos tradicionais. Pois, de acordo com Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), que estava comprometida com os direitos humanos e com os mais humildes e oprimidos, tinha por base a reflexão crítica e a práxis histórica da Teologia da Libertação. Nessa perspectiva, era

[...] preciso valorizar o povo do lugar, sem jamais substituí-los, mesmo que seu modo de ver e de fazer as coisas não se adapte aos que vêm de fora, com soluções prontas. O método de Paulo Freire "A Pedagogia do Oprimido" [...] mostra que não se pode sufocar as lideranças do povo. Ensina todos a se educar juntos, a crescer juntos, ou então, não há crescimento. Há tantos "caboclos" nossos que são líderes maravilhosos - basta ajudá-los a preparar-se, na teoria e na prática, para que se aperfeiçoem cada vez mais. Na mentalidade pré-conciliar, procurava-se gente de fora. Hoje o certo é usar o que temos, partindo de seu nível (Arquivo Nacional, 1976, p. 7).

Percebe-se, assim, que a semente da educação popular do educador Paulo Freire já era semeada por membros eclesiais progressistas junto aos indígenas. Tanto que entre 16 e 20 de junho de 1982, Paulo Freire esteve em Cuiabá para discorrer

sobre a educação indígena, em uma assembleia promovida pelo Conselho Indigenista Missionário (CIMI), da regional de Mato Grosso (Conselho Indigenista Missionário, 1982).

Irigaray, então, de modo corajoso e fecundo, cobrou, alertou e contestou a narrativa oficial da FUNAI, do Ministério da Educação e Cultura (MEC) e da sociedade nacional, pela implementação de direitos fundamentais junto aos indígenas, principalmente, no setor da educação. Essas medidas de políticas públicas, atreladas aos projetos para universalização educacional no Brasil, já deveriam ter sido - naquele momento - aplicadas para contemplar e inserir os ameríndios. O acesso à educação para os ameríndios e as demais camadas sociais é uma prerrogativa de direito elementar, tal como é uma potente ferramenta de combate às desigualdades sociais e contribui, de maneira sem igual, para promover mudanças de fato no coletivo. Além disso, com a educação se conquista os princípios de exercício de cidadania, de liberdade e criatividade. Permite-se a ocupação dos espaços de poder, de ter protagonismo, de falar por si, a independência, e a realização de uma transformação concreta na realidade e que se desdobrará para realização de grandes feitos humanos, como no campo do desenvolvimento científico e tecnológico.

Então, a proposta didática-visual de Irigaray, considerada difícil de se realizar, para o período em questão, não era um dado novo, fruto do acaso, isolada de um contexto histórico. Pelo contrário, podemos vislumbrar essa ideia já materializada em princípios fundamentais de alcance planetário e que constam na Convenção nº. 107, da Organização Internacional do Trabalho (OIT), estabelecida em 5 de junho de 1957, que ocorreu em Genebra. Numa de suas propostas se abordava a necessidade de proteção e da integração dos povos indígenas na sociedade nacional e estabelecia também diretrizes para o campo da educação, ao pontuar o seguinte: "Serão tomadas medidas para assegurar aos membros das populações interessadas [indígenas] a possibilidade de adquirir uma educação em todos os níveis em pé de igualdade com o resto da comunidade nacional" (OIT, 1957, p. 06). Esse importante acontecimento mundial da OIT, que regulamentou de maneira pioneira e humanista as normas básicas sobre as relações com os

ameríndios, teve como referência, em grande parte, a legislação brasileira, notadamente as experiências do antigo Serviço de Proteção ao Indígena (SPI), fundado em 1945 e mais tarde extinto em razão das práticas de corrupção e de genocídio, que minaram essa instituição governamental nos seus anos finais.

O apoio aos indígenas contou, também, com a ajuda de missionários religiosos individuais. Um exemplo a ser destacado é a do bispo Pedro Casaldáliga, da Prelazia de São Félix do Araguaia, município do interior do estado de Mato Grosso, que saiu em defesa da causa indígena. Casaldáliga dedicou seus trabalhos aos Xavante-*A'uwe* e outros grupos vernaculares, e publicou, em 10 de outubro de 1971, a obra "Uma Igreja da Amazônia em conflito com o latifúndio e a marginalização social" (Casaldáliga, 1971). Não esquecendo de grupos de antropólogos, etnólogos, médicos sanitaristas e, principalmente, dos irmãos e sertanistas Villas Bôas, todos fundamentais para o estudo, amparo e proteção aos grupos xinguanos e as demais nações indígenas brasileiras.

A PRÁTICA ARTÍSTICA ENGAJADA DE IRIGARAY

A comunicação visual de Irigaray (Figura 1), de estilo artístico hiper-realista - ou seja, que emprega subsídios fotográficos para confecção de sua arte, com a aplicação de recortes e aproximações substanciais para certos detalhes presentes na imagem -, contou com apoio de referências de revistas populares, mescladas com acervos de importantes fotógrafos e de instituições oficiais. Para confecção de sua imagem, Irigaray utilizou reprodução mecânica oriunda da Revista Realidade, de 1967, edição número 21, conforme link adiante². Esse mesmo registro advém de um original fotográfico da agência *National Aeronautics and Space Administration* (NASA) (Administração Nacional de Aeronáutica e Espaço), tirado do projeto *Gemini 8*, de 11 de março de 1966. Esse importante acontecimento foi capa de muitas revistas internacionais de atualidades, como a francesa *Télé 7 jours*, em sua edição 482, de 1969 (*Magazine Télé 7 jours*, 1969, primeira capa).

Nesse testemunho visual, vemos dois astronautas: Neil A. Armstrong e o major da Força Aérea norte-



Figura 1 - *Xinguana I*: Os astronautas Neil A. Armstrong (norte-americano) e o nativo brasileiro do Planalto Central José Xavante, 1975. Autor: Clóvis H. Irigaray. Técnica: pastel s/ pastel. Ano de aquisição ao acervo: 1976. Dimensões: 59x74. Forma de aquisição: 9) Salão de Arte Contemporânea de Santo André.

Fonte: Biblioteca Digital de Santo André.³



Figura 2 - *Gemini 8*: CABO CANAVERAL, Flórida - Astronautas do Gemini 8: Neil A. Armstrong, piloto de comando, e David R. Scott, piloto, durante uma sessão de fotos para a imprensa fora do Centro de Controle da Missão, em Cabo Kennedy. Crédito da foto: NASA. Criada em 11 de março de 1966.

Fonte: Biblioteca de imagens e vídeos da NASA.⁴

americana David R. Scott (Figura 2), na parte externa do Centro de Controle e de lançamento de naves espaciais da NASA, em Cabo Kennedy - Flórida, nos Estados Unidos. Ambos foram lançados ao espaço em 16 de março de 1966. Com base nessas informações, Irigaray dá um novo tratamento visual para o conteúdo da fotografia, bem ao estilo "hiper-realista", e coloca no lugar do major e astronauta David R. Scott, o indígena brasileiro José Xavante-A'uwe, bem ao estilo literário, assim preconizado por Oswald de Andrade, com *O Manifesto Antropofágico*, de 1928, ao colocar os indígenas se apropriando, devorando e assimilando o melhor da cultura estrangeira (Boaventura, 1990). Esse fato, geralmente, foi convocado esteticamente em 1967, pelo exponencial artista carioca Hélio Oiticica, com sua mostra intitulada *Tropicália*, explicitando sobre a necessidade da criação de uma arte com uma "face-Brasil", uma "linguagem-Brasil" (Oiticica, 1970).

Na imagem de Irigaray se vê, em primeiro plano, dois homens, lado a lado, posando, frontalmente, próximos à grande antena de rastreamento da NASA, à luz do dia, trajados com roupas de astronautas, vale dizer, o macacão pressurizado e os capacetes duplos de pressão, na cor branca, ambos com as viseiras abertas. Em segundo plano se constata, entre os dois tripulantes, parte da antena parabólica e, mais ao fundo, o céu azul, com algumas nuvens. No macacão usado pelo homem localizado ao lado esquerdo do(a) leitor(a), se percebe o bordado do nome do astronauta norte-americano, Neil A. Armstrong, na condição de piloto de comando, sorrindo e olhando para baixo.

Já ao lado direito, o destaque agora é para o outro astronauta, o piloto oriundo da América Austral, que traz bordado no seu traje espacial o nome do brasileiro José Xavante. Com uma expressão séria, a testa franzida e o olhar demonstrando certa contrariedade. Além disso, traz um corte de cabelo com a franja à mostra e um sistema pictórico facial, com traçado feito nas laterais dos olhos, na cor preta. Ambos os astronautas integram a equipe de exploração espacial do Projeto *Gemini 8* e, por isso, carregam no macacão a insígnia oficial da agência da NASA. A grande antena ao fundo é do Centro de Controle de Rastreamento da Estação da NASA, que fica próxima à base de lançamento das naves espaciais, em Cabo Kennedy. Seu

objetivo é rastrear e estabelecer contato contínuo entre a equipe de controle de missão, em terra, com os astronautas nas espaçonaves em viagem ao cosmo.

O programa espacial *Gemini 8* foi a sexta das missões no espaço sideral. Porém, era a primeira experiência de exploração lunar a transportar dois astronautas, sentados, lado a lado, dentro da cabine, em uma nave espacial bem maior que os projetos anteriores (Albuquerque, 1969, p. 16-18). O objetivo dessa missão, que ocorreu em março de 1966, era treinar os astronautas norte-americanos para superarem os soviéticos, para o treinamento de manobras mais ousadas e para durar por mais tempo no espaço. O desdobramento da *Gemini 8* contribuiu, sem dúvidas, para que os norte-americanos pousassem na Lua, a lembrar, que foi justamente Neil A. Armstrong o primeiro homem a pisar em território lunar, em 20 de julho de 1969, ao comandar o Projeto *Apollo 11*. Daí que a narrativa dominante veiculada nos grandes meios de comunicação qualificava os astronautas da missão *Gemini* como heróis, precursores de um evento de efeitos incomensuráveis na história da humanidade.

E era justamente essas vertentes que Irigaray quis enfatizar em sua obra, surgindo como um contraponto aos discursos hegemônicos. O artista critica a narrativa de negação de direitos, de negação da cultura, que nega a palavra, e nega ao indígena José Xavante-A'uwe - e aos outros indígenas - o *status* de sujeito da história. Por isso Irigaray insere-o como um cientista-humanista, reivindicando sua participação, ocupando os espaços de poder, presença essa bem incômoda e ameaçadora aos interesses de manutenção da dominação exercidas pelas elites oligárquicas. O artista concebeu o indígena como um astronauta, um ator social com liberdade, autonomia e protagonismo. Além disso, conta também com o título de cidadão e de herói do Estado-nação. Todos esses elementos constitutivos na tela de Irigaray lembram, por assim dizer, de certos aspectos da pedagogia freiriana, com a educação libertadora (Freire, 1974). Mas vai além, ao inserir o indígena com o propósito de restaurar a sua humanidade e de outras minorias étnicas. Contava também, com o objetivo de alçar prerrogativas fundamentais de direitos, no caso, o de acesso à educação, bem

como de ser sujeito de decisão, de transformação no meio social, sujeito histórico, cultural, político e intelectual (Freire, 1974, p. 30).

O latino-americano José Xavante, da região dos trópicos, do Planalto Central - Mato Grosso, que aparece como um astronauta brasileiro, foi representado por Irigaray como um dos integrantes da elite científica, tal como um importante piloto de viagens espaciais, não como um estrangeiro ou um conquistador simbolizando a hegemonia da América do Norte sobre o mundo e na conquista do cosmo, mas dignificando por meios estéticos, o homem natural da América, em contraposição ao universo europeu, conforme o pensamento da antropofagização cultural de Oswald de Andrade (Boaventura, 1999). Distanciase assim, igualmente, de uma historiografia que não tinha interesse na temática indígena, uma vez que considerava os nativos como seres “ágrafos”, “primitivos”, a-históricos. Irigaray rompe com essa convenção de dominação do universo branco e confere protagonismo, autonomia, o direito de existir, tal como visibilidade, à identidade multicultural e regional do ameríndio, no mosaico nacional e internacional, ocupando os espaços de prestígio no meio científico.

Apropriando-se e em conformidade com que preconizava o movimento de vanguarda brasileira da época, Marginalia, que se originou ao longo do ano de 1968, Irigaray mostrou-se seriamente alinhado “[...] com o compromisso estético coletivo em torno das representações da marginalidade social brasileira e do banditismo em geral” (Coelho, 2010, p. 287), e que então passaram a ser considerados como heróis nacionais. Um exemplo mais célebre do compromisso estético-artístico com a “cultura marginal”, sem dúvida, é a bandeira estandarte “Seja marginal, seja herói”, de 1968, (Coelho, 2010) do exponencial artista carioca Hélio Oiticica (Oiticica, 1970).

Desse modo, o artista incorporou em seus trabalhos personagens antes excluídos e que passaram a ser compreendidos em uma nova perspectiva (Coelho, 2010, p. 171). Irigaray desenhou o indígena Xavante-*A'úwe*, considerado marginal pela sociedade ocidental, mas que em suas mãos foi transformado na figura de um prestigiado intelectual/científico humanista, um herói que agora se expressa e fala por si, que ocupa os

espaços de poder, e deve ser ouvido. Transformou sua tela em uma nova realidade para o mundo e expressou uma arte de estilo regional, com raízes indígenas, ou seja, uma “face-brasil” (Oiticica, 1970) e inseriu os representantes desses povos originários desfrutando de privilégio político, cultural e social, no meio urbano industrial.

Com relação ao nome “José Xavante”, não se sabe, ao certo, as motivações para sua eleição. Apesar de José ser um prenome comum, consta uma reportagem, de Sebastião Aguiar, de julho de 1969, na mesma edição que abordou sobre o tema da chegada do homem à Lua, proposta trabalhada nessa obra de Irigaray e que foi veiculada na capa da Revista Manchete (1969), com a seguinte chamada: “A aventura da Apollo 11 em 50 páginas sensacionais”. Efetivamente, na referida edição, de julho de 1969, consta a notícia de um homem com 109 anos de idade. Trata-se de José Porfírio de Araújo, que nasceu em 1860, em uma aldeia Xavante, no interior do Paraná. Conhecido como “José índio”, o “ex-Xavante”, munícipe de Guaratinguetá-SP, estava se casando, pela quarta vez. E desta vez com uma mulher 61 anos mais nova (Aguiar, 1969, p. 110).

Cumprir lembrar que os Xavante-*Akwé*, atual *A'úwe*, são falantes da família linguística Jê, que se divide em grupos como Jê do Norte, Jê Central e Jê do Sul. Os pertencentes ao Jê do Sul estão localizados mais na região do Estado de São Paulo, Paraná e Santa Catarina, com a língua *Kaingang*. No Paraguai, no Estado do Paraná e do atual Mato Grosso do Sul, figuram os de língua *Ingain*. Nessa mesma época, a denominação “Xavante”, no Brasil, ganhava novas configurações e não ficou restrita somente aos indígenas, pois, passou a ocupar os céus, ruas e estradas. Um caso a ser pontuado foi quando o governo brasileiro se empenhou para fabricar e nomear aviões fabricados pela Empresa Brasileira de Aeronáutica S/A, EMBRAER, de “Xavante” (Menezes, 1971, p. 42), um modelo usado pela Força Aérea Brasileira (FAB).

Outra referência a ser explicitada partiu da engenharia automobilística, vinculada ao setor privado, responsável pela criação do primeiro veículo elétrico denominado “Gurgel Xavante” (Gurgel Xavante; Itaipu, 1974, p. 42), que tinha como antecessores os modelos Xavante X-10, X-11 e X-12. Todos esses carros foram construídos pela

fabricante brasileira Gurgel Veículos, fundada em 1969, pelo então engenheiro João Amaral Gurgel. Entretanto, cabe ressaltar que essa estratégia governamental e do setor privado, em veicular notícias nos meios de comunicação de massa, com o nome dos Xavante, era, em verdade, para despistar, tirar o foco, e/ou confundir o(a) leitor(a) sobre o real cenário dessa sociedade no Brasil, que estava sofrendo por conta dos conflitos com o latifúndio.

Não foi possível identificar, na vasta literatura sobre essa sociedade, se o emprego dessa pintura nas têmporas, que consta na tela de Irigaray, com o traçado preto advindo do carvão e ou do jenipapo se trata de algum distintivo atrelado, por exemplo, à posição social, ao privilégio, de alguma cerimônia e ou de prestígio político entre os Xavante-A'úwe e na esfera pública. De acordo com as interpretações da antropóloga Regina Aparecida Polo Müller (1976), o corte de cabelo com franja é comumente usado pelos homens Xavante. Já com relação às cores utilizadas por essa sociedade indígena, segundo a mesma autora, quase sempre empregam o preto e o vermelho (Müller, 1976, p. 42). A antropóloga revela também que o traçado na cor vermelha sobre as têmporas recebe o nome de *dañipré*, e que os demais desenhos clânicos na face não teriam uma certa denominação (Müller, 1976, p. 52). Porém, por conta da evidência encontrada na foto da revista *Veja* (Figura 3), temos a figura de um Cacique Xavante-A'úwe, que desfruta de uma posição social de relevância política dentro e fora de seu grupo. Acerca da pintura corporal, segundo dados apresentados por Müller, os Xavante fazem uso da semente de urucum, do carvão e do jenipapo. Para obtenção da cor preta:

[...] oriunda do carvão (*wedepró*) que é obtido do talo de folha de buriti ou de outra maneira apropriada. Da mesma maneira como o urucu, o carvão é misturado com a saliva e o óleo das sementes para ser utilizado como tinta. O jenipapo (*wederã*) não é muito usado pois segundo informante é mais difícil de ser obtido. Para prepará-lo, amassa-se bem a fruta do mesmo nome, mistura-se com óleo de babaçu e bate-se bem. Esta pasta é espremida e obtém-se um caldo preto. É usado juntamente com o carvão nos desenhos clânicos da face ou no motivo de pintura *dawawi* (Müller, 1976, p. 46).

No entanto, o que chama a atenção nessa tela, para efeito de uma comparação, é o detalhe de franzido na testa e o olhar sério do homem Xavante-A'úwe.

Tal aspecto, com algumas modificações, tem certa semelhança com o dado advindo da revista *Veja*, que apresentou nas Páginas Amarelas, em 20 de novembro de 1974, uma reportagem com o Cacique Mário (*Dzururan*) Xavante-A'úwe, que cobrava do poder público a regularização da reserva de Sangradouro, em Mato Grosso. Nessa matéria jornalística figura um registro mecânico visual do representante Xavante com a testa franzida e o olhar de compenetração, conforme se vê na imagem abaixo. Com base nesse dado, e comparando com os estudos de Müller, se percebe que o uso de brincos no formato cilíndrico nos lóbulos das orelhas pelo homem Xavante é um sinal de maturidade (Müller, 1976, p. 42). Ademais, ele estava lutando pela posse territorial de seu grupo, o que, de fato, o deixa sem paciência com os dirigentes governamentais.

Por seu turno, indaga-se: por qual motivo a expressão fechada do astronauta José Xavante, em solo norte-americano, no mais importante reduto da engenharia espacial, assim presente

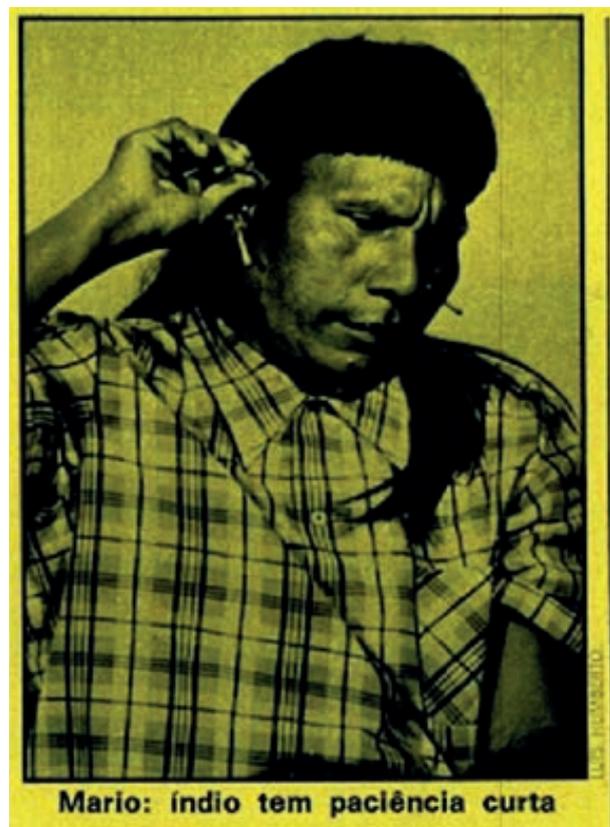


Figura 3 - Cacique Mário (*Dzururan*) Xavante, em entrevista à revista *Veja*. Foto de Luis Humberto, 1974.

Fonte: Revista *Veja* (Pereira; Rollemberg, 1974, p. 4).

no registro visual de Irigaray? Primeiramente, é de suma importância mencionar que ocupar espaço de poder legítima ser ouvido e, tal como o “direito de existir”, pois, secularmente, às minorias étnicas foram negadas as prerrogativas de pensar e proferir palavras. Estar nesse lugar de prestígio configura também o comando por desestabilizar os ditames hegemônicos (Ribeiro, 2017). Irigaray será bem contemporâneo em sua comunicação visual ao registrar essa potente expressão fechada do indígena Xavante-*A'úwe*, em território estadunidense, como uma expressão de revolta contra as graves situações vivenciadas pelos povos originários no Brasil: “mortos em vida” (Freire, 1974, p. 201). Atrela-se, de igual modo, a uma confissão de insatisfação social, um posicionamento crítico, de consciência das injustiças sociais que o cerca.

E qual era a situação concreta e as injustiças sociais impostas aos indígenas que justificam essa expressão de insatisfação do Xavante-*A'úwe*? A situação era dramática. Em razão da integração rápida e forçada na sociedade nacional praticada pela FUNAI, em conjunto dos obstáculos burocráticos da União para conferir o direito aos territórios ancestrais. Essas questões tinham relação direta com as empresas multinacionais, que desejavam colonizar essas áreas. Um grave exemplo dos interesses das empresas estadunidenses, envolvendo a União e os territórios indígenas, foi a do Parque Indígena do Xingu (PIX), atual Território Indígena do Xingu (TIX), que foram vendidas aos norte-americanos, especialmente à empresa Texas Rangers.

A referida reserva indígena brasileira foi criada em 06 de maio de 1953, por meio do Projeto de Lei número 3.107, no governo do então Presidente da República Getúlio Vargas e cuja materialização somente ocorreu no governo de Jânio Quadros, em 14 de abril de 1961, pelo Decreto Presidencial nº. 50.455. Meses depois foi regulamentado pelo Decreto nº. 51.084, de 31 de junho de 1961, que delimitou um extenso território para sua instalação, o Parque, que se situa ao norte do Estado. A denúncia de vendas de terras no Parque Indígena foi formulada pelo então Ministro da Justiça, Gama e Silva, quando inquirido pela Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) instituída pela Resolução da Câmara dos Deputados nº. 31, de 1967 e destinada, conforme

publicado no Diário do Congresso Nacional, Seção I (DCN-I, 14-9-1967, p. 5390), “a apurar a venda de terras brasileiras a pessoas físicas ou jurídicas estrangeiras” (Brasil, 1967); seu relator era o deputado Haroldo Veloso (ARENA-PA). Além desse importante dado, divulgado tanto nos jornais da época como na documentação oficial do Congresso, se percebe outra prova, desta vez advinda do “Jornal do Brasil”, no qual se lê a seguinte manchete: “Gama Silva diz na Câmara que estrangeiros têm 1/5 do território brasileiro”, e a matéria jornalística acrescenta:

O Ministro Gama e Silva prestou depoimento na CPI da Câmara que investiga a venda de terras a estrangeiros, que realizou reunião conjunta com a Comissão de Segurança Nacional. [...] o então Diretor do SPI, Sr. Gama Malcher, denunciou a venda de terras em parques indígenas, quando chegaram a ser negociadas mais de 200 mil hectares do Parque Xingu. Em 1961, o grupo norte-americano Texas Rangers instalou-se próximo ao Parque Xingu e depois transformou-se em empresa colonizadora, com sede no Rio (Jornal do Brasil, 1968, p. 16).

Esses fatos substanciais justificam, sem sombra de dúvida, que o personagem do astronauta José Xavante - *A'úwe* de Irigaray foi representado com a expressão fechada, ou seja, demonstrando plena insatisfação com a política latifundiária nacional, envolvendo interesses escusos dos grandes capitais nacionais e estrangeiros. Cabe lembrar que nesse período - a partir do final da década de 1960 e adiante - se consolidava a defesa dos direitos indígenas na política externa norte-americana, exercitada por alguns civis, intelectuais e demais representantes do poder legislativo estadunidenses (Machado, 2009). Um caso emblemático foi a denúncia proferida pelo ícone do cinema, o ator Marlon Brando. Em 1972, Brando chamou a atenção mundial em uma campanha que visava combater os crimes contra os indígenas no Brasil, o que gerou reação rápida da FUNAI ao negar a prática de genocídio (Jornal Folha de São Paulo, 1972, p. 04).

O CONTEXTO DOS XAVANTE - A'ÚWE

De acordo com os estudos da antropologia, mormente, dos antropólogos Darcy Ribeiro (1970) e David Maybury-Lewis (1984), os Xavante *Akwén*, que se autodenominam de *A'úwe* (gente), demonstraram aversão, resistência, hostilidade e profunda desconfiança para com os “civilizados”,

em principal, para com a figura dos brancos colonizadores e dos missionários salesianos. Estes últimos, conforme Maybury-Lewis, ao tentarem aproximação pacífica, na década de 1930, acabaram mortos (Maybury-Lewis, 1984).

Os Xavante, de acordo com os dados e interpretações de Maybury-Lewis, são da família linguística Jê, seminômades e que viviam entre as regiões do norte de Goiás, entre Tocantins e o Araguaia, nos primórdios do século XIX. Ainda conforme o autor, estavam divididos em três subgrupos: "(1) os *Oti*-Xavante, do oeste do Estado de São Paulo. (2) Os *Ofaié* (*Opaie*)-Xavante, do extremo sul do Mato Grosso. (3) Os *Akuen*-Xavante, localizados a oeste do rio das Mortes (Mato Grosso do Norte)" (Maybury-Lewis, 1984, p. 40).

Na obra do antropólogo Darcy Ribeiro, consta de maneira mais genérica que os Xavante *Akwé* estavam localizados na margem esquerda do rio das Mortes (Ribeiro 1970, p. 175). Com base nos argumentos de Maybury-Lewis, os Xavante estavam distribuídos em três regiões: "[...] nos tributários do Xingu; ao longo do rio das Mortes, a oeste de Xavantina (rio acima); e ao longo do rio das Mortes, a nordeste de Xavantina (rio abaixo)" (Maybury-Lewis, 1984, p. 50).

Em novembro de 1941, a equipe de Genésio Pimentel Barbosa, do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), tentou fazer contato de modo pacífico, porém foi trucidada pelos Xavante (Ribeiro, 1970, p. 175). Somente em 1946 essa sociedade indígena, do rio das Mortes, foi pacificada pelos dirigentes do SPI, representado por Francisco Meireles (Ribeiro, 1970, p. 176 e 240). Em 1951, os "[...] Xavante começaram a visitar o Posto (chamado Pimentel Barbosa) em São Domingos. Este foi o primeiro contato contínuo e amigável com os representantes dessa nação, desde o fim do século XVIII" (Maybury-Lewis, 1984, p. 43). A aldeia do grupo Xavante - *A'uwe* "fica a 15 minutos de distância do Posto do [antigo e extinto] Serviço de Proteção aos Índios (SPI), em São Domingos, e que contava, em 1984, já na vigência da FUNAI, com mais de 4.500 pessoas" (Maybury-Lewis, 1984, p. 23).

Já outro subgrupo a ser destacado é o Xavante Ocidental, que estava localizado bem ao lado do Posto do SPI, em São Simões (Maybury-Lewis, 1984, p. 53). Enfatiza-se também uma das maiores

comunidades da sociedade Xavante Ocidental, localizada em São Marcos, que segundo Maybury-Lewis foram vitimados com graves epidemias. A partir de 1964 esse grupo não externava mais o interesse em caça e pesca, e, por conta do contato com os missionários, passaram a se apropriar e a desejar os objetos de consumo do mundo dito civilizado (Maybury-Lewis, 1984, p. 57-60).

Tempos depois, na década de 1970, os Xavante-*A'uwe* eram destaques nos grandes editoriais brasileiros, apresentando acusações contra o governo do estado de Mato Grosso, ao mencionar, por exemplo, sobre as vendas de suas terras, na região do Araguaia, para grupos econômicos ligados à agropecuária. O cacique Mário (Dzururan) Xavante, da reserva indígena do Posto de São Marcos, fez a seguinte acusação:

O culpado é o governo de Mato Grosso, que está vendendo a terra do índio, acabando [com] a terra do índio. Isto em todo lugar. Suia-Miçu, serra do Roncador, Peixoto de Azevedo, se foi vendendo a terra do índio para fazendeiro (Pereira; Rollemberg, 1974, p. 4).

Nesse mesmo editorial, o cacique Xavante cobrava das autoridades, principalmente da figura do então general-presidente Ernesto Geisel, uma audiência para requerer o direito à demarcação de suas terras, na Reserva Indígena de Sangradouro, que foi reconhecida via decreto presidencial número 71. 105, de 14 de setembro de 1972, pelo general-presidente Emílio G. Médici (Brasil, 1972). Porém, esse território continuava ocupado por fazendeiros, que desejavam receber uma indenização da FUNAI, para assim saírem do local. Um dos representantes do estado de Mato Grosso na Câmara dos Deputados, do partido político da Aliança Renovadora Nacional (ARENA), era Gastão Muller, um correligionário do latifúndio, do conservadorismo, do anticomunismo e do nacionalismo extremado militar, segundo o editorial da Folha de São Paulo, de 1973, e que levou ao presidente da República a decisão dos fazendeiros em não devolver as terras aos Xavante. Além disso, o parlamentar mato-grossense, pontuou sem pudor e em tom de ameaça, no editorial de grande circulação nacional, de uma possível prática de extermínio, ao dizer o seguinte sobre o conflito com os Xavante-*A'uwe*: "Se os fazendeiros quisessem [...] poderiam ter partido há muito tempo para uma luta armada,

e seria muito fácil vencer os índios. No entanto, eles aguardam uma solução a nível federal que não os prejudiquem” (Jornal o Estado de São Paulo, 1973, p. 29).

Uma das origens do conflito pelas terras dos Xavante remonta à década de 1960, e tem a participação da fazenda da Agropecuária Suiá - Missú LTDA. Nesse momento,

Seu território foi sendo ocupado e a tribo se desagregou em vários grupos. Na década de 60, um grupo que ficará no rio Suiá Missu foi retirado de sua terra em avião por ordem de Orlando Ometto, industrial de açúcar em São Paulo. Ali foi implantada a fazenda Suiá Missu, imenso latifúndio de 680 mil hectares, em sociedade com a Liguigás. Então, os xavantes ficaram todos - cerca de 2 mil índios - mais ao sul, na região do rio Couto de Magalhães e nas cabeceiras do rio das Mortes, cercados por fazendas de gado. Com os campos de caça invadidos pelo gado, os índios morriam à míngua (Associação de ex-presos políticos antifascistas, 1974, p. 14).

Em 1970, o território denominado *Marãiwatsédé* foi comprado pela empresa Agip Petróleo, que mais tarde, em função da Conferência Mundial do Meio Ambiente de 1992 (ECO 92), evento ocorrido no Rio de Janeiro, devolveu essa área aos Xavante. Porém, os fazendeiros no ato de demarcação das terras feita pela justiça invadiram e o processo tramita no Supremo Tribunal Federal (STF), tendo o seguinte número da Suspensão de Liminar - SL 644 (Rosa, 2015).

Logo, compreende-se que a proposição visual-analítica de Irigaray seja um questionamento. O artista questiona, alerta e documenta a ausência de tratamento humanitário para com os povos tradicionais. A seguir mencionamos quatro aspectos que permitem-nos abalizar a imagem do índio astronauta de Irigaray.

O primeiro aspecto tem relação direta com a ideia indigenista alinhada com a política do antigo e extinto Serviço de Proteção aos Índios (SPI), cujas experiências se tornaram referência à Convenção nº. 107 da OIT, em junho de 1957, apregoando o exercício protecionista feito pelo Estado, de integração lenta dos nativos na comunidade nacional. Seu objetivo era no sentido de garantir direitos fundamentais, a citar, por exemplo, do acesso ao território ancestral para subsistência, tal como da educação, para o desenvolvimento e o mais alto nível de vida aos ameríndios, como a de

qualquer outro cidadão nacional, fato desprezado pela atual política da FUNAI. Já o segundo, lembra certos aspectos do método crítico da pedagogia freiriana, de condicionar no imaginário social, um sistema de reflexão crítica, a ser praticada na horizontal, propondo o exercício da mudança de comportamento, de uma prática humanizadora, dialógica permanente, na luta contra à cultura da violência dos opressores (Freire, 1974).

Em terceiro lugar, sua obra faz evocar os princípios fundamentais da Teologia da Libertação, ao apregoar a defesa pela liberdade ao homem, de uma sociedade mais justa, digna e fraterna. Defendendo também, de maneira engajada, os princípios fundamentais, a liberdade, o protagonismo e as prerrogativas de direito de Estado-nação aos oprimidos indígenas, episódio também ignorado pela FUNAI. Por fim, no campo artístico-cultural figura o movimento da contracultura com a Marginália, que surgiu ao longo do ano de 1968 e tinha como estratégia combater o conformismo social, chocar os esquemas dominantes da burguesia e proporcionar protagonismo aos seres excluídos e marginalizados no meio social burguês e urbano.

CONCLUSÃO

A proposta estética de Irigaray, materializada na imagem ora analisada, incluía o engajamento. O artista queria alertar e chamar a atenção do(a) espectador(a), para demonstrar ao mundo, a necessidade de se incluir, de se respeitar o diferente, à diversidade cultural, seja dos Xavante, seja de outros povos tradicionais. Irigaray não concordava com as práticas da sociedade nacional, uma vez que colocavam os indígenas na condição de marginais. Desta forma, o artista inverteu a lógica dominante, e no lugar do “marginal” deu visibilidade, liberdade, autonomia e protagonismo à identidade multicultural regional dos nativos, denotados como sujeitos históricos, políticos e culturais. Como o herói nacional e agente de seu próprio destino.

Irigaray foi além, e de modo fecundo e corajoso, em plena ditadura “empresarial-militar”, lembrou e cobrou dos dirigentes da União, dos demais estados da federação e da sociedade nacional, o direito do gozo de viver aos ameríndios. O artista, muito comprometido politicamente com a causa

dos povos tradicionais, revela, por meios estéticos, a beleza de uma outra forma de experienciar as possibilidades no meio urbano industrial, mantendo a identidade étnica dos nativos, e invocando a necessidade de se colocar em prática a integração lenta e gradual dos nativos na sociedade nacional.

Portanto, denotou o Xavante não despersonalizado ou destruído, como bem fazia a classe dominante, mas inteiro, vigoroso, com saúde, assumindo, deglutindo, assimilando a posição de um de um intelectual Ph.D, norte-americano, em clara referência ao pensamento da antropofagia cultural, do polêmico poeta Oswald de Andrade. E de um conquistador de outros planetas, de outros mundos.

NOTAS

1. Cumpre mencionar que o periódico Diário da Serra fazia parte do império da comunicação dos Diários Associados, de propriedade do magnata da imprensa nacional, o senhor Assis Chateaubriand. Além disso, essa organização jornalística defendia os ideais de integração, do suposto “desenvolvimento” da nação brasileira, da reação conservadora e da campanha anticomunista.

2. NUMA HORA em que o homem está quase chegando à lua, tinha cabimento anatom fazer mais um colchão comum? [Revista] **Realidade**, São Paulo, dezembro de 1967. Editora Abril. Edição nº. 21, ano II, p. 99. Disponível em: <<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=213659&Pesq=diagua&pagfis=22196>>. Acesso em 02 de maio de 2024.

3. Disponível em: <https://www.santoandre.sp.gov.br/biblioteca/pesquisa/con_detalle.asp?ID=112696>. Acesso em: 12 de mar. de 2024.

4. Disponível em: <<https://images.nasa.gov/details/104-KSC-66C-1843>>. Acesso em: 02 mai. 2024.

REFERÊNCIAS

AARÃO REIS, Daniel (Coord.) **Modernização, ditadura e democracia**: 1964-2010. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

AGUIAR, Sebastião. A vida começa aos 109. [Revista] **Manchete**, Rio de Janeiro, 26 de julho de 1969. Edição nº. 901. Mini reportagens, p. 110.

ALBUQUERQUE, João Luís de. O acidente interrompeu o vôo da Gemini 8 e provou que não é fácil ir à Lua. [Revista] **Manchete**, Rio de Janeiro, 02 de abril de 1966. Edição nº. 0728, p. 16-18.

ASSOCIAÇÃO DE EX-PRESOS POLÍTICOS ANTIFASCISTAS. **A política de genocídio contra os índios do Brasil**. [S.l.: s.n.], 1974.

BARTOLOMÉ, Miguel Alberto *et al.* **Primeira Declaração de Barbados**: pela libertação dos Indígenas. In: Simpósio sobre fricção interétnica na América do Sul. Barbados, 30 de janeiro de 1971.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BERTOLOTO, José Serafim. **Clóvis Irigaray**: arte, memória, corpo. Cuiabá: Ed. do Autor, 2001.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. **Os dentes do dragão**: entrevistas / Oswald de Andrade. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.AGO

BRASIL, Congresso Nacional. **Resolução nº. 31/1967**. CPI destinada a apurar a venda de terras brasileiras a pessoas físicas ou jurídicas estrangeiras. Diário do Congresso Nacional (DCN-I, 14-9-1967, p. 5390). Brasília: Centro de Documentação e Informação Coordenação de Arquivo, 2006.

BRASIL. **Lei nº. 5.379**, de 15 de dezembro de 1961. Provê sobre a alfabetização funcional e a educação continuada de adolescentes e adultos. Disponível em: <<https://encurtador.com.br/2SIJN>>. Acesso em: 08 de set. 2023.

BRASIL. **Decreto nº. 70.882**, de 27 de julho de 1972. Dispõe sobre o Programa Intensivo de Preparação de Mão-de-Obra - PIPMO e dá outras providências. Disponível em: <<https://encurtador.com.br/S7CzX>>. Acesso em: 18 de set. 2023.

BRASIL. **Decreto Lei nº. 71.105**, de 14 de setembro de 1972. Declara reservada aos índios xavantes, sob a denominação de Reserva Indígena

Sangradouro, área situada no Estado de Mato Grosso, e dá outras providências. Disponível em: <<https://encurtador.com.br/VuNs0>>. Acesso em: 19 set. 2023.

BRASIL. **Decreto nº. 73.41**, de 4 de janeiro de 1974. Institui o Conselho Nacional de Pós-Graduação e dá outras providências. Disponível em: <<https://encurtador.com.br/YL7aZ>>. Acesso em: 21 dez. 2023.

CASALDÁLIGA, Pedro. "Uma Igreja da Amazônia em conflito com o latifúndio e a marginalização social". **Carta Pastoral**. São Félix do Araguaia, 10 de outubro de 1971.

CHASE, Linda. **Les Hyperrealistes americains**. Paris: Éditions Filipacchi, 1973.

COLBY, William E. 99. **Memorandum from Director of Central Intelligence Colby to Secretary of State Kissinger**. Washington, 11 abr. 1974. Disponível em: <<https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1969-76ve11p2/d99>>. Acesso em: 24 jun. 2024.

DREIFUSS, René Armand. **1964 A conquista do Estado**: ação política, poder e golpe de classe. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

ESTADO DE MATO GROSSO, PREFEITURA MUNICIPAL DE ALTO ARAGUAIA. **Decreto nº. 04/73**, de 20 mar. de 1973. Dispõe sobre a nomeação de Clóvis Hugueneý Irigaray para exercer o cargo de subsecretário Municipal. Alto Araguaia, 20 de março de 1973.

ESTADO DE MATO GROSSO, PREFEITURA MUNICIPAL DE ALTO ARAGUAIA. **Decreto nº. 19/74**, de 15 de agosto de 1974. Dispõe sobre exonerar, a pedido, o cidadão Clóvis Hugueneý Irigaray do cargo de subsecretário Municipal. Alto Araguaia, 15 de agosto de 1974.

FÉLIX, Moacir. **Encontros com a Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto. **MACP**: [animação cultural e inventário do acervo do Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT]. Cuiabá: Entrelinhas, 2010.

FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto. **Artes Plásticas no Centro - Oeste**. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1979.

FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto. "As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional". In: FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto. **A experiência do Centro-Oeste**: arte e identidade cultural Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto (Org.). **MACP/UFMT: 40 anos**. Percurso [Magia Propiciatória]. Cuiabá: UFMT/Fundação Uniselva/Entrelinhas, 2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S.A., 1974.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **BIENAL NACIONAL - 74**: Novembro a dezembro. Secretaria da Educação e Cultura de São Paulo: São Paulo, 1974, p. 62.

GEMINI 8. **National Aeronautics and Space Administration (NASA)**. Cabo Kennedy, Flórida, 11 de março de 1966. Disponível em: <<https://images.nasa.gov/details/104-KSC-66C-1843>>. ID NASA: 104-KSC-66C-1843. Acesso em: 02 mai. 2024.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA. **Realismo**. Paços das Artes, março - abril de 1976. São Paulo.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte**: uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Lisboa: Gradiva, 2006.

GUTIÉRREZ, Gustavo. **Teologia da Libertação perspectivas**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

HOBBSAWM, Eric J. **Era dos Extremos**: o breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IRIGARAY, CLÓVIS HUGUENEY. **Xinguana I**. original de arte, desenho tela 59 x 74 cm. Disponibilidade Pinacoteca de Santo André - São Paulo, 1975. Disponível em: <https://www.santoandre.sp.gov.br/biblioteca/pesquisa/con_detalle.asp?ID=112696>. Acesso em: 12 mar. 2024.

KLEIN, Paulo. "Irigaray sátira e verdade". [Jornal] **Diário do Grande ABC**, Santo André, 17 de agosto de 1975.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

LETZE, Otto (Org.). **Photorealism: 50 years of hyperrealistic painting.** USA: Hatje Gantz, 2013.

MACHADO, Maria de Fátima Roberto. **Museu Rondon: antropologia e indigenismo na Universidade da Selva.** Cuiabá: Entrelinhas, 2009.

MATO GROSSO. Diário Oficial do Estado de Mato Grosso. 1973. MUNICÍPIO DE ALTO ARAGUAIA ENSINO MÉDIO SÍMBOLO PSI. Mato Grosso: **IOMAT**, 16 de julho de 1973, p. 1-2.

MAYBURY-LEWIS, David. **A Sociedade Xavante.** Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, S/A, 1984.

MCCARTHY, David. **Arte pop.** São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MENEZES, L. N. Xavante, o mini-guerreiro brasileiro. [Jornal] **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 de agosto de 1971, p. [42]. Edição nº. 41.22. Ano 51. Caderno de Domingo. 7º Caderno.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **XVIII Salão Nacional de Arte Moderna.** Catálogo. Comissão Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1969, p. 56.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **XXIV Salão Nacional de Arte Moderna.** Catálogo. Comissão Nacional de Belas Artes, p. 51. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1975, p. 51.

MÜLLER, Regina Aparecida Polo. **A pintura do corpo e a ornamentação Xavante:** arte visual e comunicação social. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 1976. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/48376>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

NUMA HORA em que o homem está quase chegando à lua, tinha cabimento anatom fazer mais um colchão comum? [Revista] **Realidade**, São Paulo, dezembro de 1967. Editora Abril. Edição nº. 21, ano II, p. 99. Disponível em: <<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=213659&Pesq=diaua&pagfis=22196>>. Acesso em 02 de maio de 2024.

O HOMEM NA LUA: 25 bilhões de dólares é o preço da maior aventura humana. [Revista] **Manchete**, Rio de Janeiro, 19 de julho de 1969. Edição nº. 900, primeira capa.

OITICICA, Hélio. **Brasil Diarreia.** Rio de Janeiro, 05-10 de fevereiro de 1970.

ONU. **Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural.** Paris: ONU, 1972.

PEREIRA, Álvaro; ROLLEMBERG, Armando. 1974. Em busca da sobrevivência. Empurrados desde o descobrimento, os Xavantes querem garantir suas terras em S. Marcos. [Revista] **Veja**, São Paulo, 20 de novembro de 1974. Páginas Amarelas, p. 03-06.

RIBEIRO, Darcy. **A política indigenista brasileira.** Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura de Informação Agrícola, 1962.

RIBEIRO, Darcy. **Os Índios e a Civilização:** a integração das populações indígenas no Brasil moderno. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1970.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Minas Gerais: Letramento, 2017.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 48, n. 2, p. 613-648, 2005. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ra/a/MtQwkdZbLPyfSX6dCzMd3wj/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

ROSA, Juliana Cristina da. **A luta pela terra Marãiwatsédé:** povo Xavante, agropecuária Suiá Missú, posseiros e grileiros do posto da Mata em disputa (1960-2012). Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2015.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA. **Panorama das Artes Plásticas em Mato Grosso.** Cuiabá: Edições UFMT, 1975.

S.A. "SIGNIFICATIVA HOMENAGEM PRESTADA AO JORNALISTA ASSIS CHATEAUBRIAND NA PASSAGEM DA DATA COMEMORATIVA AO SEU ANIVERSÁRIO DE NASCIMENTO". Edição Nacional. [Jornal] **Diário da Noite**, São Paulo, 07 de outubro de 1968. Edição nº. 13228, p. 24.

S.A. "A AVENTURA DA APOLLO 11 EM 50 PÁGINAS SENSACIONAIS". [Revista] **Manchete**, Rio de Janeiro, 26 de julho de 1969. Edição nº. 901, primeira capa.

S.A. "BIENAL". [Jornal] **O Estado de Mato Grosso**, Cuiabá, 13 de setembro de 1974, p. 02. Edição nº. 06893 (1), Prioridade.

S/A. "CARRO MATA PREFEITO EM MATO GROSSO". **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 07 de agosto de 1974. Edição nº. 121. Primeiro Caderno, p. 20.

S/A. "CRESCER CONFLITO COM XAVANTE". [Jornal] **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 02 de setembro de 1973. Edição nº. 30.194. Ano 94, p. 29.

S/A. "EDUCAÇÃO: desenvolvimento do Homem todo e de todos os homens". [Revista] **Manchete**, Rio de Janeiro, dezembro de 1974. Edição Especial A, p. 196.

S/A. "FUNAI refuta genocídio". [Jornal] **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 de março de 1972. Edição nº. 15.609, p. 04.

S/A. "GAMA E SILVA DIZ NA CÂMARA QUE ESTRANGEIRO TÊM 1/5 DO TERRITÓRIO BRASILEIRO". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 de março de 1968. Edição nº. 304. Primeiro Caderno, p. 16.

S/A. "GURGEL XAVANTE ITAIPU". [Revista] **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 04 de dezembro de 1974. Edição nº. 49, p. 42.

S/A. "ÍNDIOS, TEMA DE CLÓVIS DE IRIGARAY". [Jornal] **O Estado de Mato Grosso**, Cuiabá, 20 de agosto de 1975. Edição nº. 07152, p. [10].

S/A. "SPÉCIAL LUNE POUR MIEUX SUIVRE À LA TV L'OPÉRATION APOLLO XI". [Magazine] **Télé 7 jours**. França, julho de 1969. Edição nº. 482.

S/A. UFMT. Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP). **Exposição de Clóvis Irigaray**. Cuiabá: UFMT/MACP, 1975.

S/A. "UM DIÁLOGO COM PAULO FREIRE SOBRE EDUCAÇÃO INDÍGENA". 8ª Assembleia Regional do CIMI (**Conselho Indigenista Missionário**). Conselho Indigenista Missionário: Cuiabá, 1982.

VARGAS, Rodrigo. **O propósito de Aline**. Cuiabá: Entrelinhas, 2021.

SOBRE O AUTOR

Túlio Cesar de Arruda Ferreira Diogo possui graduação em História pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), em 2015. É mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História, na mesma universidade (2017). Foi bolsista PIBID/CAPES, de 2014 até 2015. Desenvolveu pesquisa com as denotações de índios e bois presentes no Palácio Paiaguás, sede do poder executivo no Estado de Mato Grosso. Atualmente desenvolve pesquisa doutoral em História, na mesma instituição, com as obras do artista plástico mato-grossense Clóvis Hugueney Irigaray, denominadas genericamente de "Detalhes do Xingu", de 1975.

E-mail: tulioarruda@yahoo.com.br

Recebido em: 16/07/2024

Aprovado em: 31/10/2024

SOBRE O TEMPO PARA SE FALAR COM AS COISAS DO MUNDO

ABOUT TIME TO TALK WITH WHAT'S AROUND US

Alexandre Sequeira
UFPA

Resumo

O ensaio visual reúne uma série composta por carimbos aquarelados de folhas e sementes colhidas ao longo de onze dias de residência artística no Mosteiro Zen Budista Morro da Vargem Grande, situado há 45 quilômetros de Vitória, capital do Estado do Espírito Santo. Sua execução envolveu o exercício de reconhecimento e escuta do lugar e a busca por um entendimento do desenho como testemunha de percepções e pensamentos nascentes e, nessa dimensão, não aponta para algo que está no mundo, mas sim delinea as relações que se estabelecem na sua constituição.

Palavras-chave:

Arte; desenho; processo criativo; experiência criadora.

Abstract

The visual essay brings together a series composed of watercolor stamps of leaves and seeds collected over the course of eleven days of artistic residency at the Morro da Vargem Grande Zen Buddhist Monastery, located 45 kilometers from Vitória, capital of the State of Espírito Santo. Its execution involved the exercise of recognizing and listening to the place and the search for an understanding of the drawing as a witness to nascent perceptions and thoughts and, in this dimension, it does not point to something that is in the world, but rather outlines the relationships that are established in its constitution.

Keywords:

Art; drawing; creative process; creative experience.

Minha chegada à Estação Cultural do Mosteiro Morro da Vargem, situado à quarenta e cinco quilômetros (45 Km) da cidade de Vitória/ES, aconteceu no dia 12 de agosto de 2019. Passado o momento inicial de fascínio pela geografia local e pela atmosfera, pude experimentar uma sensação que lentamente me deslocaria para o centro das questões que norteariam minha atividade ali: certa dimensão temporal que rege os acontecimentos do lugar. Refiro-me a certa distensão nas relações que eu passava, a partir de então, a estabelecer com o espaço, os sons, a luminosidade local. Algo que relativiza as referências temporais que costumam nortear nossa vida cidadina.

Meus olhos atentavam agora para a mudança de luz no interior da caixa de vidro que era a Estação Cultural, considerando a lenta movimentação das sombras pelo interior do prédio como referência de passagem do tempo. Do mesmo modo, meus ouvidos se adequavam ao som do farfalhar das folhas ao vento; aos pássaros que cantavam - uns no amanhecer, outros no entardecer -, ou no delicado estalar da queda das sementes de seringa no calçamento da via de acesso à Estação Cultural. Meu corpo passava, lentamente, a incorporar uma série de sinais que, reunidos, constituiriam uma nova sintaxe comunicacional entre mim, o tempo e o lugar.

A sensação inicial de isolamento foi dando lugar a um entendimento de pertencimento e sociabilidade com tudo a minha volta, o que se confirmou em uma preleção do Mestre Daijō¹ na sede do Mosteiro. Disse ele: “nossa atenção com o outro é, em verdade, nossa atenção com tudo a nossa volta: as pedras, as plantas, o ar”. Deixei-me conta, então, que o trabalho que há cerca de duas décadas venho desenvolvendo, a partir de relações de encontro e trocas simbólicas com outros, poderia sim se estabelecer ali, já que, a despeito de minhas primeiras impressões, não estava só. Ao longo dos onze dias de permanência nessa residência artística, entreguei-me a um ritmo próprio, fazendo com que cada pequeno detalhe fosse merecedor de todo o tempo do mundo. Passei a coletar as folhas e sementes que caíam das árvores e, com elas, busquei estabelecer um diálogo que tratava do tempo de nosso convívio. Um tempo

que se esgarçava preguiçoso, e fazia os dias e os sinais de seu passar se converter, em verdade, na melhor forma de lidar com a vida no lugar. *Sobre o tempo para se falar com as coisas do mundo é, acima de tudo, um documento desse prazeroso convívio.*

NOTA

1. O mestre Daijū Bitti é o atual abade do Mosteiro Zen Morro da Vargem, que segue a escola Soto Zen, introduzida no Japão no século XIII pelo Mestre Dogen Zenji. Após residir no México entre 1973 e 1974 (onde estudou com o mestre Takata), radicou-se na região de Ibiracú/ES, onde viveu sozinho por alguns anos até decidir pela construção do mosteiro - o primeiro da América Latina a ser construído exclusivamente por residentes e voluntários. Disponível em: <<https://mosteirozen.com.br/>>.

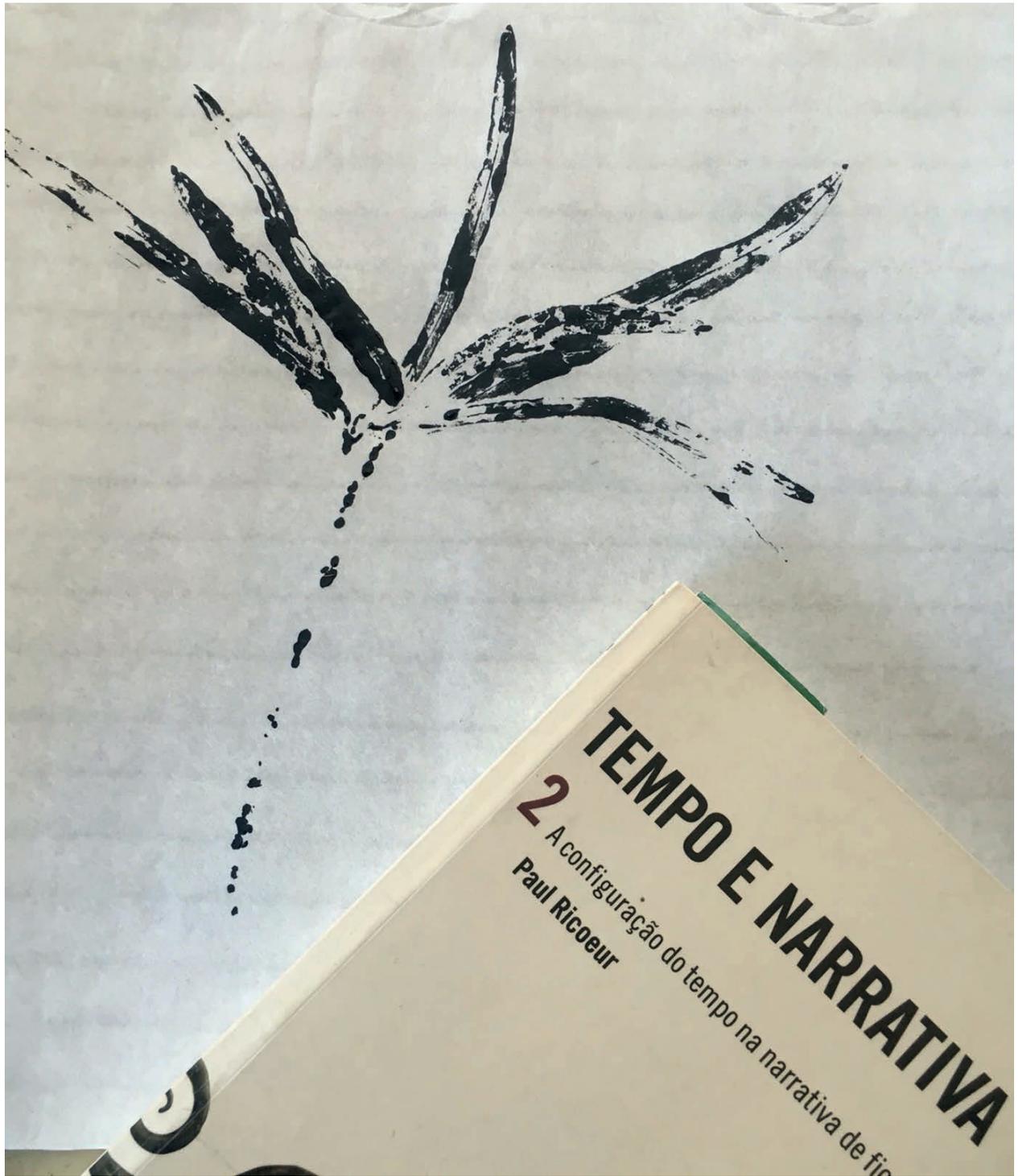


Figura 1 - *Sem título*, Alexandre Sequeira, 2018, fotografia digital, 30X40 cm.



Figura 2 - *Registro de processo*, Alexandre Sequeira, 2018, fotografia digital, 30X40 cm.



Figura 3 - *Registro de processo*, Alexandre Sequeira, 2018, fotografia digital, 40X30 cm.



Figura 4 - *Impressões por contato aquareladas em papel arroz*, Alexandre Sequeira, 2018, Gravura aquarelada. 30X30 cm.



Figura 5 - *Impressão serial por contato aquarelada em papel arroz* (detalhe). Alexandre Sequeira, 2018. Fotografia 400X30 cm.

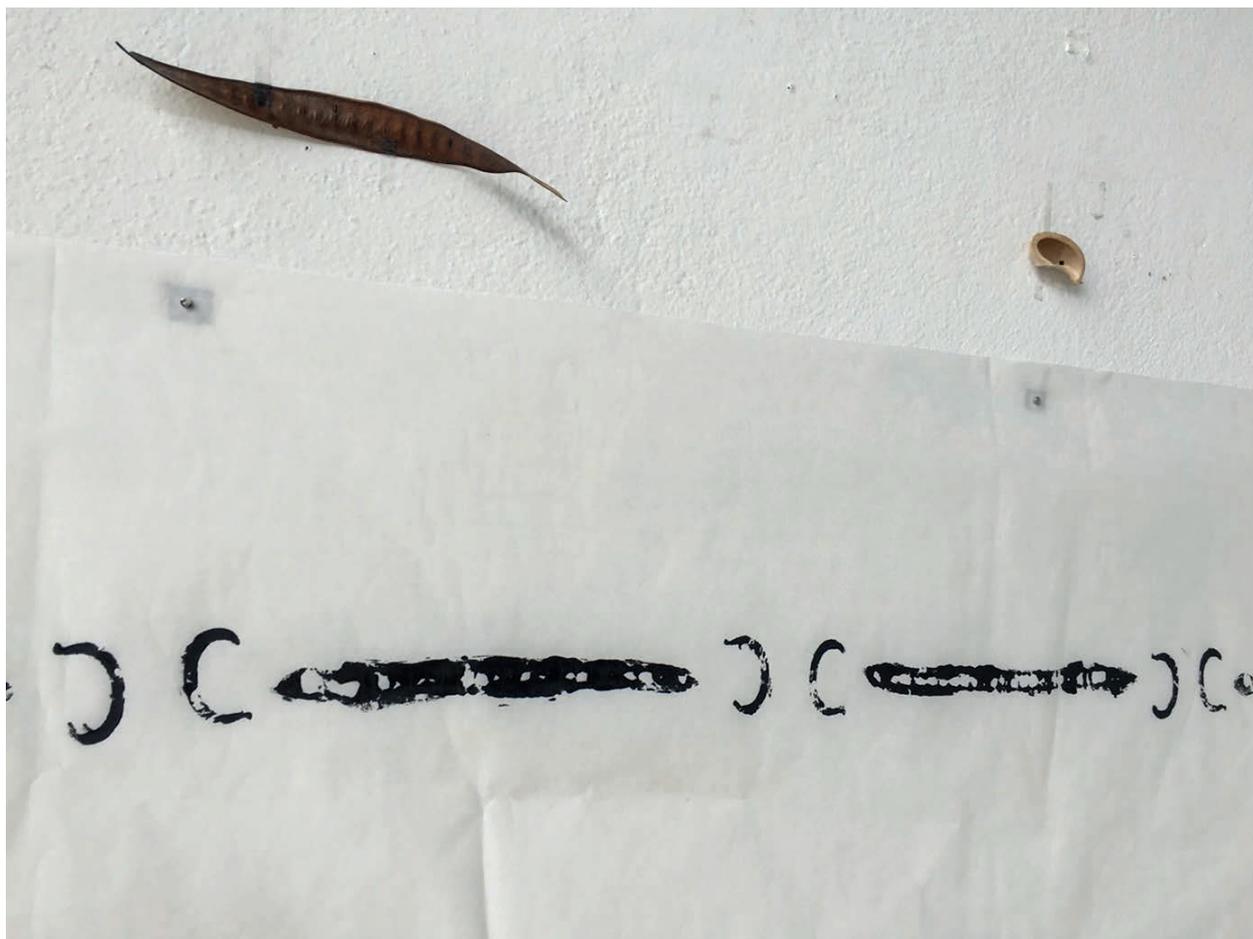


Figura 6 - *Impressões por contato em papel arroz com sementes geradoras* (detalhe). Alexandre Sequeira, 2018, Fotografia 30X40 cm.



Figura 7 - *Painel com folhas usadas nas impressões por contato aquareladas.* Alexandre Sequeira, 2018, Painel instalativo. 200X80 cm.



Figura 8 - *Desenhos de sombra*. Alexandre Sequeira, 2018, Fotografia 30X40 cm.

SOBRE O AUTOR

Alexandre Romariz Sequeira é artista visual e professor da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes ICA/UFGPA e se dedica a aprender a dar atenção ao que está vivo e a tornar-se disponível aos encontros. Isso acontece não apenas em suas obras, mas também nas criações em sala de aula com estudantes e colegas da Universidade Federal do Pará (UFGPA) e em suas pesquisas que estabelecem relações entre imagem e alteridade social. Participou de exposições, dentro e fora do país, sendo conhecido por trabalhos que são feitos junto com comunidades ou grupos de pessoas. Mantém, em sua casa, um projeto de residência artística, que abre um precioso tempo para o convívio e a troca. Participou de encontros de Arte, seminários e exposições no Brasil e no exterior. Tem obras no acervo de Instituições Culturais e Museus no Brasil e exterior.

E-mail: alexromariz@gmail.com

Recebido em: 01/09/2024.

Aceito em: 14/11/2024.

POR UMA DESCOLONIZAÇÃO DA IMAGEM: O MARFIM AFRICANO NA ARTE COLONIAL DO ORIENTE DE JORGE LÚZIO – UMA LEITURA

*TOWARDS A DECOLONIZATION OF THE IMAGE: AFRICAN IVORY IN
EASTERN COLONIAL ART BY JORGE LÚZIO – A READING*

**Afonso Medeiros
UFPA/CNPq**

RESENHA DA OBRA

Sobre LÚZIO, Jorge. **Por uma descolonização da imagem:** o marfim africano na arte colonial do oriente. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2023.

Resumo

A partir desta recente obra do historiador Jorge Lúzio, apresenta-se uma análise crítica sobre a produção e a distribuição de artefatos para o mercado internacional de arte, entendendo que o mercado de bens simbólicos no período colonial já apresenta alguns dos sintomas típicos de uma globalização capitalista (agudizada ao longo dos séculos posteriores), não só em termos econômicos, como também estéticos. Para tal fim, recorre-se a autores como Anne Lafont, Danielle Gaborit-Chopin, Simon Gikandi e Susan Buck-Mors.

Abstract

Based on this recent work by historian Jorge Lúzio, a critical analysis is presented on the production and distribution of artifacts for the international art market, understanding that market for symbolic goods in the colonial period already presents some of the typical symptoms of globalization capitalism (became more acute over the following centuries), not only in economic terms, but also in aesthetic terms. To this end, authors such as Anne Lafont, Danielle Gaborit-Chopin, Simon Gikandi and Susan Buck-Mors are used.

Palavras-chave:

Globalização; mercado de arte; estética colonial.

Keywords:

Globalization; art market; colonial aesthetics.

A matéria prima? Africana. A mão de obra? Asiática. O mercado? Europeu e americano. Posto desse modo, parece que estamos falando do século XXI, com sua economia globalizada e interdependente, gerenciada por *blockbusters* econômicos e governos subservientes a tais conglomerados, sob a égide do neoliberalismo.

Só que não, a princípio. Na verdade, estou falando do processo que redundou na mercadologia do

capitalismo tardio ou de como a globalização político-econômica é um jogo estabelecido há séculos, mais precisamente desde que os ducados, reinos e repúblicas europeias, premidos pelos gargalos mercadológicos estabelecidos no Oriente Médio, saíram em busca de “especiarias” e, em seu bojo, foram (re)inventando mercantilismos, colonialismos, escravagismos, bairrismos e racismos - não necessariamente nessa ordem.

Mais que isso: trata-se de um jogo que, em sua “naturalidade mercadológica” foi transformando valores sociais, confrontando culturas que se ignoravam mutuamente, reorganizando macros e microfísicas do poder, promovendo silenciamentos e genocídios, concentrando riquezas e consagrando vilipêndios - estéticos, inclusive. Ora, esta não é uma questão de pouca monta, dado que Norbert Elias - para ficarmos num único exemplo, já na segunda metade do século XX - discutia o mercado internacional como um dos indícios do processo civilizatório.¹

Jorge Lúzio, em *Por uma descolonização da imagem: o marfim africano na arte colonial do Oriente* (Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2023), perscruta esse cenário assimetricamente globalizado pela sanha colonialista europeia para, num recorte ainda pouco explorado na historiografia brasileira da arte, discutir as intrincadas teias de mútuas influências estéticas entre Oriente e Ocidente. A rigor, essas influências mútuas existem há milênios, desde, pelo menos, a egíptização, a helenização, a romanização, a cristianização e a islamização (nessa ordem) dos entornos do Mediterrâneo. Mas nunca tais influências, singrando mares nunca dantes navegados, se deram de modo tão industrial, empresarial e impactante como na modernidade/colonialidade europeia.

Orquestrando referências não só da história, mas também da filosofia, da estética, da sociologia, da religião, da antropologia e da arte/educação - ou seja, da chamada Nova História -, Jorge Lúzio ostenta aquela (rara, entre nós) desfaçatez de historiador da arte que não teme os links epistêmicos e interdisciplinares necessários para, ainda que privilegiando recortes, encará-los decididamente na paleta dos fenômenos históricos globais - neste caso, artístico-estéticos. Essa orquestração do historiador/professor não deixa de se configurar como um “acinte” para aqueles e aquelas que ainda pensam a arte e sua história numa especificidade excludente - em sua suposta autonomia estética -, como se as peculiaridades das artes fossem imunes aos conluios políticos e sociais, ou pairasse (numa espécie de metafísica) acima do espírito (de porco, às vezes) de época - eis o primeiro mérito desta obra.

O segundo mérito é projetar uma questão do presente (colonialidade/decolonialidade) no passado. Melhor dizendo: é (re)inventar alguns dos pontos de fuga que, desde o passado, estruturariam o primeiro plano do presente. Por que é que muito da produção pictórica e escultórica dos colonizados é chamada (e questionada desde o século XIX) de luso-africana ou luso-indiana ou luso-asiática, se certa produção ocidental de nítida influência japonesa não é chamada, por exemplo, de nipo-francesa? Por que foi, por exemplo, que a matéria-prima (o marfim) não foi simplesmente comercializado pelos europeus e entregue exclusivamente a seus artistas e artesãos, já familiarizados com esse precioso (e escasso) material há séculos? Porque ontem, como hoje, a mão de obra não europeia é mais barata - simples assim. Nesse sentido, e para que se tenha alguma dimensão sobre a importância do marfim nesse intrincado jogo mercadológico de bens simbólicos, basta citar Danielle Gaborit-Chopin:

Reservado desde a Antiguidade aos atributos do poder e da religião, o marfim de elefante era, na Idade Média, muito raro e caro. As obras talhadas nesse material de brancura sedosa, cujo grão fino e apertado permite relevos precisos, destinavam-se, pois, a clientes privilegiados por sua condição e sua fortuna (Gaborit-Chopin, 1997, p. 222).

O terceiro mérito diz respeito ao recorte privilegiado: interconecta partes da Índia, da África e do Brasil assinalando pertinentemente zonas de fricções e mixagens entre crenças e religiões que souberam ludibriar as iconolatrias que viralizavam no continente europeu e alhures. Tal tarefa, às vezes, é penosa para muitos de nós que ainda estamos pouco familiarizados com as iconologias que o trato com as estéticas asiáticas e africanas, transitando entre o Índico e o Atlântico, requerem. Lúzio, ao contrário, dispõe de sua já longa pesquisa sobre o mundo indiano e oriental para apontar veladas iconografias deste na imaginária católica colonial, expondo mimetismos gestuais e entrechoques nos sentidos do sagrado e do gosto.² O autor tem a gana e a expertise de um restaurador que não descarta as restaurações prévias.

O quarto - e não menos importante - mérito, eu chamaria de episteme ecossistêmica, na medida em que o autor faz uma urdidura das fontes e da narrativa histórica com os fios e linhas retirados do estado contemporâneo

da arte e da museologia, dos estudos pós-coloniais ou decoloniais e da arte/educação. Esse borramento de fronteiras epistêmicas (em si mesmo decolonial) “tornam-se potentes ferramentas na emancipação do pensamento e na agência histórica” (Lúzio, 2023, p. 39).

Outros e mais detalhados méritos são elencados por Patrícia Souza de Faria (nota de abertura), Edward A. Alpers (prefácio) e Fernando Torres Londoño (apresentação). Não me cabe, portanto, continuar dando *spoiler*, mas não posso deixar de reiterar que o reagenciamento histórico dos contatos proporcionados pelo colonialismo europeu de alto impacto está em curso, causando estranhamentos e entranhamentos outros nas duas margens do Atlântico. Nesse cenário, o comércio e o trânsito, mas sobretudo as imaginárias produzidas em escala global, não podem mais ser tratadas como “adereços historiográficos” ou - o que dá no mesmo - como documentos de segunda mão, por demais “subjetivos” para protagonizarem a “objetividade” histórica. Não!

As imagens são, ao contrário, sintomas incontornáveis das mentalidades que constituíram os encontros quase nunca aveludados entre culturas - não é à toa que a depredação, a substituição ou a ressignificação das imagens simbólicas constituem os primeiros passos de todo e qualquer processo de submissão. São elas, em suma, que preservam a história, bem do jeito que Susan Buck-Morss percebeu:

O passado ricocheteia no presente e se espalha em território inimigo. Os fragmentos históricos são o resto de uma explosão. Liberados pela explosão da memória oficial, os fragmentos da história são preservados em imagens. Eles retêm a proximidade da experiência original e, com ela, a ambiguidade. Seu significado é liberado somente em uma constelação com o presente (Buck-Morss, 2018, p. 28).

Não sei se Jorge Lúzio é dado a intimidades com Buck-Morss, mas sei que seu *Por uma descolonização da imagem: o marfim africano na arte colonial do oriente* trata a imagem como fragmento de uma explosão da memória oficial, fazendo com que ela ricocheteie o passado no presente. Ou - como costume dizer, citando o dito popular que Geraldo Vandré poetizou em *Aroeira* (1967) -, “é a volta do cipó de aroeira no lombo

de quem mandou dar”, dado que se trata de uma necessária revisão das alteridades artístico-estéticas que (trans)formaram os brasis e os mundos que margeiam mares e oceanos.

NOTAS

1. Cf. LAFONT, Anne. **A arte dos mundos negros: história, teoria, crítica**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

2. Cf. GIKANDI, Simon. **Slavery and the culture of taste**. Princeton: Princeton University Press, 2014.

REFERÊNCIAS

LAFONT, Anne. **A arte dos mundos negros: história, teoria, crítica**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

GABORIT-CHOPIN, Danielle. “O marfim na Idade Média”. In: DUBY, Georges. **História artística da Europa: A Idade Média**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1997, p. 222-237.

GIKANDI, Simon. **Slavery and the culture of taste**. Princeton: Princeton University Press, 2014.

BUCK-MORSS, Susan. **O presente do passado**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

SOBRE O AUTOR

Afonso Medeiros, paraense de Belém, é professor titular, crítico e historiador da arte atuante na Faculdade de Artes Visuais - FAV e no Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES da UFPA; pesquisador do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa em Histórias, Artes e Saberes Estéticos. Graduado em Educação Artísticas: Artes Plásticas (UFPA, 1985), é especialista em Belas Artes: História da Arte pela Shizuoka University (Japão, 1988); Mestre em Ciências da Educação: Arte-Educação pela Shizuoka University (Japão, 1996) e Doutor em Comunicação e Semiótica: Intersemiose na Literatura e nas Artes pela PUC-SP (2001), com estágio na Japanese-Language Institute de

Kansai (2000). Foi Postdoctoral Visiting Scholar na University of Kassel (2003) e fez estágio pós-doutoral no PPGDTSA da UNIFESSPA (2017-2018). Foi presidente da ANPAP (2013-2014) e Vice-Presidente da FAEB (1990-1992). Seu foco atual de pesquisa consiste na descentralização epistêmica da História da Arte a partir do binômio modernidade-colonialidade.

E-mail: saburo@uol.com.br

Recebido em: 16/09/2024

Aprovado em: 30/10/2024

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE TEXTOS

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS

A Revista Arteriais aceitará textos em língua portuguesa, inglesa e espanhola. Todos os trabalhos deverão ser submetidos na plataforma do periódico e em casos de dificuldades, entrar em contato pelo e-mail revista.arteriais@gmail.com ao: Editor-chefe da Revista Arteriais.

A Revista Arteriais não aceitará a submissão de mais de um artigo do(a) mesmo(a) autor(a) e ou coautor(a) para um mesmo número, ou em números sucessivos da revista. No caso de Artigo, o tempo entre uma publicação e outra deve ser de **18 meses**.

Os *Artigos* deverão ter uma extensão entre 12 e 24 páginas, incluindo título, título em língua estrangeira, resumo, palavras-chave, abstract, **Keywords**, texto e referências.

Todos os trabalhos deverão ser enviados na plataforma do periódico, em arquivo no programa Word.

Os textos dos Artigos, Resenhas, Entrevistas, Traduções, Partituras e Ensaio Visuais devem ser escritos em Times New Roman, fonte 12, espaço 1.5, margens inferior, superior, direita e esquerda 2,5.

ARTIGO

FORMATAÇÃO DO TEXTO

A primeira página do texto dos Artigos deve conter:

1 - TÍTULO - TÍTULO TRADUZIDO

2 - Resumo com cerca de 08 (oito) a 10 (dez) linhas, justificado, contendo campo de estudo, objetivo, método, resultados e conclusões. O Resumo deve ser colocado logo abaixo do título e acima do texto principal.

3 - Palavras-chaves: de 3 a 5, alinhamento justificado, separados por ponto e vírgula.

4 - Em separado, deverá ser enviada uma página com o título dos Artigos, Resenhas, Entrevistas, Traduções, Partituras e Ensaio Visuais, seguido da identificação do(s) autor(es) - nome completo,

instituição à qual está(ão) ligado(s), cargo, endereço para correspondência, fone e e-mail.

5 - Incluir uma Minibiografia profissional com extensão máxima de 150 palavras, contendo as principais atividades na área do(s) autor(es) e um e-mail para contato.

6 - Os textos devem ser escritos de forma clara e fluente.

7 - As notas de rodapé devem ser formatadas em espaço simples, fonte tamanho 10 e alinhamento justificado.

8 - Nos Artigos as citações com menos de três linhas devem ser inseridas no texto e colocadas entre aspas, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data (Autor, data). As citações que excederem três linhas devem ser colocadas em destaque, fonte 11, espaço simples, entrada alinhada a 4 cm da margem, à esquerda, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data. No caso de citações de obras em língua estrangeira, essas devem aparecer no texto conforme o original podendo ser apresentadas as respectivas traduções para o português, em nota de rodapé, caso a língua de origem não seja espanhol ou inglês.

9 - As indicações das fontes entre parêntesis, seguindo o sistema autor-data, devem ser estruturadas da seguinte forma, conforme normativas atualizadas ABNT 2023:

- Uma obra com um autor: (Autor, 2011, p. 30);
- Uma obra com até três autores: (Autor; Autor; Autor, 2007, p. 120);
- Uma obra com mais de três autores: (Autor et al., 2010, p. 21-22).

Mesmo no caso das citações indiretas (para frases), a fonte deverá ser indicada, informando-se também a(s) página(s) sempre que houver referência não à obra como um todo, mas sim a uma ideia específica apresentada pelo autor.

10 - Tabelas e quadros devem ser anexados ao texto, com a devida numeração (ex.

Tabela 1, etc.) e com referência da fonte das informações. No corpo do texto deve ser indicado o lugar das tabelas.

11- Não serão aceitos artigos que estiverem fora das normas editoriais. A critério dos editores, poderá ser estabelecido um prazo determinado para que o(s) autor(es) efetue(m) uma revisão do texto (correções de referências, citações, gramática e escrita). Nesse caso, o não cumprimento do prazo e/ou a inadequação da revisão poderão implicar a não aceitação do trabalho para publicação.

12 - REFERÊNCIAS:

Devem ser apresentadas em espaço simples, com alinhamento apenas à esquerda, seguindo as normas da ABNT abaixo exemplificadas.

LIVROS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es). **Título do trabalho:** subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano.

PARTES DE LIVROS (CAPÍTULOS, ARTIGOS EM COLETÂNEAS, ETC.)

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Parte da Obra. Título da parte. In: SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Obra. **Título do trabalho:** subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano. página inicial-final da parte.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Artigo. Título do artigo. **Título do Periódico,** Local de publicação, número do volume, número do fascículo, página inicial-final do artigo, data. Disponível em: <Inserir o link onde está o texto>. Acesso em: dia mês.ano.

TRABALHOS EM ANAIS DE EVENTOS CIENTÍFICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Trabalho. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número do evento, ano de realização, local. **Título.** Local de publicação: Editora, ano de publicação. página inicial-final do trabalho. Disponível em: <Inserir o link onde está o texto>. Acesso em: dia mês.ano.

IMAGENS

As imagens devem ser apresentadas numeradas, em arquivo (aproximado) de 21 x 26 cm e 300 dpi, enviadas no formato JPG. As miniaturas das imagens com: autor, título, técnica, dimensões, fonte e autoria, devem vir no corpo do texto, bem como informar a fonte.

RESENHA

Esta seção se constitui em resenha de obras publicadas no Brasil ou no exterior. As resenhas devem vir acompanhadas de imagem da capa do livro e sua referência bibliográfica de acordo com as normas da ABNT. A resenha deve possuir um título diferente do título do livro resenhado.

ENTREVISTA

Esta seção é composta de entrevistas com pesquisadoras(es)/artistas vinculados às artes. Sendo que a autoria se reparte entre a/o entrevistada(o) e a/o entrevistador(a). A entrevista deve ser precedida de um texto curto de apresentação da entrevistada, contextualizando sua temática e a situação em que foi realizada. Podem ser utilizadas fontes visuais, audiovisuais etc., dentro das regras para o seu uso, de acordo com as orientações do periódico.

TRADUÇÃO

Serão aceitas traduções de textos de língua estrangeira para a língua portuguesa, devidamente acompanhadas de autorização do detentor dos direitos do texto original.

PARTITURA

A composição deve ser enviada em arquivo WORD e PDF com tamanho máximo de 5 MB. A partitura deve conter os seguintes elementos, de acordo com sua utilização: título da obra, instrumentação, autor, local e data de composição, letrista (se houver), indicações de andamento, compasso, dinâmica e articulação, e numeração dos compassos e páginas. Para composições que

utilizam recursos especiais ou técnicas estendidas, recomenda-se o envio da bula. No caso de obras que utilizam suportes audiovisuais, os mesmos devem ser disponibilizados na forma de arquivos: MP3 para áudio, WMA para vídeo e JPG para figura. Estes arquivos devem ter tamanho máximo de 2 MB. Pode ser disponibilizada, também, uma gravação da composição em arquivo MP3 com tamanho máximo de 3 MB. Pede-se uma minibiografia profissional e um texto crítico (uma lauda) apresentando o trabalho.

ENSAIO VISUAL

Compreende um ensaio composto por no mínimo 7 e no máximo 15 imagens, acompanhadas por links para plataformas audiovisuais quando pertinentes à proposta submetida. O formato do ensaio visual deve seguir os seguintes parâmetros:

- 1) Orientação da página: retrato.
- 2) Incluir título original e traduzido, em no mínimo 5 linhas e no máximo 10 linhas; resumo (abstract), palavras-chave (Keywords) de 3 a 5 palavras.
- 3) Caso seja pertinente, incluir um texto reflexivo, de no máximo 5 páginas, a respeito do ensaio submetido.

CONTATO

CONTACT

Universidade Federal do Pará

Instituto de Ciências da Arte

Programa de Pós-Graduação em Artes

Homepage: www.ppgartes.ufpa.br/site

Revista ARTERIAIS

Avenida Governador Magalhães Barata, n.º 611,

CEP 60060-281, Belém-Pará-Brasil

E-mail: revista.arteriais@gmail.com

Homepage: <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/index>

Telefone: +55 - 91 - 3249-2905

4) Abaixo de cada imagem deve ser inserida uma legenda correspondente, conforme modelo abaixo:

Figura 1. Título, autor, ano, técnica, dimensões. Indicar as fontes das imagens. Links de repositórios devem ser indicados em notas de rodapé.

5) As imagens devem ter resolução mínima de 200 dpi, com no mínimo 800 pixels e no máximo 1600 pixels.

6) Os textos opcionais incluídos nos ensaios visuais devem ser escritos em Times New Roman, Fonte 12, espaço 1,5, margens 2,5.

7) Os autores devem possuir os direitos legais de uso das imagens submetidas, respeitando as legislações de direitos autorais (Lei 9.610 de 19/02/1998 - http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm - e Convenção de Berna da Organização Mundial da Propriedade intelectual - <https://www.gov.br/turismo/pt-br/secretaria-especial-da-cultura/assuntos/direitos-autorais/legislacao-de-direitos-autorais/pdfs/internacional/berna.pdf>).

