Gestão de Risco ao Patrimônio Musealizado

Prof.ª Andréa Reis da Silveira

Indaial – 2022
1ª Edição

Elaboração:
Prof.ª Andréa Reis da Silveira

Copyright © UNIASSELVI 2022

Revisão, Diagramação e Produção:
Centro Universitário Leonardo da Vinci – UNIASSELVI

S587g

Silveira, Andréa Reis da

Gestão de risco ao patrimônio musealizado. / Andréa Reis da Silveira – Indaial: UNIASSELVI, 2022.

177 p.; il.

ISBN 978-65-5663-795-2
ISBN Digital 978-65-5663-796-9

1. Conservação em museus. - Brasil. II. Centro Universitário Leonardo da Vinci.

CDD 069.22

Impresso por:

APRESENTAÇÃO

Olá, acadêmico!

Este é o Livro Didático da disciplina Gestão de Risco ao Patrimônio Musealizado do seu Curso de Museologia UNIASSELVI. Seja bem-vindo ao aprofundamento teórico-metodológico da função de conservação em museus.

Esta apresentação pretende situá-lo no contexto da metodologia da gestão de risco, cujo objetivo central é a estabilização dos processos de degradação dos objetos, sua valoração e variação dos significados atribuídos. Trata-se da expansão da ideia de conservação preventiva, que entra em cena como uma maneira de controle dos agentes que atacam e danificam os bens culturais musealizados. Sem dúvida que, em sua formação, o somatório das duas disciplinas: Técnicas de Conservação, Preservação e Gestão de Documentos e a de Gestão de Risco ao Patrimônio Musealizado, que vamos desenvolver a partir deste texto, irá lhe proporcionar uma perspectiva global de cuidado com as coleções dos museus que você irá trabalhar futuramente.

Este livro está composto por três Unidades de estudos interdependentes. Na Unidade 1, abordaremos alguns tópicos da área da conservação preventiva que estão relacionados com a longevidade das coleções. Falaremos verticalmente sobre diagnóstico de conservação, mas não sem antes você compreender toda essa trajetória de conhecimentos.

Em seguida, na Unidade 2, daremos início à metodologia da gestão de risco. Para tanto, iremos pensar conceitos e definições dessa ferramenta. Você verá que risco e perigo são situações muito diferentes no contexto do acervo museológico. Orientaremos a sua compreensão do quanto cada uma dessas ações impacta sobre os bens culturais.

Por fim, na Unidade 3, aprenderemos questões relativas aos procedimentos éticos e legais dos museólogos sobre a gestão de risco ao patrimônio musealizado, evitando e enfrentando possíveis perdas ainda pulsantes nos museus.

Gostaríamos de reforçar que, para além dessa produção textual, você utilize os demais materiais instrutivos disponibilizados no seu AVA, que são complementares aos temas aqui abordados. E lembre-se: qualquer dúvida estaremos sempre à disposição.

Bom estudo!

Prof.ª Andréa Reis da Silveira

GIO

Olá, eu sou a Gio!

No livro didático, você encontrará blocos com informações adicionais – muitas vezes essenciais para o seu entendimento acadêmico como um todo. Eu ajudarei você a entender melhor o que são essas informações adicionais e por que você poderá se beneficiar ao fazer a leitura dessas informações durante o estudo do livro. Ela trará informações adicionais e outras fontes de conhecimento que complementam o assunto estudado em questão.

Na Educação a Distância, o livro impresso, entregue a todos os acadêmicos desde 2005, é o material-base da disciplina. A partir de 2021, além de nossos livros estarem com um novo visual – com um formato mais prático, que cabe na bolsa e facilita a leitura –, prepare-se para uma jornada também digital, em que você pode acompanhar os recursos adicionais disponibilizados através dos QR Codes ao longo deste livro. O conteúdo continua na íntegra, mas a estrutura interna foi aperfeiçoada com uma nova diagramação no texto, aproveitando ao máximo o espaço da página – o que também contribui para diminuir a extração de árvores para produção de folhas de papel, por exemplo.

Preocupados com o impacto de ações sobre o meio ambiente, apresentamos também este livro no formato digital. Portanto, acadêmico, agora você tem a possibilidade de estudar com versatilidade nas telas do celular, tablet ou computador.

Preparamos também um novo layout. Diante disso, você verá frequentemente o novo visual adquirido. Todos esses ajustes foram pensados a partir de relatos que recebemos nas pesquisas institucionais sobre os materiais impressos, para que você, nossa maior prioridade, possa continuar os seus estudos com um material atualizado e de qualidade.

QR CODE

Olá, acadêmico! Para melhorar a qualidade dos materiais ofertados a você – e dinamizar, ainda mais, os seus estudos –, nós disponibilizamos uma diversidade de QR Codes completamente gratuitos e que nunca expiram. O QR Code é um código que permite que você acesse um conteúdo interativo relacionado ao tema que você está estudando. Para utilizar essa ferramenta, acesse as lojas de aplicativos e baixe um leitor de QR Code. Depois, é só aproveitar essa facilidade para aprimorar os seus estudos.

ENADE

Acadêmico, você sabe o que é o ENADE? O Enade é um dos meios avaliativos dos cursos superiores no sistema federal de educação superior. Todos os estudantes estão habilitados a participar do ENADE (ingressantes e concluintes das áreas e cursos a serem avaliados). Diante disso, preparamos um conteúdo simples e objetivo para complementar a sua compreensão acerca do ENADE. Confira, acessando o QR Code a seguir. Boa leitura!

LEMBRETE

Olá, acadêmico! Iniciamos agora mais uma disciplina e com ela um novo conhecimento.

Com o objetivo de enriquecer seu conhecimento, construímos, além do livro que está em suas mãos, uma rica trilha de aprendizagem, por meio dela você terá contato com o vídeo da disciplina, o objeto de aprendizagem, materiais complementares, entre outros, todos pensados e construídos na intenção de auxiliar seu crescimento.

Acesse o QR Code, que levará ao AVA, e veja as novidades que preparamos para seu estudo.

Conte conosco, estaremos juntos nesta caminhada!

SUMÁRIO

UNIDADE 1 – TÓPICOS EM CONSERVAÇÃO PREVENTIVA 1

TÓPICO 1 – PRESERVAÇÃO E CONSERVAÇÃO EM MUSEUS.....3
1 INTRODUÇÃO 3
2 PRESERVAÇÃO E CONSERVAÇÃO EM MUSEUS: CONCEITOS E CRITÉRIOS.....3
2.1 PRESERVAÇÃO.....4
2.1.1 Preservação como mentalidade.....4
2.2 CONSERVAÇÃO 7
2.3 SUBSÍDIOS PARA ELABORAR UM PROGRAMA DE CONSERVAÇÃO PREVENTIVA..... 9
RESUMO DO TÓPICO 1 12
AUTOATIVIDADE.....13

TÓPICO 2 – TÉCNICAS DE CONSERVAÇÃO.....15
1 INTRODUÇÃO.....15
2 SOBRE A NATUREZA DOS MATERIAIS.....15
3 AMBIENTES DAS COLEÇÕES 25
RESUMO DO TÓPICO 2..... 35
AUTOATIVIDADE..... 36

TÓPICO 3 – GERENCIAMENTO DE COLEÇÕES: AÇÃO E REAÇÃO CONTRA AGENTES 39
1 INTRODUÇÃO..... 39
2 AGENTES DA DETERIORAÇÃO..... 39
LEITURA COMPLEMENTAR 53
RESUMO DO TÓPICO 3..... 60
AUTOATIVIDADE.....61

REFERÊNCIAS..... 63

UNIDADE 2 – DEFININDO GESTÃO DE RISCO 67

TÓPICO 1 – RISCO..... 69
1 INTRODUÇÃO 69
2 PENSANDO SOBRE RISCOS 69
RESUMO DO TÓPICO 1 82
AUTOATIVIDADE..... 83

TÓPICO 2 – METODOLOGIA DA GESTÃO DE RISCO 85
1 INTRODUÇÃO..... 85
2 ENTENDENDO O GERENCIAMENTO DE RISCOS 85
3 VALORAÇÃO DE OBJETOS OU PATRIMÔNIO.....87
4 ANÁLISE DO RISCO: ESCALAS E MAGNITUDES DE RISCO (MR) 90
RESUMO DO TÓPICO 2..... 98
AUTOATIVIDADE.....99

TÓPICO 3 – IDENTIFICAÇÃO DE RISCOS 101
1 INTRODUÇÃO 101
2 AGENTES DE RISCO 101
LEITURA COMPLEMENTAR 107
RESUMO DO TÓPICO 3 111
AUTOATIVIDADE 112

REFERÊNCIAS 115

UNIDADE 3 – CERTEZAS E INCERTEZAS NO GERENCIAMENTO DE RISCOS 117

TÓPICO 1 – LEGISLAÇÃO ESPECÍFICA 119
1 INTRODUÇÃO 119
2 REVISANDO A LEGISLAÇÃO 119
RESUMO DO TÓPICO 1 132
AUTOATIVIDADE 133

TÓPICO 2 – ESTUDO DE CASOS 135
1 INTRODUÇÃO 135
2 INCÊNDIOS 136
3 ENCHENTES 140
4 ROUBOS/VANDALISMO 142
RESUMO DO TÓPICO 2 154
AUTOATIVIDADE 155

TÓPICO 3 – TRATAMENTO DOS RISCOS E EMERGÊNCIAS 157
1 INTRODUÇÃO 157
2 TRATANDO RISCOS 158
3 EMERGÊNCIAS 159
LEITURA COMPLEMENTAR 164
RESUMO DO TÓPICO 3 170
AUTOATIVIDADE 171

REFERÊNCIAS 173

Manual Do Estágio Curricular Obrigatório do Curso de

BACHARELADO EM: ARQUIVOLOGIA BIBLIOTECONOMIA MUSEOLOGIA

UNIASSELVI

Construa sua própria história.

UNIASSELVI

Copyright © UNIASSELVI 2020

Reitor:
Prof. Hermínio Kloch

Pró-Reitora de Ensino de Graduação EAD:
Prof.ª Me. Francieli Stano Torres

Coordenadora dos Cursos
Prof.ª Drª. Miriam C. C. M. Mattos

Diagramação:
Setor Diagramação – NEAD

Revisão Acadêmica:
Profª. Drª. Miriam C. C. M. Mattos – Coordenação dos cursos
Profª. Drª. Raffaela Dayane Afonso – Supervisora Arquivologia
Profª. Drª. Andréa Reis da Silveira – Supervisora Museologia

Revisão Ortogramatical:
Setor Revisão – NEAD

MANUAL DO ESTÁGIO CURRICULAR OBRIGATÓRIO

CURSOS DE BACHARELADO EM: ARQUIVOLOGIA BIBLIOTECONOMIA MUSEOLOGIA

UNIASSELVI
2020

APRESENTAÇÃO

Prezado acadêmico! Seja bem-vindo à disciplina de Estágio Curricular Obrigatório! Este livro é orientativo, sendo indicado aos acadêmicos dos cursos de Bacharelado em Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia.

Estágio é entendido como: "[...] ato educativo escolar obrigatório [...] que visa à preparação para o trabalho produtivo dos educandos que estejam frequentando o ensino regular em instituições de educação superior [...]", em conformidade com a Lei nº 11.788, de 2008 (BRASIL, 2008).

A realização do estágio curricular é compulsória. Compõe a Matriz Curricular da sua graduação. Se não realizado, você deixa de cumprir toda formação teórica e profissional que a UNIASSELVI acordou no ato de matrícula. A não aprovação ou realização desta parte prática de formação, impossibilitará sua coleção de grau.

Fazer estágio é um momento oportuno de desenvolver habilidades e conhecer capacidades que serão significativas na sua experiência profissional e pessoal. Esta vivência acadêmica possibilitará aperfeiçoamento e prática dos conhecimentos adquiridos durante os semestres da faculdade, assim como um contato supervisionado com o ambiente profissional em que você em breve participará.

O manual fornecerá os encaminhamentos necessários para a realização desta importante etapa de titulação universitária. O Estágio Supervisionado será desenvolvido em três etapas subsequenciais, que logo você conhecerá. Pretende-se que, com a leitura atenta deste manual, você possa exercer a relação pedagógica ensino-aprendizagem-prática, atendendo aos requisitos formais e legais do tempo dedicado a esse exercício acadêmico. Não se preocupe, estaremos ao seu lado nesse processo. Em caso de dúvidas após a leitura, você pode nos contatar pelos canais oficiais da universidade.

Profª Drª. Miriam Mattos - Coordenação dos Cursos
Profª Me. Raffaela Afonso - Supervisora Arquivologia
Profª Drª. Andréa Reis - Supervisora Museologia

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Esquema da carga horária.....10
Quadro 2: Disciplinas obrigatórias de Arquivologia para realização do estágio.....11
Quadro 3: Disciplinas obrigatórias de Biblioteconomia para realização do estágio.....11
Quadro 4: Disciplinas obrigatórias de Museologia para realização do estágio.....12
Quadro 5: Organizadores/ Instituições do estágio.....16
Quadro 6: Resumo do processo avaliativo do estágio.....28
Quadro 7: Indicadores para o Supervisor de Estágio (Instituição Concedente).....30

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Esquema geral do estágio.....19
Figura 2: Esquema pré preparatório do estágio.....19
Figura 3: Fluxo da etapa preparatória.....20

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 05
1 INTRODUÇÃO 09
1.1 OBJETIVOS 09
1.2 CARGA HORÁRIO DO ESTÁGIO 10
1.3.1 Arquivologia 11
1.3.2 Biblioteconomia 11
1.3.3 Museologia 12
1.4 ATRIBUIÇÕES DOS ATORES ENVOLVIDOS 12
1.4.1 Acadêmico 12
1.4.2 Coordenação 13
1.4.3 Docente – orientador/avaliador do estagiário 13
1.4.4 Tutorias 14
1.4.5 Polo de Apoio Presencial 14
1.4.6 Supervisor da Instituição Concedente do Estágio 15
1.5 CAMPOS DE ESTÁGIO 16
1.5.1 Campo de estágio em Arquivologia 17
1.5.2 Campo de estágio em Biblioteconomia 17
1.5.3 Campo de estágio em Museologia 18
RESUMINDO O TÓPICO 18
2 ETAPAS DO ESTÁGIO 19
2.1 ETAPA 1: PREPARATÓRIA 20
2.1.1 Levantamento documental 20
2.1.2 Observação e elaboração do projeto de estágio 22
2.2 ATIVIDADES PRÁTICAS 24
2.3 RELATÓRIO FINAL 24
3 DA AVALIAÇÃO DO ESTÁGIO 28
3.1 AVALIAÇÃO NA ETAPA DA PREPARAÇÃO DO ESTÁGIO 28
3.2 AVALIAÇÃO NA ETAPA DA ATIVIDADE PRÁTICA 29
3.3 AVALIAÇÃO NA ETAPA FINAL – RELATÓRIO 29
4 DISPOSIÇÕES FINAIS 32
4.1 DA SUSPENSÃO DO ESTÁGIO 32
REFERÊNCIAS 34

ANEXO 01 - MODELO DE TERMO DE COMPROMISSO DE ESTÁGIO 35
ANEXO 02 - MODELO DE TERMO DE ACEITE 39
ANEXO 03 - ROTEIRO DE OBSERVAÇÃO 40
ANEXO 04 - ORIENTAÇÕES E FORMATO DO PROJETO DE ESTÁGIO 41
ANEXO 05 - FORMULÁRIO DE CONTROLE DE PRESENÇA 45
ANEXO 06 - FICHA DE AVALIÇÃO DE DESEMPENHO DO ESTÁGIÁRIO – INSTITUIÇÃO CONCEDENTE 46
ANEXO 07 - CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO DO ESTÁGIO – PROFESSOR ORIENTADOR 47
ANEXO 08 - ORIENTAÇÕES DO RELATÓRIO FINAL DE ESTÁGIO 49
ANEXO 09 - DICAS DE COMPORTAMENTO NO ESTÁGIO 51
ANEXO 10 - CARTA DE APRESENTAÇÃO 52

1 INTRODUÇÃO

O Centro Universitário Leonardo Da Vinci – UNIASSELVI – defende que os seus cursos de graduação, principalmente na modalidade EAD, precisam propiciar aos seus acadêmicos, além dos conhecimentos disciplinares dos currículos individuais, experiências transversais e interdisciplinares nos campos de saberes a que os discentes estejam vinculados.

O Estágio Curricular Obrigatório Supervisionado (ECOS) sinaliza essa oportunidade. Desse modo, o discente articula relações entre saberes e fazeres, de forma dialógica, dialética e interdisciplinar. Os estágios estão organizados para que os alunos dos cursos de bacharelado em Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia tenham contato com as realidades institucionais das suas áreas de atuação, aprendendo e aplicando os conhecimentos, somados às experiências acadêmicas e individuais, para que, futuramente, na conclusão do curso, o discente esteja preparado para desempenhar seu trabalho de forma eficiente.

A fundamentação legal que institui a necessidade da realização dos estágios está amparada na Lei Federal do Estágio nº 11.788, de 25 de setembro de 2008 (BRASIL, 2008). Segue as orientações do Conselho Federal de Biblioteconomia, em especial, em sua Resolução nº 192 de 2017, que dispõe sobre a orientação e supervisão de estágios (BRASIL, 2017). Também a Lei nº 7.287, de 18 de dezembro de 1984, que dispõe sobre a regulamentação da profissão de museólogo e suas atribuições dentro do ensino de museologia (BRASIL, 1984). Além da Lei nº 6.546, de 4 de julho de 1978, que dispõe sobre a regulamentação das profissões de Arquivista e de Técnico de Arquivo (BRASIL, 1978).

O Estágio Curricular Obrigatório dos Cursos de Bacharelado em **Arquivologia**, **Biblioteconomia** e **Museologia** da UNIASSELVI tem os seguintes objetivos:

1.1 OBJETIVOS

- Proporcionar ao estudante a integração entre a teoria e a prática como parte do processo de ensino-aprendizagem.
- Colaborar com a reflexão sobre a área que atuará profissionalmente a partir do estudo da análise crítica e de atuação nas instituições e espaços da sociedade em que desempenhará suas funções.
- Identificar potencialidades inerentes ao exercício profissional que sejam relevantes ao processo formativo universitário e profissional.
- Preparar o acadêmico para sua inserção no campo de trabalho.

1.2 CARGA HORÁRIO DO ESTÁGIO

Nos PPCs dos Cursos de bacharelado de Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia da UNIASSELVI, estão previstos dois estágios obrigatórios, no 6º e 7º módulos respectivamente. Com 120 horas cada um. Os dois estágios obrigatórios somados terão duração total de 240 horas.

As atividades devem ser compatíveis com o horário da Instituição Concedente e não podem ultrapassar o tempo máximo de 6 horas diárias ou 30 horas semanais. O Estágio só poderá ser realizado durante o período letivo e da graduação.

QUADRO 1 – ESQUEMA DA CARGA HORÁRIA

ESTÁGIO I	ESTÁGIO II
6 Módulo	7 Módulo
120h	120h
Máximas 6 horas diárias 30 horas semanais Ser realizado durante o período letivo e da graduação	

FONTE: As autoras

1.3 DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS PARA REALIZAÇÃO DO ESTÁGIO

O acadêmico que cursar os Estágios I e II nos cursos de Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia, **precisa ter cursado todas as disciplinas obrigatórias** com aprovação até o 5º módulo a partir da sua entrada da graduação, conforme o plano pedagógico do curso.

OBSERVAÇÃO

O Estágio II **NÃO PODE** ser realizado sem o aluno ter feito o Estágio I

A seguir, no Tópico 1.3.1, informaremos as disciplinas que são pré-requisitos para a realização dos Estágios I e II de cada curso.

Ou seja, você precisa ter cursado e ter sido aprovado nessas disciplinas para, só depois, matricular-se na disciplina de estágio.

1.3.1 Arquivologia

QUADRO 2 – DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS DE ARQUIVOLOGIA PARA REALIZAÇÃO DO ESTÁGIO

ESTÁGIO SUPERVISIONADO I	ESTÁGIO SUPERVISIONADO II
• Fundamentos da Arquivologia • Arquivos Correntes • Informatização e Recuperação da Informação para Arquivos • Classificação Arquivística • Arquivos Intermediários • Descrição Arquivística e Indexação • Organização de Unidade de Informação • Técnicas de conservação, preservação e gestão de documentos	• Estágio obrigatório I • Arquivos Permanentes • Noções de Paleografia e Diplomática • Estudo de usuário da Informação

FONTE: As autoras

1.3.2 Biblioteconomia

QUADRO 3 – DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS DE BIBLIOTECONOMIA PARA REALIZAÇÃO DO ESTÁGIO

ESTÁGIO SUPERVISIONADO I	ESTÁGIO SUPERVISIONADO II
• Fundamentos da Biblioteconomia e Ciência da Informação • Fontes de Informação • Indexação e Resumos • Representação Temática - Classificação • Formação e Desenvolvimento de Coleções • Representação descritiva I - Catalogação • Organização de Unidade de Informação	• Estágio Obrigatório 1 • Ações Culturais e Sociais em Biblioteconomia • Técnicas de Conservação, Preservação e Gestão de Documentos • Representação Descritiva II

FONTE: As autoras

1.3.3 Museologia

QUADRO 4 – DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS DE MUSEOLOGIA PARA REALIZAÇÃO DO ESTÁGIO

ESTÁGIO SUPERVISIONADO I	ESTÁGIO SUPERVISIONADO II
• Introdução à Museologia • Legislação Patrimonial e dos Museus Brasileiros • Teoria Museológica • Memória, Identidade e Patrimônio Museal • Gestão em Museus • Comunicação em Museus • Documentação Museológica • Técnicas de Conservação, Preservação e Gestão de Documentos • Seminário Interdisciplinar: Reservas Técnicas	• Estágio Obrigatório 1 • Princípios da Educação Museal • Gestão de Risco ao Patrimônio Musealizado Teoria do Objeto

FONTE: As autoras

1.4 ATRIBUIÇÕES DOS ATORES ENVOLVIDOS

Os Estágios I e II envolvem o trabalho de vários agentes que formam uma rede de parcerias em suas atuações. Nos bastidores da sua experiência, estão profissionais compromissados e aptos a apoiá-lo na sua prática acadêmica.

No Estágio Obrigatório, há responsabilidades compartilhadas para que o estudante tenha maior disponibilidade de tempo para se organizar e planejar seu trabalho. Apresentaremos as competências individuais dos envolvidos, indicando as responsabilidades e atribuições de cada um.

No final do tópico, você terá um esquema (Quadro 5) que resume o fluxo de desenvolvimento de cada um dos atores envolvidos em seus respectivos cargos. Acompanhe, assim você saberá a quem se dirigir durante o processo de estágio, a fim de atender a necessidades decorrentes no percurso das atividades.

1.4.1 Acadêmico

É o estudante devidamente matriculado no Curso e na disciplina de Estágio Obrigatório Supervisionado. Para se candidatar à realização do Estágio I,

é necessário que o acadêmico tenha cumprido os pré-requisitos estipulados pela sua graduação e a aprovação nas demais disciplinas. Essa condição já foi anunciada no Tópico 1.3 deste manual (Disciplinas Obrigatórias). Após os pré-requisitos atendidos, os próximos passos serão:

- Conferir se a Instituição Concedente possui convênio com a UNIASSELVI e verificar sua vigência.
- Reunir e apresentar para as estruturas competentes a documentação exigida.
- Cumprir as tarefas dentro dos prazos estabelecidos, informados e solicitados.
- Providenciar assinatura do Termo de Compromisso de Estágio.
- Elaborar Plano de Estágio com a validação do docente orientador.
- Cumprir rigorosamente as normas e as combinações atinentes à atividade de estágio.
- Elaborar e entregar relatório sobre os estágios na forma, no prazo e nos padrões estabelecidos no regulamento.
- Terá direito a cobertura de seguro de acidentes pessoais paga pela UNIASSELVI.

1.4.2 Coordenação

A coordenação é a gestora do curso e facilitará o relacionamento entre os envolvidos no processo do estágio. Tem como atribuições a manutenção organizacional e motivacional do corpo docente e corpo discente do curso, entre outras ações. É responsável pela apreciação de requerimentos formulados pelos acadêmicos; estimula a participação dos acadêmicos na avaliação institucional; promove ações de autoavaliação do curso, entre outras. No que se refere ao Estágio Curricular Obrigatório Supervisionado, é encargo do coordenador:

- Elaborar o calendário dos prazos do estágio e divulgá-lo em tempo hábil.
- Acompanhar o andamento das atividades dos Estágios I e II.
- Assegurar junto aos tutores a atualização da lista de estagiários com respectivos campos de estágio.
- Na sua ausência, delegar ao supervisor docente de curso essas atribuições.
- Mediar solução e recomendar adequação ou encerramento do estágio, a fim de dirimir adversidades que possam ocorrer interna e externamente.

1.4.3 Docente – orientador/avaliador do estagiário

É o responsável pela disciplina de estágio. Ele está disponível para esclarecimentos através das ferramentas disponíveis da instituição. Cabe ao docente:

- Auxiliar o aluno na escolha dos locais de estágio.
- Planejar as disciplinas de Estágios I e II e seus materiais didáticos pedagógicos.
- Acompanhar, apoiar, orientar e avaliar as atividades dos estagiários matriculados e executando os Estágios Curriculares Obrigatórios Supervisionados I e II.
- Seguir o regulamento estabelecido para os estágios.

1.4.4 Tutorias

Atuam sob orientação e supervisão do coordenador e do professor como mediadores pedagógicos e facilitadores do processo de ensino-aprendizagem. Nas disciplinas de estágio, cabe aos tutores:

- Acompanhar e orientar os acadêmicos no respeito do cumprimento das normas para a realização de Estágios Curriculares Obrigatórios, regularmente matriculados.
- Apoiar no planejamento, no acompanhamento e na avaliação das atividades dos Estágios I e II.
- Orientar os alunos com relação às dúvidas da disciplina Estágios I e II, na elaboração e no encaminhamento dos documentos, procedimentos administrativos, normativos e legais.
- Esclarecer dúvidas sobre a elaboração dos projetos e apoiar o acadêmico na adequação metodológica dos relatórios finais dos estágios.
- Validar no sistema do Centro Universitário UNIASSELVI as avaliações e os documentos formalizadores referentes ao estágio dos alunos, conforme repasse dos professores supervisores e do coordenador.
- Manter atualizada junto à coordenação a listagem de estagiários contendo os respectivos campos em que se desenvolvem os estágios.
- Desenvolver e disponibilizar ao estudante estagiário a Carta de Apresentação à Instituição Concedente.

1.4.5 Polo de Apoio Presencial

É o ambiente físico do Centro Universitário UNIASSELVI em que o acadêmico estagiário encontrará apoio para o desenvolvimento de sua experiência de estágio. É no Polo de Apoio Presencial que o estudante poderá recorrer em caso de necessidade. É por meio do polo que são feitos os contatos com a instituição ofertante e/ou participante do respectivo processo de formação. Ao Polo de Apoio cabe resolver:

- O levantamento das instituições concedentes de estágios.
- Estabelecer os convênios.

- Encaminhar a documentação original dos convênios para a UNIASSELVI.
- Orientar o aluno sobre os campos de estágio.

1.4.6 Supervisor da Instituição Concedente do Estágio

É o profissional com formação acadêmica e/ou comprovada experiência na área de conhecimento a que se dedica o projeto do estágio no âmbito da Instituição Concedente (Inciso III do art. 9º da Lei nº 11.788/2008). O Supervisor de Estágio será designado pela Instituição Concedente para acompanhar o desenvolvimento das atividades. São atribuições do supervisor em relação ao estagiário:

- Assinar o Termo de Aceite do Estágio.
- Proporcionar as condições necessárias para o exercício do acadêmico no campo do estágio.
- Facilitar o acesso às dependências e recursos da Instituição para desenvolvimento do projeto de estágio.
- Apresentar ao estagiário as normativas internas que deverão ser atendidas no período do estágio.
- Supervisionar, em parceria com o professor da disciplina, o trabalho do estagiário.
- Controlar a assiduidade e emitir parecer final a respeito do desenvolvimento do estagiário (ver avaliação).
- Comunicar ao professor orientador qualquer anormalidade no decurso do estágio.

O quadro a seguir reforça a importância dos agentes envolvidos com o Estágio Supervisionado Obrigatório.

QUADRO 5 – ORGANIZADORES/ INSTITUIÇÕES DO ESTÁGIO

QUEM?	FAZ O QUÊ?	ONDE?
Acadêmico/ Estagiário	Planeja, cumpre e executa as atividades do estágio.	**EAD/Campo do estágio**
Coordenação do curso	Coordena o estágio e toma as decisões de casos excepcionais.	UNIASSELVI - PÓLO DE APOIO PRESENCIAL
Docente do curso	Orienta, supervisiona e avalia o estágio.	
Tutores interno e externo	Orientam os alunos nas questões administrativas, procedimentos normativos (como padrão de relatórios etc.) e legais do estágio.	
Polo UNIASSELVI	Efetua a oferta de locais. Concretiza os convênios com instituições concedentes. Contrato de convenio com as instituições.	
Supervisor da Instituição Concedente	Firma o Termo de Aceite. Acompanha o aluno na prática. avalia o desempenho do estagiário.	Local do Estágio

FONTE: As autoras

1.5 CAMPOS DE ESTÁGIO

O campo de estágio dos estudantes dos cursos de Bacharelado em Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia da UNIASSELVI se constitui de instituições públicas e privadas, entidades sem fins lucrativos e a comunidade em geral.

OBSERVAÇÃO - ESTÁGIO EM EAD

Os estágios dos cursos de Bacharelado de Biblioteconomia, Arquivologia e Museologia poderão ser desenvolvidas na modalidade EAD, desde que previstos no projeto do discente e aprovados pelo seu supervisor.

Estes casos se justificam quando os locais escolhidos para estágio tenham sua atuação principal em ambientes virtuais, como Bibliotecas e Museus Virtuais, centros de documentação digitais e afins.

Para a realização do estágio nesta modalidade, a instituição precisa disponibilizar os mecanismos de trabalho remoto, como base de dados, formulários eletrônicos, sistemas virtuais de catalogação e classificação entre outros que possibilitem o aluno desenvolver as atividades previstas.

Observamos que o estágio curricular obrigatório **PODE** ser desenvolvido na entidade em que o estudante-estagiário exerce suas atividades profissionais, desde que atenda aos requisitos a seguir.

1.5.1 Campo de estágio em Arquivologia

Serão considerados os seguintes locais para o exercício do Estágio Obrigatório Supervisionado: as unidades de informação denominadas arquivos, centros de documentação, protocolo, centros de documentação técnica e centros de memória. Também instituições que tenham como objeto a prestação de serviços e produtos de informação voltados para fins sociais, culturais, educativos, informativos, de entretenimentos e lazer, científicos, técnicos e de negócios, e quaisquer lugares onde exijam as competências do arquivista.

1.5.2 Campo de estágio em Biblioteconomia

Serão considerados campos de estágio as organizações públicas, privadas ou organizações não governamentais conveniadas com a universidade que desenvolvam atividades relacionadas à função bibliotecária, a saber: bibliotecas universitárias, bibliotecas virtuais e digitais, bibliotecas especializadas, bibliotecas públicas e bibliotecas escolares ou, ainda, outros espaços que tenham bibliotecários atuando como gestores da informação nos termos do Regulamento Geral dos Estágios da UNIASSELVI.

1.5.3 Campo de estágio em Museologia

Serão considerados campos de estágio as organizações públicas, privadas ou organizações não governamentais conveniadas com a universidade que desenvolvam atividades relacionadas à função de museologia como museus, instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. Em outras palavras, as instituições museológicas se caracterizam nos espaços históricos, de ciências, artes, tecnologias, jardins botânicos, zoológicos, aquários, planetários, sociedades históricas, casas e propriedades históricas e outros que preencham os requisitos anteriormente referidos.

RESUMINDO O TÓPICO

Após ler o primeiro capítulo deste manual, esperamos que tenha entendido os objetivos e importância do estágio, a legislação em que ela está embasada e as funções dos diversos atores envolvidos.

Também, aqui, você pode verificar os campos de estágio do seu curso. Antes de continuar, é importante identificar na sua cidade possíveis espaços de estágio. Para isso, entre em contato com seu polo presencial para saber os espaços que já tenham convênio. Caso identifique espaço de estágio que ainda não seja conveniado, não há problema. Indique ao polo o seu interesse e a disponibilidade da instituição em aceitar estágios, que lhe conduzirá às etapas posteriores. No próximo tópico, descreveremos e abordaremos as etapas do estágio.

2 ETAPAS DO ESTÁGIO

O desenvolvimento do estágio obrigatório pressupõe a realização de algumas etapas a serem cumpridas. No estágio dos cursos de bacharelado em Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia da UNIASSELVI, elas estão organizadas em três etapas subsequentes: a preparação, composta pelo levantamento de documentos, observação do campo e elaboração do projeto. A Etapa 2 é a fase das atividades práticas em que o aluno deve desenvolver um paper; e a última e mais densa, a produção do relatório de estágio.

FIGURA 1 – ESQUEMA GERAL DO ESTÁGIO

FONTE: As autoras

O esquema ilustra o percurso a ser percorrido na disciplina de Estágio I e II, trata do processo a ser desenvolvido. A seguir, vamos desdobrar cada etapa individualmente. Antes de você iniciar a primeira fase, é importante que sejam desenvolvidas as seguintes ações de preparação que irão ampará-lo durante todo percurso. Observe o esquema da Figura 2.

FIGURA 2 – ESQUEMA PRÉ-PREPARATÓRIO DO ESTÁGIO

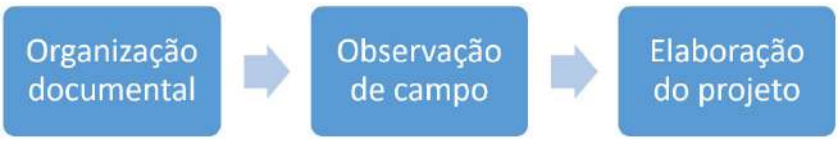
FONTE: As autoras

A leitura do Manual de Estágio possibilita a dimensão da disciplina de Estágio I e II e da sequência de acontecimentos que você percorrerá nesta jornada de estágio. É também aqui que, após analisar os espaços de estágio existentes junto ao polo e de seu interesse, você define o local de estágio. Não se esqueça de fazer uma primeira visita presencial para ter certeza do local a ser escolhido. Fique atento aos prazos e ao cronograma de atividades ao final de cada etapa. Prazos não poderão ser estendidos, pois colocam em risco toda a vivência do Estágio Curricular Obrigatório Supervisionado.

2.1 ETAPA 1: PREPARATÓRIA

Como você pode observar na Figura 3, esta etapa perpassa três ações principais: a organização documental, a observação de campo e a elaboração do projeto. Ações que detalharemos nos próximos subtópicos.

FIGURA 3 – FLUXO DA ETAPA PREPARATÓRIA



FONTE: As autoras

2.1.1 Levantamento documental

A organização documental se fundamentará num tripé de comprovantes e declarações do aluno da UNIASSELVI e da Instituição Concedente. Os documentos: Termo de Convênio, Termo de Compromisso e Termo de Aceite são documentos de preparo para o início do estágio na Instituição Concedente. Sem eles, o acadêmico não inicia a sua prática.

É importante esclarecer que a etapa preparatória não se encerra com a conclusão do levantamento documental e seu encaminhamento.

- Termo de Convênio de Estágio

É o documento que a UNIASSELVI elabora com objetivo de firmar parceria com instituições públicas e privadas na oferta e desenvolvimento dos estágios. Para fins de convênio, o Estágio Obrigatório deve observar o Projeto Pedagógico do Curso, tendo caráter de complementação educacional e de prática profissional. Para as instituições com convênio firmado, o modelo está disponível no Ambiente Virtual de Aprendizagem – AVA –, na Trilha de Aprendizagem.

Em caso de a Instituição Concedente NÃO ter convênio firmado com a UNIASSELVI, segue o seguinte caminho:

O acadêmico e o Polo de Apoio Presencial fazem contato com a entidade concedente e requerem o convênio que fica regulado a partir da assinatura do Termo de Convênio. O documento é feito em duas vias, sendo uma designada à Instituição Concedente e a outra cópia para a UNIASSELVI (Polo de Apoio). Após a análise e a assinatura do documento, o Polo de Apoio envia o documento para a UNIASSELVI pelo correio. O Termo de Convênio fica disponível na Trilha de Aprendizagem, na apresentação no seu AVA.

Se a Instituição Concedente exigir documento próprio como Termo de Convênio, o acadêmico deve encaminhar o modelo institucional ao Polo de Apoio que dará as providências cabíveis. Quando estiver pronto, devolverá o material para a Instituição Concedente. Além do Termo de Convênio assinado pelas partes e com prazos válidos, o acadêmico precisa providenciar o Termo de Compromisso.

- Termo de Compromisso

O Termo de Compromisso é o documento que regulamenta as condições em que você, acadêmico-estagiário, realizará o estágio. Trata de um acordo de responsabilidades assinado entre o acadêmico, com anuência da UNIASSELVI, e a Instituição Concedente do estágio. Deve ser assinado pelas partes e depois entregue ao tutor orientador do polo. O documento prevê as condições de aceite, consolidação e execução do estágio e deve ser baixado no Ambiente Virtual de Aprendizagem – AVA –, na Trilha de Aprendizagem. Também está disponível no Anexo nº 1 deste manual.

- Termo de Aceite

O Termo de Aceite (Anexo 2) configura a ratificação da Instituição Concedente para o estágio, conforme o cronograma e o projeto proposto. É uma autorização para que o estagiário dê início as suas atividades na rotina da instituição. É também um ato de efeito aos documentos firmados anteriormente, no âmbito da prática, quer dizer, uma Carta de Apresentação do estagiário no seu local de estágio. Deve ser validado pelo funcionário que será o seu supervisor de estágio. Está disponível neste manual e no Ambiente Virtual de Aprendizagem, na Trilha de Aprendizagem.

2.1.2 Observação e elaboração do projeto de estágio

A observação da Instituição Concedente, seu campo de estágio e o projeto são partes componentes da fase preparatória. São eles que darão o suporte teórico metodológico da prática a ser desenvolvida.

A **observação** da Instituição Concedente é realizada logo após a assinatura do Termo de Compromisso. É um período curto de visita ao local que você escolheu para estagiar. Faz a identificação silenciosa do quadro institucional, apresentando informações que darão base na problematização temática do projeto de estágio.

No Anexo nº 3, sugerimos um roteiro de observação que você possa seguir quando for à Instituição Concedente. A observação é um diagnóstico que lhe trará recursos para compor seu projeto e será parte avaliativa desta etapa de preparação.

O **projeto** é o que dará estrutura a sua prática acadêmica, guiando o caminho para atingir seus objetivos de estagiário. Elaborar o projeto é o momento em que você teorizará a aplicação de conhecimentos adquiridos no seu curso e mostrará habilidades e competências a serem reconhecidas como futuro profissional.

O projeto é um produto que deverá ser entregue na avaliação do Estágio Curricular. Sua preparação seguirá o modelo do Anexo nº 4 do manual. A sua Trilha de Aprendizagem do AVA complementa informações para o desenvolvimento da observação e do projeto.

O projeto deve ser entregue rigorosamente de acordo com o cronograma. Seu tutor e professor orientador poderão auxiliar nas dúvidas de sua confecção. A maior preocupação metodológica que você deverá ter para concretizar o plano de trabalho do seu estágio é a elaboração clara, detalhada e eficaz do seu projeto. Para elaborar o projeto, elencamos as seguintes recomendações:

a) Após a observação na Instituição Concedente, o acadêmico poderá eleger uma prioridade da instituição em que possa aplicar seus conhecimentos teóricos, de acordo com o que foi trabalhado pelo seu currículo do curso. Por exemplo, se for um aluno do curso de Biblioteconomia, revisar o aproveitamento do mobiliário de acondicionamento dos livros raros, pois você percebeu na observação que estão com lotação acima do que é considerado satisfatório. Essa etapa deve ser feita em comum acordo com o supervisor de estágio que pode, inclusive, dar dicas de como você pode melhor contribuir com a instituição.
b) Após a definição da área de atuação, inicia-se a elaboração do Projeto de Estágio Obrigatório Supervisionado. O projeto deverá contemplar os seguintes quesitos:

- **Introdução** – Contextualização da instituição, das motivações da escolha pelo lugar e do tema a ser abordado.
- **Justificativa** – Fundamentação da problemática e das motivações por seleção da área de atuação.
- **Objetivos** – Devem ser exequíveis e atenderem ao interesse da área de execução a ser praticada.
- **Metodologia de trabalho** – Estabelece as metas do que você desenvolverá e como pretende fazer para atingir seus objetivos.
- **Cronograma de execução** – O tempo gasto em cada uma das tarefas a serem executadas ao longo do tempo de estágio.
- **Registro de imagens** – Fotografar as etapas do processo como registro das ações.
- **Considerações finais** – Apontar o aprendizado adquirido com a experiência do estágio, conclusões, aspectos positivos e negativos, expectativas futuras e desdobramentos.
- **Referencial teórico e bibliográfico** – Apontar conceitos, autores, textos que embasarão a prática.

Lembramos que PLÁGIO é crime e pode trazer um desagradável e desnecessário problema. Textos plagiados não serão aceitos, e a nota atribuída, conforme orientação da UNIASSELVI para tutores e professores no processo avaliativo, é zero.

ATENÇÃO

É bom reforçar que sabemos e podemos detectar e comprovar o plágio. Dessa forma, aprimore sua originalidade, legitimidade e autoria na escrita do seu projeto. Surpreenda a si mesmo e a sua capacidade!

Terminada a etapa de **preparação do estágio**, composta por levantamento documental, observação e projeto, o estagiário já desempenhou um terço do seu percurso. Você será avaliado nos três requisitos dessa etapa preparatória. Entregará os documentos ao tutor e demais interessados, apresentará o roteiro de observação e o projeto pronto via postagem no Sistema AVA. Seu tutor e professor orientador farão as considerações necessárias para a etapa seguinte a partir dessas produções.

Seguimos para a segunda fase do Estágio Obrigatório que é a parte prática, propriamente dita.

2.2 ATIVIDADES PRÁTICAS

As atividades práticas exigem a seguinte dinâmica (seguir o que foi proposto no projeto de estágio):

- Realizar registro diário das atividades em um caderno destinado a esse fim, para criar um memorial das ações que auxilie na elaboração do relatório final.
- Assinar a folha de controle de presença na Instituição Concedente, com anuência do supervisor. Deve ser o apêndice do relatório de estágio.
- Sob nenhuma hipótese o estagiário faltará com a preservação e a discrição das informações de rotinas, procedimentos e características relativas à instituição cedente a que tiver acesso.
- As informações atinentes ao projeto de estágio que digam respeito à realidade institucional do ambiente de estágio devem ser confidenciais e só poderão ser discutidas no campo científico. No relatório final, as confidencialidades serão apontadas somente se tiverem relação direta com o projeto de estágio e suas implicações na ação do estagiário.
- O desenvolvimento das atividades no local de estágio será feito depois da leitura da diretriz, dos documentos e demais orientações apresentadas na Trilha de Aprendizagem e cumpridas as formalidades previstas na legislação em vigor.

Como resultado dessa etapa do estágio, o acadêmico terá que desenvolver a fundamentação teórica e a descrição das atividades de acordo com o projeto e o cronograma. Essa produção irá gerar um paper cuja metodologia pode ser visualizada e adaptada do seu Livro Didático de Metodologia Científica, que consta na Trilha de Aprendizagem do AVA. Além disso, ficará disponível um PPT explicativo no seu Ambiente Virtual de Aprendizagem, na Trilha de Aprendizagem das disciplinas de Estágio I e II.

Chamamos a atenção para o aluno realizar registro fotográfico das atividades desenvolvidas. Elas serão importantes para ilustrar e fundamentar o seu relatório final.

2.3 RELATÓRIO FINAL

A terceira etapa do processo de estágio é conclusiva. É quando o acadêmico relatará formalmente a sua experiência, aprendizagens e aplicações, sendo avaliado por isso. O Relatório culminará no término do estágio, portanto, a sua elaboração requer muita disciplina, atenção e adequação às normas acadêmicas.

Você nominará as práticas desenvolvidas, indicando as ações que virá a desenvolver. O que foi feito, como foi feito, por que foi feito, o que foi positivo,

negativo, as dificuldades, o que deu certo, o que poderia ter sido feito de outra maneira etc. Descrever, principalmente, qual ou quais aprendizagens foram somadas a sua formação acadêmica e que servirão como experiência na vida profissional.

O relatório final tem explicação de construção no Anexo nº 8, ficará disponível no seu Ambiente Virtual de Aprendizagem, na Trilha de Aprendizagem das disciplinas de Estágio I e II. Na produção do relatório, lembre-se de seguir os elementos definidores da ABNT para trabalhos acadêmicos. A estrutura do relatório final atenderá à seguinte padronização:

- Elementos pré-textuais – capa, resumo, sumário.
- Elementos textuais – introdução, desenvolvimento e conclusão (resultados).
- Elementos pós-textuais – referências e anexos.

No que se refere aos elementos textuais, destacamos a importância de que o relatório contemple as partes:

- Introdução.
- Relato e análise do processo de trabalho desenvolvido.
- Inserção das atividades realizadas.
- Avaliação do processo de supervisão e autoavaliação.
- Avaliação das condições institucionais anteriores e posteriores as atividades do estágio.
- Informar resultados, reflexões, recomendações, sugestões, conexão da prática com a literatura utilizada.

O relatório pode apresentar o mesmo modelo que foi desenvolvido para o Projeto de Estágio com a introdução, a fundamentação teórica, os objetivos, a metodologia e as considerações finais (conclusão). Vale reforçar que no relatório você apresentará os resultados da sua prática acadêmica, abordando o que foi realizado e experenciado na prática.

Não há um número específico de páginas para o relatório, o acadêmico é livre para relatar a intensidade teórica e prática da sua experiência. No entanto, é importante evitar se estender além do necessário no número de páginas. Sintetizar o pensamento é também um exercício de aprendizagem acadêmica. Sugerimos um texto com no máximo 20-25 páginas, incluindo todas as partes: a introdução, o corpo do trabalho e as considerações finais.

Na **introdução do relatório** identificamos o contexto do estágio realizado. Apresenta dados científicos da instituição, o problema e as funções cumpridas diante dele, anunciar a ideia central do trabalho delimitando o tema em relação à área de concentração escolhida. Em linhas gerais, na introdução, o acadêmico

de Estágio I e II deverá, num espaço não superior a uma página, resumir os quatro primeiros itens do seu projeto de estágio, com a fundamentação teórica. Você pode iniciar o texto desta maneira:

O presente relatório tem por objetivo descrever as atividades realizadas no Estágio Curricular Obrigatório do Curso de Museologia do Centro Universitário Leonardo da Vinci, realizado no Museu dos Capuchinhos, em Caxias do Sul, RS. O estágio ocorreu no período de 22 de outubro de 2019 a 3 de dezembro do mesmo ano [...] (AS AUTORAS, 2020).

Fundamentação Teórica: propõe as discussões relativas à prática amparada na perspectiva teórica de um autor (ou mais de um). Observe o exemplo:

De acordo com Silveira (2009), a documentação museológica é a chave para a definição social e política da formação das coleções musealizadas. Assim, procuramos estruturar uma proposta de revisão dos elementos que compõem a ficha de identificação dos objetos da coleção de fotografias do Museu da Imagem.

No relatório, a metodologia expressa como você desenvolveu a sua experiência. Relata a forma de como a intervenção foi realizada, como os dados foram levantados. Veja uma simulação a seguir:

A metodologia desenvolvida no estágio foi iniciada com uma **pesquisa bibliográfica** para verificar o conceito orientador para os circuitos expográficos. A seguir, desenvolvemos uma **tabela** para tratar dos objetos expositivos em suas dimensões e características intrínsecas e extrínsecas. Em seguida, estabelecemos uma **maquete digital**, formando o circuito de itinerância dos públicos.

O **corpo do trabalho** ocupa-se de apresentar os resultados da prática de estágio. Nessa seção, o autor deve se preocupar em apresentar a área de concentração/tema em que se enquadra. Isso implica uma apresentação clara, lógica e objetiva. O autor poderá fazer uso de diversas ferramentas como tabelas, gráficos e outros, de forma a complementar o texto e amparar as análises discutidas.

Deve-se levar em consideração que a argumentação deve ser consistente, além de seguir uma sequência lógica e coerente com a área de concentração. O corpo do trabalho poderá ter diversas seções, dependendo das características peculiares de cada atividade prática desenvolvida pelo acadêmico. Aqui, o acadêmico deve mostrar como que o projeto de estágio foi implementado na prática, ou seja,

como os objetivos foram cumpridos, respeitando o cronograma originalmente previsto. É recomendável ter registros fotográficos das práticas experimentadas com identificação de data, ação. Exemplificamos um trecho do corpo do trabalho relativo aos procedimentos do estágio:

> As horas de observação constituíram-se no processo de compreender o funcionamento da reserva técnica do Museu Municipal de Cachoeira do Bom Jesus, RN. Quais foram os critérios para a organização espacial e dos mobiliários de acondicionamento e guarda, mapeamento e conservação, de acordo com a legislação vigente. Para isso, foram desenvolvidas atividades de oito horas de observação e 20 horas de planejamento de método de gestão do acervo, conforme mostra o Quadro 1 (AS AUTORAS, 2020).

As **considerações finais** do relatório apresentam uma análise sobre o trabalho desenvolvido, informando resultados e reflexões sobre o Estágio. Também poderá ser relatada opinião pessoal sobre a experiência que acaba de realizar, apresentando recomendações e sugestões referentes ao aperfeiçoamento de futuros trabalhos.

Na conclusão do relatório, é possível apontar os resultados de acordo com os objetivos. Veja a referência a seguir:

> Concluo que no estágio obrigatório minha participação contribuiu para completar informações para os textos dos catálogos, será possível uma revisão também nas fichas catalográficas e tabela de localização, possibilitando que lacunas sejam preenchidas ou corrigidas. Em uma semana de estágio, dez objetos se encontram com as informações e textos prontos para o catálogo (AS AUTORAS, 2020).

É importante firmar que o relatório final deve apresentar interlocução das práticas com os conteúdos aprendidos nas disciplinas de metodologia e todo material deve estar de acordo com as normas da ABNT.

Finalizamos o fluxo das três etapas de realização do estágio. Resumidamente, a primeira preparação destaca-se pela organização documental e o planejamento das ações do estágio mediante projeto. A segunda etapa desenvolve a prática acadêmica, em que os objetivos, a metodologia e o amparo teórico das disciplinas foram aplicados na busca de resolução dos problemas levantados no Projeto de Estágio. Na última etapa, a elaboração do relatório final faz o fechamento das atividades de estágio. O relatório descreve os aprendizados, unindo experiência e teoria no âmbito de formação do acadêmico, analisadas no processo avaliativo.

3 DA AVALIAÇÃO DO ESTÁGIO

A avaliação do desempenho do estagiário é gradual e cumulativa. É um processo que envolve habilidades, conhecimentos, experiências e subjetividades do estagiário, a avaliação é feita especialmente pelo professor orientador e o tutor, juntamente ao relatório do supervisor institucional do campo de estágio. A avaliação final decorre dos diversos produtos que o aluno estagiário produziu ao longo do estágio, em cada uma de suas fases. Observe o quadro explicativo a seguir:

QUADRO 6 – RESUMO DO PROCESSO AVALIATIVO DO ESTÁGIO

ETAPA DO ESTÁGIO	PRODUTO A AVALIAR
1. Preparação	Produção documental Roteiro de Observação Projeto de Estágio
2. Atividade Prática	Paper – fundamentação teórica e a descrição das atividades
3. Relatório Final	Relatório Avaliação Supervisor

FONTE: As autoras

Para a avaliação final seguem vários estágios que, juntos, chegarão à nota final. Os critérios estão disponíveis no anexo deste manual e devem ser seguidos pelo professor orientador do Curso e pelo Supervisor do Estágio na Instituição Concedente. No Estágio Curricular Obrigatório Supervisionado NÃO há possibilidade de revisão de notas. Nossa orientação é que o acadêmico siga rigorosamente o passo a passo descrito nas páginas deste manual e acompanhe a Trilha de Aprendizagem no AVA, onde terá os subsídios para um desenvolvimento tranquilo e satisfatório das disciplinas de Estágio I e II.

3.1 AVALIAÇÃO NA ETAPA DA PREPARAÇÃO DO ESTÁGIO

A avaliação dessa etapa será realizada pelo docente orientador em parceria com o tutor interno. Será observado o desempenho do estudante na resolução do processo de organização documental, a capacidade de estabelecer conexão do tema escolhido na observação da realidade institucional com as definições teórico-metodológicas adquiridas nas disciplinas dos cursos de Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia, já cursadas e aprovadas. A observação e o Projeto

de Estágio são as partes mais importantes desta avaliação, considerando sua relevância para as demais etapas. Lembrando que as regras constitutivas dos trabalhos acadêmicos serão parte da avaliação.

A observação pode ser aplicada conforme explica o Anexo nº 3 deste manual. Já o Projeto de Estágio segue o modelo no Anexo nº 4. Nas disciplinas Estágio I e II do seu Ambiente Virtual de Aprendizagem, na Trilha de Aprendizagem aplicam-se maiores detalhes.

3.2 AVALIAÇÃO NA ETAPA DA ATIVIDADE PRÁTICA

A realização do paper como avaliação é um procedimento que oportunizará ao estudante estagiário a realização de uma espécie de relatório parcial da sua prática. O paper é o modelo adotado pela UNIASSELVI para publicar resultados científicos nos quais o estágio se aplica como experimentação, expressando síntese analítica. Seu trabalho, nesta etapa, deverá ser postado no AVA. Para melhor orientá-lo, a Trilha de Aprendizagem e o Livro Didático de Metodologia Científica ajudam a desempenhar o paper.

Seu paper, após corrigido pelo professor orientador, trará um panorama da situação do seu estágio, com relação às aplicações teórico-metodológicas, formas, conteúdos e demais processos a serem desenvolvidos na prática. Seus aspectos considerados pelo professor passarão por critérios como:

- Apresentação formal (ABNT, lembra?).
- Fundamentação teórica e sua relação com a prática apresentada e desenvolvida.
- Articulação entre a abordagem temática a disciplina de Estágio.
- Coerência dos objetivos em relação ao tema proposto.
- A metodologia apresenta as atividades vivenciadas no campo de estágio.

3.3 AVALIAÇÃO NA ETAPA FINAL – RELATÓRIO

O relatório de estágio abrange basicamente três critérios que o aluno estagiário deve passar na sua atividade: a descrição do campo de estágio em que a realidade é formulada e problematizada, a crítica dessa realidade por meio da relação teoria/prática e a reflexão pela mudança do cenário observado e analisado com as alterações condizentes no projeto. Esses requisitos delineiam o que o professor orientador necessita absorver da experiência de aprendizagem conquistada pelo estudante nos Estágios I e do II.

O professor orientador na avaliação do relatório terá visão formativa e processual do trabalho desempenhado pelo estudante, na realidade em que foi inserido. Nesse sentido, o estagiário terá sua análise pelo professor orientador, tutor e supervisor referenciada na capacidade de planejar, interagir, criar, desenvolver, refletir e propor soluções.

Essa etapa da avaliação é compartilhada entre os agentes que acompanharam o estagiário em seu processo de estágio. É dada a eles voz de reflexão do desempenho do aluno, sempre visando que ele será, em breve, um profissional e, portanto, atenderá a requisitos de formação indispensáveis. Nesse caso, serão considerados critérios gerais de avaliação, de acordo com o Anexo 7:

- Adequação ao projeto/plano.
- Relação teoria/prática.
- Alcance dos objetivos.
- Relevância das análises.
- Adequação aos indicadores (assiduidade, pontualidade, atributos da área pessoal, criatividade etc.).
- Organização e atendimento as normas ABNT.
- Articulação metodológica aos objetivos realizados.
- Coerência, clareza e correção da linguagem técnica e ortográfica.

O supervisor da Instituição Concedente acompanhará o acadêmico durante o período da atividade prática do estágio. Ele preencherá a **Ficha de Avaliação de Desempenho do Estagiário - Instituição Concedente (Anexo 6)**, a seguir especificada, seguindo indicadores resumidos anteriormente e que constam do Anexo 7 - Critérios de Avaliação do Estágio – Professor Orientador.

QUADRO 7– INDICADORES PARA O SUPERVISOR DE ESTÁGIO (INSTITUIÇÃO CONCEDENTE)

Indicadores de observação	**Conceitos de avaliação**			
	Ótimo	**Bom**	**Regular**	**Insuficiente**
Assiduidade, frequência, pontualidade				
Comprometimento e interesse				
Demonstração de conhecimento técnico				
Aplicação de métodos e conceitos				
Iniciativa				
Relacionamento interpessoal				
Qualidade no cumprimento das tarefas				
Autonomia e decisões				
Disciplina pessoal e comportamento				

Cooperação e disposição de contribuir				
Discrição e confiabilidade				
Execução do projeto e efeitos multiplicadores				
Outros: (desenvolver)				

Legenda:
Ótimo = equivale às notas 9 ao 10.
Bom = equivale às notas 7 ao 8.
Regular = equivale às notas 5 até 6.
Insuficiente = equivale à nota menor que 5.

FONTE: As autoras

- O item que contempla os atributos pessoais correspondente à frequência PODE ter ressalvas se houver exceção de situação comprovada por atestado médico de doença impeditiva do comparecimento do estudante. Nesse caso, deverão ser informados o tutor externo, o professor orientador e o supervisor, respectivamente.
- Casos excepcionais serão decisão conjunta e unânime do coordenador do curso, do orientador de estágio, e do representante legal da Instituição Concedente (supervisor). A decisão unânime não altera a nota final. Será considerado aprovado o acadêmico que obtiver média final igual ou superior a sete.

A avaliação pelo professor com apoio do tutor interno terá perspectiva no desenvolvimento de verificação de atendimento das três etapas de estágio e seguirá os critérios que foram definidos na tabela do Anexo 7. Na Trilha de Aprendizagem do AVA, o aluno poderá compreender a definição de cada um dos requisitos montados em tabelas de avaliação do professor orientador. Lembre-se de que o **referencial teórico e bibliográfico** é uma questão imprescindível para ser avaliada no desenvolvimento da prática, assim como a coerência dos relatos com as normas da ABNT.

A nota final é o somatório das notas obtidas nos três momentos do estágio

4 DISPOSIÇÕES FINAIS

Ao estagiário é assegurada a contratação do seguro contra acidentes pessoais, cuja responsabilidade deverá ser da UNIASSELVI, conforme art. 9º da Lei nº 11.788/2008.

Os casos omissos serão resolvidos pela Comissão dos Cursos de Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia da UNIASSELVI, ouvida a orientadora de estágio, e respeitada a legislação vigente.

O presente manual entrará em vigor na data de sua aprovação pela Comissão dos Cursos de bacharelado em Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia da UNIASSELVI.

4.1 DA SUSPENSÃO DO ESTÁGIO

Observamos que, sem a entrega e encaminhamentos de **TODOS OS DOCUMENTOS** conforme orientações deste manual, você **não** poderá realizar o Estágio Curricular Obrigatório Supervisionado. Também é passível de suspensão do estágio nas seguintes condições:

- Quando estiver em desacordo com os regulamentos da UNIASSELVI, estabelecidos nas Diretrizes e Regulamento de Estágio, ou realizado contrariamente àquilo que preconizam as legislações dos referidos cursos de graduação.
- Se o estagiário foi flagrado em atividades em desacordo com os objetivos e métodos aos quais se propõe o estágio obrigatório.
- Se o estagiário ferir os padrões de ética exigidos pelo curso e pela UNIASSELVI.
- Se as atividades desenvolvidas pelo estagiário não atenderem aos princípios de qualidade exigidos.
- Quando a Instituição de Ensino Superior (UNIASSELVI) ou a Instituição Concedente não mais se mostrarem interessadas na continuidade do estágio, o que, nesse caso, não acarretará prejuízo aos trabalhos já realizados pelo estagiário.
- Se o acadêmico enfrentar condição de insegurança, constrangimento ou outra situação que o exponha ou provoque risco à vida, ao patrimônio ou ainda ao ambiente.
- Se for constatado - da parte do estagiário ou de qualquer dos envolvidos no processo de estágio - má-fé, fraude ou tentativa de fraude, seja em documentos, seja em atividades alusivas ao estágio. Ocorrendo constatação de fraude (ou tentativa), este se sujeitará às sanções pertinentes que a lei preconiza.

- Se, por decisão das partes envolvidas (o Coordenador do Curso com o docente orientador e o supervisor da Instituição Concedente), em caso de ocorrência de alguma situação imprevista e justificável que atinja o estágio e/ou ao estagiário.

Em caso de suspensão ou invalidação do estágio, o acadêmico será imediatamente reprovado na disciplina, exceto se ele for suspenso nas condições previstas dos itens "e", "f" e "h", após o cumprimento dos objetivos e da carga horária mínima exigida.

REFERÊNCIAS

BORGES-ANDRADE, J. E. Em busca do conceito de linha de pesquisa. **Revista de Administração Contemporânea**, v. 7, n. 2, p. 157-170, 2003.

BRASIL. **Lei nº 11.788, de 25 de setembro de 2008**. Dispõe sobre o estágio de estudantes. Disponível em: http://www.cvm.gov.br/export/sites/cvm/menu/acesso_informacao/servidores/estagios/3-LEGISLACAO-DE-ESTAGIO.pdf. Acesso em: 22 set. 2020.

BRASIL. **Lei nº 7.287, de 18 de dezembro de 1984**. Dispõe sobre a Regulamentação da Profissão de Museólogo. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L7287.htm.
Acesso em: 22 set. 2020.

BRASIL. **Lei nº 6.546, de 4 de julho de 1978**. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Arquivista e de Técnico de Arquivo, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/l6546.htm. Acesso em: 22 set. 2020.

CONSELHO FEDERAL DE BIBLIOTECONOMIA. **Resolução CFB 192, de 12 de dezembro de 2017**. Dispõe sobre a orientação e supervisão de estágios de estudantes de Biblioteconomia e das normas de conduta do Bibliotecário quando em atividade de supervisão de estágio de estudantes de Biblioteconomia. Disponível em: http://repositorio.cfb.org.br/bitstream/123456789/1306/1/Resolu%c3%a7%c3%a3o%20192%20est%c3%a1gio.pdf. Acesso em: 22 set. 2020.

TEORIA. *In*: Dicionário de Língua Portuguesa Michaelis. São Paulo: Melhoramento, 2015. Disponível em: http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=teoria. Acesso em: 22 set. 2020.

ANEXO 01

MODELO DE TERMO DE COMPROMISSO DE ESTÁGIO

O presente documento firma entre as partes a seguir identificadas este Termo de Compromisso de Estágio (TCE), para estabelecer as condições de realização do Estágio Obrigatório Supervisionado. Este TCE deverá ser decorrente do Termo de Convênio entre a UNIASSELVI e a Parte Concedente.

1. **IDENTIFICAÇÃO DAS PARTES**
1.1 **INSTITUIÇÃO DE ENSINO**: Centro Universitário Leonardo da Vinci (UNIASSELVI).
Endereço do Polo Presencial:
Site: Telefone:
E-mail de contato:
Curso (Arquivologia, Biblioteconomia, Museologia):
Coordenador responsável:
Docente orientador:
Contato: e-mail e telefone celular

1.2 **ACADÊMICO** (ESTAGIÁRIO)
Nome:
Documento de identidade:
Nº de matrícula:
Endereço residencial completo:
Contatos: e-mail:
Telefone celular:
Curso: Semestre / fase:

1.3 **PARTE CONCEDENTE** (Local de estágio): poderá ser Pessoa Jurídica de Direito Privado, ou Profissionais Liberais de Nível Superior (Registrados no respectivo Conselho de Fiscalização Profissional) ou Órgãos ou Entidades da Administração Pública Direta, Autárquica e Fundacional (de qualquer dos Poderes da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios).
Razão Social ou Nome:
CNPJ ou CPF:
Nome do Representante legal:
Cargo do Representante legal:
Endereço da Instituição:
Telefone:
E-mail:
Site:
Nome do supervisor designado:

Cargo/função:
Documento de Identificação:
Contato: telefone celular: E-mail:

2. **CONDIÇÕES GERAIS DO ESTÁGIO**

Este TCE regerá as condições para a realização de Estágio obrigatório supervisionado.
Duração do estágio: horas
Período do estágio: início em / / até / /
Carga horária diária (máx. 6 horas) horas
Carga horária semanal (máx. 30 horas) horas
Seguro contra acidentes pessoais nº:
Nome da seguradora:
Setor onde o estágio será desempenhado:
Nome do professor orientador da UNIASSELVI:
Matrícula:

Cláusula 1ª – As partes estão devidamente identificadas no item 1; a Modalidade e as Condições Gerais do Estágio estão descritas no item 2.

Cláusula 2ª – O estágio deverá ser adequado à proposta pedagógica do curso, à etapa e à modalidade de formação educacional do estudante-estagiário.

Cláusula 3ª – Nos termos da Lei nº 11.788/2008, as atividades do estágio não poderão iniciar antes de o Termo de Compromisso de Estágio ter sido assinado por todos os signatários indispensáveis.

Cláusula 4ª – O estágio não cria vínculo empregatício de qualquer natureza, desde que sejam atendidas as disposições da Lei n° 11.788/2008 e deste TCE.

Cláusula 5ª – O período e a jornada do estágio atenderão aos limites legais e serão compatíveis com os horários da Concedente e do estagiário.

Cláusula 6ª – As faltas do estudante-estagiário no local de estágio implicarão contato entre o Supervisor do Estágio e o Professor orientador. Não será permitido ao estudante-estagiário acumular estágios, bem como o recebimento de bolsa e/ou auxílio financeiro de QUALQUER ESPÉCIE.

Cláusula 7ª – Na vigência deste TCE, o estudante-estagiário estará incluído em Seguro Contra Acidentes Pessoais (morte acidental ou invalidez permanente). A responsabilidade pela contratação do seguro será assumida pela Instituição de Ensino (parágrafo único do art. 9º da Lei nº 11.788/2008). Caso o período do EO seja renovado, nas condições do parágrafo 1º da Cláusula 8ª, a Parte Concedente assumirá o pagamento do Seguro.

Cláusula 8ª – A duração de cada período do estágio deste TCE será de no máximo 6 meses ou um semestre letivo.

Cláusula 9ª – As partes signatárias se comprometem a conhecer e atender à legislação geral de estágios, bem como às regras de estágio dos Cursos de Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia da UNIASSELVI.

Cláusula 10 – São obrigações da Instituição de Ensino:

I - Ajuizar as instalações da Parte Concedente do estágio e sua adequação à formação cultural e profissional do estudante-estagiário.
II - Indicar professor orientador da área a ser desenvolvida no estágio como responsável pelo acompanhamento e avaliação das atividades do estudante-estagiário.
III - exigir do estudante-estagiário a apresentação em prazo de acordo com o cronograma vigente da Universidade, e acordado com a Instituição Concedente, de Relatório das Atividades.
IV - Zelar pelo cumprimento deste TCE, reorientando o estudante-estagiário para outro local em caso de descumprimento de suas normas.
V - Apresentar as normas e instrumentos de avaliação do estágio de seus estudantes ao supervisor institucional indicado para acompanhamento do aluno.
VI - Comunicar a outra parte (Parte Concedente), assim que tomar ciência, quaisquer situações acadêmicas do estudante-estagiário, que venham a não estar de acordo com os requisitos exigidos para a realização do estágio, tais como: conclusão ou abandono de curso, trancamento ou cancelamento de matrícula.
Cláusula 11 - São obrigações da Parte Concedente:
I - Ofertar instalações que tenham condições de proporcionar ao estudante-estagiário atividades de aprendizagem social, profissional e cultural.
II - Indicar funcionário de seu quadro de pessoal, com formação ou experiência profissional na área de conhecimento desenvolvida no curso do Estudante-estagiário, para ser o Supervisor de Estágio da Parte Concedente.
III - Por ocasião do desligamento do estudante-estagiário, entregar a ele documento comprobatório da realização do Estágio, com indicação resumida das atividades desenvolvidas, dos períodos (carga horária total) e a avaliação de desempenho preenchida pelo supervisor institucional.
V - Manter à disposição da fiscalização documentos que comprovem a relação de estágio.
Cláusula 12 - São obrigações do estudante-estagiário:
I - Estar regularmente matriculado e frequente na Instituição de Ensino, em semestre e curso compatível com a prática exigida no estágio, bem como conhecer as normas e os critérios próprios do seu curso para sua modalidade de estágio.
II - Desempenhar com dedicação e interesse o Projeto de Estágio estabelecido e observar os dispositivos legais aplicáveis ao estágio e às diretrizes e/ou normas internas da Parte Concedente, devendo preservar o sigilo e a confidencialidade das informações a que tiver acesso.
III - Informar à Instituição de Ensino qualquer irregularidade percebida durante a realização do estágio.
IV - Apresentar documentos comprobatórios da regularidade da sua situação acadêmica, sempre que solicitado.
V - Manter atualizados seus dados cadastrais e escolares.

VI – Informar imediatamente qualquer alteração na sua situação escolar, tal como: trancamento de matrícula, abandono, conclusão de curso ou transferência de Instituição de Ensino.
VII – Preencher os Relatórios no término do estágio.
Cláusula 13 – São obrigações do supervisor, como auxiliar no processo de aperfeiçoamento do instituto do estágio:
I – Ajustar suas condições de realização.
II – Fazer o acompanhamento administrativo.
III – Informar o cancelamento do estágio à Instituição de Ensino, e garantir que a Parte Concedente tenha emitido o Termo de Realização do Estágio.
Cláusula 16 – A rescisão do presente TCE poderá ser feita a qualquer tempo, unilateralmente, mediante comunicação por escrito, podendo ser via correio eletrônico, feita com cinco dias de antecedência.
Cláusula 17 – O não cumprimento de quaisquer cláusulas aqui acordadas, por qualquer uma das partes, constitui motivo de interrupção automática da vigência deste documento.
Cláusula 18 – E, por estarem de inteiro e comum acordo com as condições e dizeres deste instrumento, as partes assinam-no em três vias, de igual teor e forma, cabendo a primeira à Parte Concedente, a segunda ao estudante-estagiário, a terceira à Instituição de Ensino.

Cidade, _____de _____ de _____.

_____
Assinatura do estudante-estagiário

_____
Assinatura do responsável legal
Carimbo ou CPF

ANEXO 02

MODELO DE TERMO DE ACEITE

A (nome da Instituição Concedente conforme Convênio) _____ _____representada por (nome do representante legal) _____, vem por meio deste documento aceitar o Estágio do acadêmico _____ _____, regularmente matriculado no ___ módulo, do Curso de _____ do Centro Universitário Leonardo da Vinci – UNIASSELVI.

O Estágio deverá perfazer um total de _____ horas presenciais que serão cumpridas nesta Instituição Concedente em duas etapas subsequentes. Na primeira etapa o aluno fará uma observação da Instituição e, na etapa seguinte, aplicará um projeto de sua autoria, com acompanhamento e supervisão.

O estudante-estagiário atende aos requisitos acadêmicos da Lei nº 11.788/2008 para realizar o estágio obrigatório, bem como aos do Curso _____ _____. Irá submeter-se às regras do local de estágio, manter sigilo, discrição e decoro, e também apresentar o seu plano de atividades (projeto), com concordância do professor orientador e aprovado por esta Instituição Concedente.

Esta Instituição compromete-se em disponibilizar acesso às dependências, materiais e equipamentos necessários ao desempenho do acadêmico em sua experiência prática na Instituição Concedente, bem como coletar dados da sua atuação em suas tarefas.

A Instituição Concedente autoriza o registro fotográfico das atividades desenvolvidas pelo estagiário para uso exclusivo de ilustração dos procedimentos adotados.

_____

Assinatura e carimbo do Responsável ou Supervisor da Instituição

_____

Assinatura do acadêmico

ANEXO 03

ROTEIRO DE OBSERVAÇÃO

1 Aspectos da Instituição Concedente:

- Histórico.
- Características ambientais e físicas.
- Papel e importância.
- Objetivos institucionais.
- Estrutura organizacional.
- Outros.

2 Aspectos do Setor de Estágio:

- Características estruturais.
- Recursos humanos.
- Recursos materiais.
- Recurso financeiros.
- Objetivos.
- Funcionamento.
- Responsabilidades.
- Processos.
- Procedimentos.
- Outros.

3 Condições do Acervo:

- Histórico.
- Natureza das coleções.
- Aquisições.
- Condições.
- Uso dos acervos.
- Públicos.
- Estratégias.
- Fortalezas.
- Fraquezas.
- Ameaças.
- Oportunidades.
- Outros.

ANEXO 04

ORIENTAÇÕES E FORMATO DO PROJETO DE ESTÁGIO

No projeto, você redigirá como será desenvolvida a atividade de Estágio alicerçada na fundamentação teórica, base da área de concentração do seu tema. Em cada Estágio, você elaborará um **Projeto de Estágio**, já que a proposta em cada um deles é distinta.

Lembre-se! O projeto deve ser apresentado nas normas da ABNT. Você precisa considerar a elaboração da parte pré-textual do Projeto, citações diretas, longas e indiretas com atenção às regras. Tenha em mãos seu Livro Didático de Metodologia do Trabalho Acadêmico para normatizar seu projeto nas Normas da ABNT (NBR6023).

1ª PARTE:
1.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA: ÁREA DE CONCENTRAÇÃO E JUSTIFICATIVA
1.2 OBJETIVOS
1.3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA
2ª PARTE: PROCEDIMENTOS DO ESTÁGIO
2.1 METODOLOGIA
2.2 CRONOGRAMA
3ª PARTE:
- REFERÊNCIAS
- ANEXOS
- IMAGENS
- OUTROS

MODELO DE PROJETO

1 PARTE I:
1.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA: ÁREA DE CONCENTRAÇÃO E JUSTIFICATIVA

Neste tópico, você, acadêmico, enuncia uma área de concentração e a justificativa da escolha. Ao optar por uma área de concentração, você estará elegendo um campo ou ramo do conhecimento ou atividade, pois, segundo Borges-Andrade (2003, p. 165), uma área de concentração "[...] deve agrupar ações e fazê-las convergir para um centro de modo [...] a tornar mais ativo determinado domínio de conhecimento". Ao escolher a área de concentração, você precisa definir um tema e delimitá-lo, ou seja, é preciso estabelecer limites, apresentando, especificamente, qual é o seu interesse de estudo.

Veja um exemplo de delimitação:

Área de concentração:

Tema: Mobiliários e embalagens

Observe que, a partir da área de concentração "Avaliação das condições de armazenamento do acervo em suporte de papel", você optou em estudar os armários, prateleiras, mapotecas, gaveteiros e outros móveis de acondicionamento e as embalagens de proteção. As leituras elencadas sobre o assunto devem permitir um estudo do tema de forma mais completa possível.

1.2 OBJETIVO

O objetivo é o que você pretende fazer acerca da temática ao final do Estágio. É o que configura a meta do seu trabalho, onde quer chegar. Por exemplo, você pode utilizar os verbos a seguir para definir seus objetivos:

- Identificar.
- Elaborar.
- Verificar.
- Observar.
- Analisar.

Atente de definir seus objetivos, você deve considerar as atividades que serão práticas realizadas no Estágio, que servirão de subsídios para alcançar estes objetivos.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Uma fundamentação teórica referenda e endossa a área de concentração escolhida. Então vejamos: O que é uma teoria? De acordo com o Dicionário de Língua Portuguesa Michaelis (2015), trata-se de princípios básicos e elementares

de uma arte ou ciência. Já uma fundamentação teórica relaciona a **literatura mais relevante sobre determinado assunto**, ou seja, é o momento de buscar subsídios para compreender uma área do saber de modo a torná-los adequados ao contexto do trabalho. Quais autores, conceitos, obras já foram desenvolvidos a respeito do que você vai trabalhar, entende?

É importante conhecer como conceitos e definições pertinentes à área foram abordados em outros estudos já realizados. A fundamentação teórica sobre a área de concentração será desenvolvida sucessivamente, uma etapa a cada estágio. De modo gradual, aprimoram-se concepções para um denso embasamento teórico quando da experiência.

2 PARTE II: PROCEDIMENTOS DE ESTÁGIO

2.1 METODOLOGIA

Na metodologia do estágio, acadêmico, você apresentará como as atividades de estágio serão desenvolvidas na Instituição Concedente. Inicie relatando o local onde será realizado o Estágio, utilizando os dados coletados e registrados no Roteiro de Observação. Relate como os dados observados foram coletados e registrados. Explane o que será realizado por você, para resolver problemas, melhorar condições, buscar soluções de forma a intervir com atividades práticas que foram aprendidas nas disciplinas do seu Curso e no referencial teórico.

Aqui é a parte prática a fazer: como fará, que recursos utilizará, materiais e ferramentas, quem precisará estar envolvido, e assim por diante.

2.2 CRONOGRAMA

É o tempo que você necessitará para desenvolver as tarefas previstas na metodologia, de forma sequencial e sem atropelos. É fundamental que você organize seu tempo. Após conversa com o supervisor e/ou professor orientador, organize suas idas à Instituição Concedente. Elabore uma tabela, de acordo com o exemplo a seguir:

TABELA - IDAS À INSTITUIÇÃO CONCEDENTE

Tarefa/ semana	Semana 1	Semana 2	Semana 3	Semana 4
Atividade objetivo 1 Abrir armários	X			
Atividade objetivo 2 Limpar acervos		X		
Atividade objetivo 3 Montar mobiliário		X	X	
Atividade objetivo 4 Transferir documentos				X

FONTE: As autoras

O CRONOGRAMA pode vir apresentado em outros formatos, desde que apresente a ação e o tempo a ser gasto na sua execução. Pode ser por meses, dias, horas e/ou minutos.

QUADRO – SUGESTÃO DE VERBOS POSSÍVEIS PARA A FORMULAÇÃO DE OBJETIVOS

Conscientizar	Constatar	Inferir	Julgar
Analisar	Verificar	Estimular	Considerar
Contribuir	Notar	Assessorar	Refletir
Avaliar	Estudar	Examinar	Sugerir
Possibilitar	Observar	Oportunizar	Supor
Propiciar	Identificar	Perceber	Propor
Demonstrar	Diagnosticar	Pesquisar	Visualizar
Proporcionar	Evidenciar	Conferir	Concluir
Sensibilizar	Sinalizar	Apreciar	Elaborar

FONTE: As autoras

ANEXO 05

FORMULÁRIO DE CONTROLE DE PRESENÇA

NOME DO ACADÊMICO/ ESTAGIÁRIO:	RUBRICA E CARIMBO LOCAL ESTÁGIO:
ORIENTADOR:	
INSTITUIÇÃO CONCEDENTE (local de realização do Estágio):	

DATA	ATIVIDADE DESENVOLVIDA	HORÁRIO	ASSINATURA DO SUPERVISOR

Este Formulário acompanha o Relatório de Estágio.

ANEXO 06

FICHA DE AVALIÇÃO DE DESEMPENHO DO ESTÁGIÁRIO - INSTITUIÇÃO CONCEDENTE

Indicadores de observação	Conceitos de avaliação			
	Ótimo	Bom	Regular	Insuficiente
Assiduidade, frequência, pontualidade				
Comprometimento e interesse				
Demonstração de conhecimento técnico				
Aplicação de métodos e conceitos				
Iniciativa				
Relacionamento interpessoal				
Qualidade no cumprimento das tarefas				
Autonomia e decisões				
Disciplina pessoal e comportamento				
Cooperação e disposição de contribuir				
Discrição e confiabilidade				
Execução do projeto e efeitos multiplicadores				
Outros: (desenvolver)				
Data:				
Assinatura Supervisor de estágio – Instituição Concedente				

ANEXO 07

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO DO ESTÁGIO - PROFESSOR ORIENTADOR

(Pontuação de 1 a 10)

Nome do Estagiário Matrícula Curso:		
Instituição Concedente: Período do Estágio:		
Nome Supervisor Instituição Concedente:		
Área de Concentração:		
Tema:		
SITUAÇÃO		NOTA
Avaliação Institucional (supervisor)		
Projeto	Pontualidade da entrega	
	Apresentação formal	
	Referencial teoria-prática	
	Atendimento aos objetivos	
	Inovação	
	Metodologia	
	Viabilidade de execução	
	Previsão da utilização dos recursos	
	Adequação do cronograma	
Estágio	Programação	
	Assiduidade	
	Relacionamento interpessoal	
	Responsabilidade	
	Conhecimento aplicado	
	Complexidade	
	Materiais e recursos disponíveis	
	Atividades efetuadas conforme projeto	
	Coerência dos objetivos e da metodologia com as observações e intervenções.	
	Comprometimento	
	Outros	

Relatório	Adequação ABNT	
	Aproveitamento teoria-prática	
	Referencial teórico	
	Estrutura e organização	
	Descrição das atividades	
	Apresentação imagens e ilustração	
	Cumprimento do programa	
	Resultados	
Data		
Assinatura professor Orientador		

ANEXO 08

ORIENTAÇÕES DO RELATÓRIO FINAL DE ESTÁGIO

1. Itens Obrigatórios:

- Estrutura básica: capa, elementos pré-textuais (folha de rosto, resumo, listas de ilustração, tabelas, abreviaturas etc.), sumário.
- Identificação:
- Título do trabalho, Nome do aluno, Área do Estágio, Nome da Instituição, Supervisor, Carga horária, Período, Coordenação.

2. Atividades desenvolvidas:

O desenvolvimento é a parte mais extensa do relatório, na qual as atividades vivenciadas no estágio serão descritas. Pode ser separado por itens de acordo com os assuntos tratados. Você só precisa manter uma sequência dos acontecimentos de modo a facilitar a leitura do relatório.

Introdução: histórico do local de estágio, contextualizar as características gerais, os profissionais envolvidos, abordar a finalidade, o período do estágio, explicar as tarefas desenvolvidas (conforme anotado no caderno de anotações diárias), perfil do ambiente e das rotinas de estágio, às competências desenvolvidas.

Atividades: conforme o cronograma do projeto: itens referentes às demais experiências obtidas durante a realização do estágio.

Metodologia utilizada: argumentação e embasamento teórico do trabalho, é imprescindível citar os autores e referenciar aqueles consultados, de acordo com as normas da ABNT.

Parecer pessoal do estagiário: levantamento de pontos positivos e negativos sobre as atividades no campo de estágio. Dificuldades, desafios, aprendizagens e experiências.

QUADRO - SUGESTÃO PARA DESENVOLVER UM PARECER PESSOAL

Fatores a considerar
Ambiente da Instituição
Tratamento pessoal do Supervisor
Orientação técnica
Compatibilidade da prática de estágio com a formação acadêmica
Condições de trabalho da Instituição Concedente
Apoio dos funcionários
Compatibilidade entre as atividades planejadas e as realizadas

Pontos positivos do Estágio
Pontos negativos do Estágio
Problemas defrontados
Outros

FONTE: As autoras

Considerações Finais: é o elemento textual final do trabalho. Aqui, você desenvolve as reflexões do decorrer da experiência prática. Nessa parte, é importante retomar os objetivos do estágio, ressaltar se o estágio foi satisfatório de acordo com as expectativas e ofertas, como foram as relações interpessoais, a disponibilidade de tempo e espaço para o seu projeto. Você pode colocar se atingiu seus objetivos, se o projeto foi satisfatório, fazendo uma análise crítica do desenvolvimento prático com os conhecimentos adquiridos no Curso.

A sua linguagem deve atender aos preceitos acadêmicos e da norma culta da língua portuguesa. Usar clareza e objetividade, coesão, coerência e vocabulário adequado.

ANEXO 09

DICAS DE COMPORTAMENTO NO ESTÁGIO

Na sua apresentação pessoal, sugerimos cuidado com o tipo de indumentária para realização do estágio. Vestir-se com sobriedade, asseio e discrição.

Homens evitando usar bonés, camisetas do tipo regata, bermudas, chinelos, roupas de esporte, camisetas de times e de posicionamentos político-partidários.

Mulheres evitando usar roupas transparentes, peças curtas de saia e bermuda, decotes pronunciados, roupas esportivas, de times de futebol e de posicionamentos político-partidários.

Seja produtivo, trabalhe em equipe, seja solidário, aproveite sua oportunidade.

Seja proativo, comunicativo, participativo quando solicitado.

Evite usar gírias e palavras de baixo calão e preconceituosas.

Seja cordial e respeitoso, trabalhe com seriedade e compromisso.

Evite conversas propensas a discussões, exaltações, alterações de comportamento e linguagem.

Seja ético. Agradeça. Cumprimente as pessoas com educação.

Sorria! Faça amizades. Divirta-se!

ANEXO 10

CARTA DE APRESENTAÇÃO

Indaial, ____ de _____ de _____.

Prezado (a) Senhor (a):

Viemos por meio deste documento apresentar o acadêmico _____ _____ regularmente matriculado no Curso de _____ da UNIASSELVI, na fase _____, que pretende realizar Estágio nessa Instituição.

Informamos que o Estágio Curricular Supervisionado é obrigatório, perfazendo um total de _____ horas e será supervisionado pela docente responsável deste Centro Universitário com um funcionário desta instituição designado para o acompanhamento ao estagiário. Para fins de colher informações e dados julgados cabíveis, nos colocamos à disposição.

Agradecemos antecipadamente a oportunidade dispensada ao nosso acadêmico.

Atenciosamente.

_____

Profª Drª Miriam Mattos

UNIASSELVI
Construa sua própria história.

Teoria do Objeto

Prof.ª Andréa Reis da Silveira

Indaial – 2022
1ª Edição

Elaboração:
Prof.ª Andréa Reis da Silveira

Copyright © UNIASSELVI 2022

Revisão, Diagramação e Produção:
Equipe Desenvolvimento de Conteúdos EdTech
Centro Universitário Leonardo da Vinci – UNIASSELVI

Ficha catalográfica elaborada pela equipe Conteúdos EdTech UNIASSELVI

S587t

Silveira, Andréa Reis da

Teoria do objeto. / Andréa Reis da Silveira – Indaial: UNIASSELVI, 2022.

192 p.; il.

ISBN 978-85-515-0548-9
ISBN Digital 978-85-515-0545-8

1. Cultura material nos museus. - Brasil. II. Centro Universitário Leonardo da Vinci.

CDD 069.22

Impresso por:

APRESENTAÇÃO

Acadêmico, seja bem-vindo ao livro de Teoria do Objeto! Este material didático desenvolverá a sua compreensão acerca dos sentidos e dos significados da cultura material nos museus. Esses estudos serão de grande relevância para a sua formação acadêmica como museólogo (a), pois possibilitarão a compreensão dos objetos físicos que compõem as coleções, da incorporação, da preservação, da difusão e da educação.

Um grande autor, chamado Richard Senett (2009), comenta que nós, humanos, deixamo-nos seduzir pelas coisas, pelo conhecimento que elas nos trazem. Esse será o mote deste livro: a sedução pelas coisas materiais que atravessam o tempo nos museus.

Os objetos musealizados fazem referência a um tempo e a um espaço, mas, devido às qualidades deles, fazem referência, também, aos sentimentos, às sensações, às experiências e às relações humanas. Nesse sentido, são passíveis de verificação e de análise de interpretação, se pensados pela conexão deles com a existência humana. Nessa linha de pensamento, representam o real e o irreal.

Neste livro, propomos estudar conceitos, métodos e problemas que envolvem os objetos da cultura material. Observaremos como a Antropologia estuda os objetos, os olhares pragmáticos em direção aos artefatos. Ainda, as visões arqueológicas, sociológica, da história, incluindo as visões educativa e da etnologia para a produção material humana, as perspectivas da Semiologia de Charles S. Peirce e outras construções teóricas.

Entenderemos a complexidade do objeto de museu a partir da noção de Fato Museal, ou seja, a relação do Homem (sentido humano) com a realidade atribuída, por ele, ao objeto, e em um espaço reconhecido como museu. Nessa relação profunda, é certo que o objeto passa por critérios de seleção, estabelecidos pela testemunhalidade e pela documentalidade dele.

O livro está organizado em três unidades. Na Unidade 1, o assunto será o objeto a partir da definição como evidência, informação, cultura material. Trabalharemos com as várias definições e usos dele.

Em seguida, na Unidade 2, aprofundaremos as teorias que versam a respeito da compreensão dos objetos. Apresentaremos autores de diversas áreas que se debruçaram sobre os objetos da cultura material para pensar nessas teorias.

Por fim, na Unidade 3, analisaremos o objeto nos contextos social e museológico, o objeto que acumula testemunho no tempo e no espaço, adquirindo musealidade, ou seja, a interação dos artefatos com os aspectos mais concretos da vida humana, dispostos no museu.

Agradecemos por nos acompanhar nesta jornada de aprendizagem, a partir da qual esperamos estimular, incentivar e apoiar a sua formação e o seu crescimento acadêmico. Para estimular a leitura deste material didático, parafraseamos a letra de uma música da obra de Arnaldo Antunes (1998, s.p.):

> As coisas têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, duração, densidade, cheiro, valor, consistência, profundidade, contorno, temperatura, função, aparência, preço, destino, idade, sentido. As coisas não têm paz.

Bons estudos!

Profª Andréa Reis da Silveira

GIO

Olá, eu sou a Gio!

No livro didático, você encontrará blocos com informações adicionais – muitas vezes essenciais para o seu entendimento acadêmico como um todo. Eu ajudarei você a entender melhor o que são essas informações adicionais e por que você poderá se beneficiar ao fazer a leitura dessas informações durante o estudo do livro. Ela trará informações adicionais e outras fontes de conhecimento que complementam o assunto estudado em questão.

Na Educação a Distância, o livro impresso, entregue a todos os acadêmicos desde 2005, é o material-base da disciplina. A partir de 2021, além de nossos livros estarem com um novo visual – com um formato mais prático, que cabe na bolsa e facilita a leitura –, prepare-se para uma jornada também digital, em que você pode acompanhar os recursos adicionais disponibilizados através dos QR Codes ao longo deste livro. O conteúdo continua na íntegra, mas a estrutura interna foi aperfeiçoada com uma nova diagramação no texto, aproveitando ao máximo o espaço da página – o que também contribui para diminuir a extração de árvores para produção de folhas de papel, por exemplo.

Preocupados com o impacto de ações sobre o meio ambiente, apresentamos também este livro no formato digital. Portanto, acadêmico, agora você tem a possibilidade de estudar com versatilidade nas telas do celular, tablet ou computador.

Preparamos também um novo layout. Diante disso, você verá frequentemente o novo visual adquirido. Todos esses ajustes foram pensados a partir de relatos que recebemos nas pesquisas institucionais sobre os materiais impressos, para que você, nossa maior prioridade, possa continuar os seus estudos com um material atualizado e de qualidade.

QR CODE

Olá, acadêmico! Para melhorar a qualidade dos materiais ofertados a você – e dinamizar, ainda mais, os seus estudos –, nós disponibilizamos uma diversidade de QR Codes completamente gratuitos e que nunca expiram. O QR Code é um código que permite que você acesse um conteúdo interativo relacionado ao tema que você está estudando. Para utilizar essa ferramenta, acesse as lojas de aplicativos e baixe um leitor de QR Code. Depois, é só aproveitar essa facilidade para aprimorar os seus estudos.

ENADE

Acadêmico, você sabe o que é o ENADE? O Enade é um dos meios avaliativos dos cursos superiores no sistema federal de educação superior. Todos os estudantes estão habilitados a participar do ENADE (ingressantes e concluintes das áreas e cursos a serem avaliados). Diante disso, preparamos um conteúdo simples e objetivo para complementar a sua compreensão acerca do ENADE. Confira, acessando o QR Code a seguir. Boa leitura!

LEMBRETE

Olá, acadêmico! Iniciamos agora mais uma disciplina e com ela um novo conhecimento.

Com o objetivo de enriquecer seu conhecimento, construímos, além do livro que está em suas mãos, uma rica trilha de aprendizagem, por meio dela você terá contato com o vídeo da disciplina, o objeto de aprendizagem, materiais complementares, entre outros, todos pensados e construídos na intenção de auxiliar seu crescimento.

Acesse o QR Code, que levará ao AVA, e veja as novidades que preparamos para seu estudo.

Conte conosco, estaremos juntos nesta caminhada!

SUMÁRIO

UNIDADE 1 - O OBJETO 1

TÓPICO 1 - O QUE É OBJETO 3
1 INTRODUÇÃO 3
2 PENSANDO NOS OBJETOS 4
2.1 PERSPECTIVAS CONCEITUAIS ACERCA DOS OBJETOS 4
2.2 OS OBJETOS OU CULTURA MATERIAL COMO MEMÓRIA 13
RESUMO DO TÓPICO 1 22
AUTOATIVIDADE 24

TÓPICO 2 - COISAS OU OBJETOS: DIFERENÇAS CRUCIAIS 27
1 INTRODUÇÃO 27
2 COISAS 28
2.1 OBJETOS 32
2.1.1 Objetos de museu 32
RESUMO DO TÓPICO 2 39
AUTOATIVIDADE 40

TÓPICO 3 - A REPRESENTAÇÃO DOS OBJETOS 43
1 INTRODUÇÃO 43
2 O SIGNIFICADO DE REPRESENTAÇÃO 44
2.1 AS DIFERENTES MANEIRAS DE PENSAR SOBRE REPRESENTAÇÕES 47
2.1.1 A Perspectiva de Pierre Bourdieu para as Representações Sociais 49
2.1.2 Teoria das Representações Sociais de Serge Moscovici 52
LEITURA COMPLEMENTAR 56
RESUMO DO TÓPICO 3 59
AUTOATIVIDADE 60

REFERÊNCIAS 62

UNIDADE 2 – PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE OS OBJETOS 65

TÓPICO 1 – INTERPRETAÇÃO PRAGMÁTICA DO OBJETO 67
1 INTRODUÇÃO 67
2 PRAGMATISMO DE PEIRCE 67
3 PRAGMATISMO PERCINIANO NA MUSEOLOGIA 69
RESUMO DO TÓPICO 1 77
AUTOATIVIDADE 78

TÓPICO 2 - INTERPRETAÇÃO ARQUEOLÓGICA DO OBJETO 81
1 INTRODUÇÃO 81
2 ARQUEOLOGIA E CULTURA MATERIAL 82
2.1 CULTURA MATERIAL COMO REFLEXO 82
2.2 CULTURA MATERIAL COMO RESPOSTA ADAPTATIVA 84
2.3 CULTURA MATERIAL COMO FENÓTIPO 85
2.4 CULTURA MATERIAL COMO TEXTO 86
RESUMO DO TÓPICO 2 94
AUTOATIVIDADE 95

TÓPICO 3 - INTERPRETAÇÃO ANTROPOLÓGICA DO OBJETO 97
1 INTRODUÇÃO 97
2 OBJETOS, ANTROPOLOGIA E MUSEUS 98
RESUMO DO TÓPICO 3 111
AUTOATIVIDADE 112

TÓPICO 4 - INTERPRETAÇÃO SEMIÓTICA DO OBJETO 115
1 INTRODUÇÃO 115
2 AFINAL, O QUE É SEMIÓTICA? 116
3 SEMIÓTICA NO UNIVERSO DOS MUSEUS 118
LEITURA COMPLEMENTAR 124
RESUMO DO TÓPICO 4 134
AUTOATIVIDADE 135

REFERÊNCIAS 137

UNIDADE 3 – OS OBJETOS, O MUSEU E A SOCIEDADE 141

TÓPICO 1 – A SOCIEDADE E OS OBJETOS 143
1 INTRODUÇÃO 143
2 A SOCIOLOGIA DOS OBJETOS 144
RESUMO DO TÓPICO 1 151
AUTOATIVIDADE 152

TÓPICO 2 - A HISTÓRIA NOS OBJETOS 155
1 INTRODUÇÃO 155
2 O MUSEU, OS OBJETOS E A HISTÓRIA: OLHARES DE ULPIANO 155
3 REDE ESCREVE HISTÓRIA ATRAVÉS DAS COISAS 157
4 EM NOME DO OBJETO, FALA FRANCISCO! 159
RESUMO DO TÓPICO 2 171
AUTOATIVIDADE 172

TÓPICO 3 - ALTERNATIVAS DE OLHARES SOBRE OS OBJETOS MUSEAIS 175
1 INTRODUÇÃO 175
2 A DIDÁTICA NOS OBJETOS 175
LEITURA COMPLEMENTAR 182
RESUMO DO TÓPICO 3 188
AUTOATIVIDADE 189

REFERÊNCIAS 191

O OBJETO

OBJETIVOS DE APRENDIZAGEM

A partir do estudo desta unidade, você deverá ser capaz de:

- definir a importância de um objeto;
- conhecer a representatividade de um objeto musealizado;
- entender como são atribuídos valores aos objetos;
- compreender como se constitui a análise de um objeto.

PLANO DE ESTUDOS

Esta unidade está dividida em três tópicos. No decorrer dela, você encontrará autoatividades com o objetivo de reforçar o conteúdo apresentado.

TÓPICO 1 – O QUE É OBJETO
TÓPICO 2 – COISAS E OBJETOS: DIFERENÇAS CRUCIAIS
TÓPICO 3 – REPRESENTAÇÃO DOS OBJETOS

CHAMADA

Preparado para ampliar seus conhecimentos? Respire e vamos em frente! Procure um ambiente que facilite a concentração, assim absorverá melhor as informações.

CONFIRA A TRILHA DA UNIDADE 1!

Acesse o
QR Code abaixo:

O QUE É OBJETO

1 INTRODUÇÃO

Objetos acompanham ciclos de vida. Eles se relacionam com ancestralidades, memórias, identidades, lembranças, esquecimentos de vivências individuais e coletivas. Algumas peças fazem parte da documentação de uma cultura civilizatória, materializando situações que seriam perdidas, caso a autenticidade, diante do acontecido, fosse ignorada. São gerados pelas interações da dinâmica da vida, podendo, ou não, ser destacados como mediadores dessas correlações.

O ato de aquisição de uma peça, por um museu, não é um ato neutro. Ele cria uma ficção advinda da curiosidade, da emoção, da memória, da identidade, da saudade, da lembrança. São inúmeros os propósitos e as motivações de uma incorporação, seja ela feita por doação, compra, permuta, coleta, e demais maneiras de aquisição de bens culturais.

Então, quais são a trama e o arranjo de uma peça museológica? O que faz uma peça se transformar em um objeto? O que é um objeto museológico? Trataremos disso a seguir.

Desde os tempos mais remotos da pré-história humana, os artefatos contam o curso da própria saga. Uma ponta de flecha, um resto de cerâmica queimada, ou um aparelho bioquímico que analisa genes é um indício que nos leva a concluir as complexas estruturas que foram elaboradas para dominar a natureza, para o desenvolvimento subsequente da cultura humana.

As características de cada peça definem, notadamente, a intencionalidade da elaboração desse artefato. Por qual motivo essa coisa se tornou importante, a fim de ser, permanentemente, preservada, se não serve mais para usar?

Pensar na materialidade é fundamental. No campo da Museologia, quando se trata de um objeto, não importa se ele tenha uma gênese natural, artificial, industrializada ou manufaturada, material ou imaterial. O objeto estabelece a relação existente entre as pessoas a partir de uma ressignificação de sentidos.

Entenderemos essas relações ressignificadas entre os museus e os objetos. Como diria o escritor português Fernando Pessoa, no poema Mar Português, do livro Mensagem de 1934: *"tudo vale a pena, se a alma não é pequena".*

2 PENSANDO NOS OBJETOS

O museu, mesmo que não tenha os objetos como objetivo, está voltado para esses objetos. São os objetos que dão sentido aos museus, revertidos para o interesse dos públicos. O autor Daniel Miller (2013) nos conduz à noção de que entender as coisas nos leva a entender as pessoas. O uso do objeto, pelo museu, torna didáticas, ou não, a comunicação e a narrativa do museu. Antes de expor, disponibilizar o objeto, o museu estuda, pesquisa, analisa a relação dele com a produção humana.

A industrialização, segundo o autor, modificou as relações entre a produção humana e o ritmo desenfreado da máquina, estabelecendo outras singularidades para a materialidade. Isso influencia, inclusive, significar coisas após a morte. Para o autor, a morte das pessoas e a permanência das coisas produz, posteriormente, deslocamentos que evidenciam a autonomia dessas coisas. A compreensão dessas dinâmicas tenciona o próprio sentido social dos objetos, como discutiremos mais à frente. Os objetos armazenam sentidos, absorvem histórias, exalam emoções, sobrevivem a perdas e têm poder de agência.

2.1 PERSPECTIVAS CONCEITUAIS ACERCA DOS OBJETOS

Conforme focamos o nosso olhar em uma perspectiva do conhecimento, adotamos um tipo de método para desenvolver a análise dessa visão sobre as coisas, ou seja, se pensamos no objeto como história, ele nos dará uma visão do tempo; pela antropologia, uma maneira de compreensão das pessoas e do jeito de viver delas, e assim em diante. Pensar nos objetos requer uma metodologia, assim, interessa-nos, aqui, a concepção museológica do objeto como comunicação e como conhecimento.

O objeto museal se remete, pelo senso comum, às noções de tempo, de passado, de velharia, de antiguidade. A ele, já é atribuída uma carga de ter pertencido, de ter uma história, e de que, dele, pode-se tirar uma narrativa. Entretanto, pouco se pensa na materialidade que o constituiu, na técnica para a composição dele, na estrutura que o montou. Remete-se à intenção de confirmação de uma realidade que endereça, à pessoa, uma conexão com o passado. Portanto, o objeto museológico pode conduzir ao entendimento dos processos históricos.

É mais fácil sacralizar um objeto do que verificar a produção dele. Filosoficamente, um objeto, para ser material, precisa ser reconhecido como tal, fazer sentido para o sujeito. Essa relação entre sujeito e objeto está investida no fato museológico, o que deriva de um gesto.

Nèstor Canclini (2013) apontou que a tarefa do museu não é a de copiar o real, mas de apresentar ligamentos entre as pessoas e os objetos. O museu reveste, gerencia e disponibiliza a estratégia de comunicação frente ao objeto, com o uso de textos, imagens, elementos gráficos e demais outros suportes para além da pura materialidade que estrutura a peça.

Para Fernanda Camargo Moro (1986 *apud* NASCIMENTO, 1998), o objeto museológico deve ser uma peça significativa dentro da classe de objetos a que pertence, o que significa dizer que um trono é a mesma peça para sentar do que uma cadeira de jantar. No entanto, no interior do museu, o trono é um melhor representante do que a simples cadeira.

Nem todos os pensadores concordam com essa perspectiva. Rosana Nascimento (1998) desenvolve o entendimento de que o objeto musealizado é como uma mensagem, uma forma de liberar conceitos ou ideias. Ela enfatiza o caráter informacional do processo de musealização e apresenta reflexões em torno da noção de documento. Para isso, utiliza a Documentação Museológica como metodologia nessa articulação.

Um dos primeiros cientistas da informação, Paul Otlet, em 1934, evidenciava cinco condições, aos objetos, para serem classificados como documentos. Segundo o pesquisador, existem os "objetos naturais; os objetos artificiais, criados, pelo homem, para as suas necessidades; os objetos portadores de traços humanos, que servem à interpretação e têm significado; os objetos demonstrativos, igualmente, criados pelo homem, mas para representar e demonstrar noções [...]; e os objetos de arte" (OTLET, 1934, p. 217). A reflexão gira em torno do objeto como documento, pois, para o referido pesquisador, o documento se resume a tudo o que é derivado da obra humana, podendo ser preservado e guardado.

Com base no pensamento de Nascimento (1998), o objeto museal é o conceito que estamos denominando no contexto museológico, que significa a produção cultural (material e imaterial) do homem, os sistemas de valores, os símbolos e os significados, as relações estabelecidas entre os homens, entre o homem e a natureza, que, através da modificação dela, cria objetos no decurso da realização histórica.

O objeto musealizado, segundo orienta Bruno Brulon (2015, p. 108), é uma "coisa que adquiriu diferentes estatutos, por meio da sua circulação entre e nas sociedades, e de acordo com os diferentes sistemas de valores que atravessa". Para o museólogo, "uma coisa se torna objeto na medida em que se insere em um sistema classificatório específico".

O que o autor quer dizer é que a coisa precisa deixar o próprio *status* funcional com o qual foi criada, e receber a categoria de peça de museu, após passar pelo processamento museológico.

Como peça de museu, a "coisa" é convertida em um signo, o qual recebe outro sentido de existência, sendo, por isso, enquadrado em uma nova categoria: de objeto, objeto museológico. Essa nova dimensão do objeto já musealizado é chamada de dimensão semântica.

Desvallés e Mairesse (2014, s. p.) estabelecem o verbete objeto de museu como um produto, um **utensílio** que sofreu utensilidade. O objeto é uma coisa que foi transformada, que sofreu metamorfose e que está distinta do sujeito. O

museu converte coisas em objetos para serem mostrados, por possuírem qualidade informativa, testemunho irrefutável do desenvolvimento da natureza ou da sociedade. Daí, são denominados **objetos-testemunhos**, pois estão repletos de **conteúdos** que sintetizam culturas e épocas. Eles, os objetos, são separados do mundo real, e são inseridos no imaginário, apresentando uma tendência de fetiche.

Os objetos de museu, nessa perspectiva, são desfuncionalizados e descontextualizados, conferidos, então, na ordem simbólica. A máquina de escrever não serve mais para o que era destinada, passando a ser uma *museália*.

FIGURA 1 – OBJETO MUSEOLÓGICO: COISA METAMORFOSEADA

FONTE: <https://bit.ly/3Jo8aNj>. Acesso em: 19 jan. 2022.

Bruno Brulon (2015) comenta que uma peça de museu recebe variadas denominações: cultura material, espécime, coisa, objeto, bem, vocábulos esses mais usuais. Todos os termos se referem à atribuição específica de valor pela instituição museológica. Para o autor, cada termo está atrelado a um tipo de pensamento museológico que se vincula a uma disciplina científica. Se ancorado na perspectiva da Antropologia, por exemplo, Brulon se refere ao termo cultura material. Designado pela gênese das Ciências Naturais, o objeto é referenciado como espécie.

Carla Renata Gomes (2013, p. 41) explica que

> A Museologia se diferencia da Antropologia Cultural porque se detém a analisar as relações e os vestígios materiais que constituem os modos de existência dos grupos humanos, enquanto aquela, além de conservar e organizar os vestígios selecionados, representa e apresenta, por meio de uma narrativa específica, certos aspectos

> da vida. A Museologia se diferencia da Arqueologia, basicamente, pelo trabalho de campo específico desta área do conhecimento. A Museologia se distingue da Sociologia pela abrangência da análise que esta desenvolve, entretanto, utiliza abordagens conceituais para compreender e articular as diversas representações simbólicas do mundo humano. A Museologia se distingue da História, basicamente, pelo modo de apresentação da narrativa, sintética, concreta, temporária e vinculada a um espaço.

Nesse sentido, firmar o objeto museológico, tão somente, no enfoque da informação, é visto, pelo autor, como reducionismo da capacidade do museu sobre a musealização. Essa perspectiva iluminista, disse Brulon, compartimentaliza o conhecimento e cristaliza o objeto em uma acepção de pensamento e método tradicionais, de modo que esse museólogo propõe a noção de "objeto-devir" (BRULON, 2015, p. 110).

O objeto-devir é repleto de vários significados que se revezam em permutas, conforme uma contextualização exige.

> Hoje, é função, da Museologia, não apenas, voltar-se aos objetos e à informação atribuída a eles (seja ela artística, histórica, etnográfica ou científica), mas dedicar parte da pesquisa ao estudo das culturas nas quais os sistemas de informação são fabricados. A Museologia, então, tem o foco de estudo, radicalmente, ampliado, passando do que há de intrínseco aos objetos, precisamente, classificados, ao que há de devir nas múltiplas interpretações lançadas sobre eles (BRULON, 2015, p. 114).

O mesmo autor explica que o objeto-devir pode ser retirado da interpretação simbólica, sendo inserido no campo de ação, isto é, o objeto, não mais, "faz referência ao objeto em si, mas às relações que configuram sua existência social" (BRULON, 2015, p. 132). É preciso colocar o objeto a ser analisado, de acordo com os circuitos teórico e metodológico, a epistemologia a que ele foi atrelado.

Bruno Brulon (2015) afirma, também, que o primeiro pensador da museologia a definir o objeto de museu foi Zbyněk Stránský (1970 *apud* MAROEVIC, 1994). Interpreta que Stránský considerou que um objeto que é mantido na realidade de um museu deve ser avaliado como um documento da realidade da qual foi retirado. Essa musealidade coloca o museu no campo da Ciência da Informação.

Outra perspectiva que abarca o objeto museal está no olhar de Ceravolo e Tálamo (2007, p. 7), que destacam o objeto pelo estatuto de documento dele, pela "correlação de dados que vão da materialidade [...] às intenções socioculturais". Por se tratar de um artefato, ou seja, de "uma produção do homem inserida em uma conjuntura social", é impossível desvincular "a combinação de suporte e conteúdo da forma e função".

Sob a ótica de Mário Moutinho (1994), os objetos museológicos ultrapassam a barreira da informação, pois, é possível, por meio deles, expandir, além de aprofundar valores culturais, se analisados em diferentes formas. O professor Moutinho (1994, p. 7) considera fatal a confusão do objeto como "dado empírico, registro documental, informação elaborada, [...] pior vício alimentado por bons propósitos, sem investimento intelectual".

A perspectiva historiográfica de Ulpiano Bezerra de Meneses (1994), reverenciada pela Museologia, aponta classificações, altamente, complexas para os objetos. A respeito desse propósito, Meneses (1994) dispõe os objetos musealizados em:

- Objeto-fetiche.
- Objeto metonímico.
- Objeto metafórico.
- Objeto no contexto.

Vejamos cada um deles, separadamente.

A partir da interpretação do autor, o **objeto-fetiche** (Figura 2) é aquele cujos atributos são tidos como naturais, cujas características de qualidade são imanentes da própria natureza dele. "A fetichização tem que ser entendida como deslocamento de atributos do nível das relações entre os homens, apresentando-os como derivados dos objetos, autonomamente" (MENESES, 1994, p. 26). Entende-se que os objetos, por si só, expressam materialidade, altura, comprimento, largura, textura, cor e peso. O que vier, além disso, é uma atribuição de sentidos pela sociedade, ou por indivíduos. O objeto-fetiche é mitificado, considerado uma relíquia.

A problematização do museu atual, feita por Ulpiano Meneses (1994), é a de que esse tipo de abordagem discursiva sobre o objeto tem que ser derrubada. Desfetichizar o objeto, levando-o a compor relações sociais questionadoras que levem o visitante, os públicos, a imaginários interrogativos, que abarquem as composições que a sociedade desenvolveu.

FIGURA 2 – OBJETO FETICHE - PIJAMA E ARMA USADOS POR GETÚLIO VARGAS NA NOITE DO SUICÍDIO

FONTE: <https://bit.ly/3N6FD14>. Acesso em: 19 jan. 2022.

O objeto metonímico (Figura 3), trazido pelo texto de Ulpiano Meneses (1994), é aquele cujo valor documental é nulificado em favor da transformação dele em ícone cultural. O objeto passa a ser emblemático e mobilizado como afirmação identitária. É utilizado para expressar significado a um determinado grupo, e, por esse motivo, é excludente dos demais. Para o historiador, esse ângulo de abordagem diz respeito a um objeto museológico, especialmente, os históricos, sem cair no desvio ideológico, o qual já ocasionou estereótipos, atualmente, problematizadores para as representações culturais.

FIGURA 3 – OBJETO METONÍMICO – EMBLEMA DE UNIFORME DA FORÇA EXPEDICIONÁRIA BRASILEIRA, 1945

FONTE: <https://bit.ly/3qedoni>. Acesso em: 19 jan. 2022.

Seguindo as disposições propostas pelo autor, o objeto como metáfora, ou **objeto metafórico** (Figura 4), ilustra uma condição, uma dificuldade, um conceito ou uma ideia, sem explorar a real situação problematizadora dele. Um objeto metafórico é o exemplo mais apresentado nas exposições museológicas cuja pesquisa e a documentação foram insatisfatórias, escassas, rasas. É o caso do objeto apresentado por ele mesmo, sem contexto, dissociado, reduzido a uma mera apresentação estética e material do acontecimento, em uma comunicação esvaziada.

Para o autor, essa tendência sobre o objeto e as coleções demonstra o despreparo da instituição para lidar com a cultura material, assim, são utilizados recursos e técnicas multissensoriais e interativos para preencher a inconsistência.

DICA

Sugerimos a leitura do livro "Objetos da escravidão: Abordagens sobre a cultura material da escravidão e seu legado", obra de Camilla Agostini (2016), editora 7 letras.
A obra tem foco sobre a cultura material com a aproximação entre a Antropologia, a História e a Arqueologia.

FIGURA 4 – OBJETO METAFÓRICO: PEÇAS DE CASTIGO RELACIONADAS COM A ESCRAVIDÃO NEGRA

FONTE: <https://bit.ly/363szZD>. Acesso em: 19 jan. 2022.

Ulpiano Meneses (1998), em referência ao **objeto contextualizado** (Figuras 5 e 6), discorre que a contextualização não significa dispor os objetos tal como eram encontrados na vida real. Não é possível recontextualizar um cenário museológico, segundo o autor. Para ele, o objeto musealizado é mobilizado em diversos estamentos, estratos de tempo que formam camadas e superposições que o diferenciam do contexto original. Nesse caso, cada estrato torna o objeto exclusivo de um contexto diferente, o qual se repete sucessivamente, tornando esse objeto, de fato, um documento. Ulpiano caracteriza o objeto contextualizado como um "mascaramento das articulações invisíveis", pois, segundo ele, falta a "análise em detrimento da ilustração" (MENESES, 1998, p. 92).

FIGURA 5 – OBJETO CONTEXTUALIZADO – TEATRALIZAÇÃO EM DIORAMAS, CENÁRIOS, MUSEUS-CASA

FONTE: <https://bit.ly/3wl9dtA>. Acesso em: 19 jan. 2022.

FIGURA 6 – OBJETO CONTEXTUALIZADO: DIORAMAS DE AMBIENTES NATURAIS

FONTE: <https://bit.ly/3wkaEsm>. Acesso em: 19 jan. 2022.

É valido mostrar que essa categorização de museu-casa é um modelo que engloba a ideia de trazer os objetos para a percepção do cotidiano, um lugar de relações sociais. Todavia, há de se refletir que, nem de perto, esse sistema de representação se aproxima da vida real. O ambiente traz essa ilusão que recobre o conflito, a tensão do que teria ocorrido no local. O objeto não explica como se vivia, embora traga, ao visitante, a noção de consciência histórica. Essa artificialidade remete às práticas chamadas de resgate histórico. Essa possibilidade de resgate é inexistente no que se refere à museália e ao patrimônio como um todo. O patrimônio, seja material ou imaterial, deriva da seleção e da ação no momento atual, sendo incapaz a ação de revisitar o ocorrido como este se desenvolveu, especialmente, pela mudança temporal e de periodização, inviabilizado pela impossível ressurreição dos sujeitos e dos agentes, e, mais do que tudo, incapacitado da mesma conotação interpretativa recaída a partir dos olhares do tempo presente.

A história escrita e a história narrada pelos discursos museais por meio dos objetos não pode ser visualizada. O museu histórico materializado no objeto histórico não restituiu o passado. No máximo, ele permite que os públicos façam inferências sobre ele.

NOTA

Nos EUA ou em ecomuseus e museus comunitários europeus se utiliza muito a proposta dos *Living Museum*. São apresentações encenadas com a perspectiva de "contextualizar" o passado. Ocorre uma reificação da história num processo de banalização cronológica do tempo, juntando o presente com várias gerações anteriores, numa vontade pedagógica. Alguns autores consideram essas ações como *Disneyficação do passado*.

A abordagem sobre os objetos como semióforos (POMIAN, 1984) já é conhecida de outras aprendizagens neste curso de graduação. Vamos aprofundar a leitura clássica feita por Krzystof Pomian sobre os artefatos semióforos. Para o autor, os museus estão carregados de objetos da natureza e de todo tipo de artefato produzido pelos humanos, e por isso, de alguma forma todos possuem um tipo de conexão. Eles já não possuem mais a razão de ser que os levaram a ser criados, mas assimilaram outra finalidade utilitária, quer dizer; "objetos que se tornam peças de colecção ou de museu têm um valor de troca, sem terem valor de uso" (POMIAN, 19984, p. 54).

Para o autor, os objetos colecionados (pelos museus, no caso), são definidos para serem olhados. Nessa condição, são retomados como intermediários, exprimem circunstâncias onde se destacam diferentes dos objetos da mesma tipologia e que são comuns. São representantes, porque foram designados a constituírem imaginação, curiosidade a quem os ousa olhar.

Quando revestidos desse desafio da representância, os objetos semióforos intermediam uma ponte entre o sagrado e o profano, entre o que está visível (materialidade física) com o invisível (sacralidade, valor, culto, reverencia, virtude). Pomian (1984, p. 66) diz que "se esta condição for satisfeita é que se tornam intermediários entre aqueles que os olham e o mundo que representam".

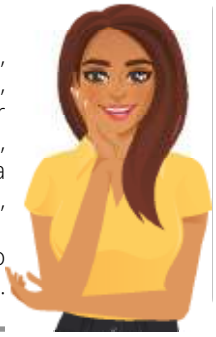
A discussão se torna ainda mais interessante se perguntarmos: quais as condições que levam um objeto a receber um valor? Na perspectiva de Krzystof Pomian (1984) em que estamos trabalhando, o significado da peça determina o seu valor. Conforme explica o autor: "Estas são preciosas, o que quer dizer que se lhes atribui um valor, porque representam o invisível e participam, portanto, da superioridade e da fecundidade de que este é inconscientemente dotado. Enquanto semióforos são mantidos fora do circuito das atividades económicas porque é apenas deste modo que podem desvelar plenamente o seu significado" (POMIAN, 1984, p.72). Assim, podemos categorizar que os objetos musealizados são parte de uma hierarquia criada, passando a constar como o centro das evidências de sua categoria de objeto.

FIGURA 7 – O PESQUISADOR KRZYSTOF POMIAN

FONTE: <https://bit.ly/3KRYD1e>. Acesso em: 19 jan. 2022.

ATENÇÃO

Vamos frisar as definições de Pomian.
Quanto aos objetos, estes podem possuir utilidade, mas não ter significado, como por exemplo, quaisquer objetos utilizados no dia a dia, como panelas, cadeiras etc. Eles também podem ser um SEMIÓFORO, ou seja, possuir significado. No entanto, um objeto pode ter utilidade e ser um semióforo, que quer dizer dar significado as coisas as torna semióforos, não importa qual objeto, como as cadeiras que foram utilizadas por figuras importantes, quando colocadas em praças para uso público.
O que nos leva a concluir que: quanto mais utilidade um objeto possuir, menor o seu significado. Quanto menos utilidade um objeto possuir, maior o seu significado.



Até aqui vimos que o objeto e o museológico em especial, não cabe em uma definição exclusiva. Uma afirmação pode ser feita: que independente da perspectiva sobre o objeto da cultura material, a musealização tem seus próprios contornos, ou seja, ela extrapola os sentidos e os significados considerados pela instituição museu, a partir de recortes. Se não podemos ter uma acepção única do objeto, podemos saber que ela define uma relação sujeito-objeto. Não existe isoladamente.

2.2 OS OBJETOS OU CULTURA MATERIAL COMO MEMÓRIA

Vamos trabalhar o seu valor da abordagem do objeto museológico como cultura material que traz materializado em si aspectos culturais, crenças, representação e o imaginário da sociedade que a produziu como memória.

Vale lembrar que na dimensão museal a memória é carregada pelos grupos e indivíduos vivos, estando em constante mudança. Ela é evocada e armazenada por informações adquiridas por meio das nossas experiências. Maurice Halbwachs (2004) remete a noção de que as memórias individuais não existem sem os reforços das memórias coletivas, cujas lembranças são feitas pelos outros. Outro importante pesquisador das memórias coletivas discorda do aspecto coletivo das memórias trazido por Halbwachs. Joel Candau (2014) explica que ninguém consegue lembrar ao mesmo tempo, nem mesmo estando em sociedade, e por isso as memórias não podem ser coletivas.

Para Joel Candau (2014), as memórias estão relacionadas com as identidades e assim, são inexatas, pois cada um dispõe de suas próprias experiências mesmo aquelas compartilhadas socialmente. Basta que vejamos os relatos daqueles que participaram de grandes eventos coletivos, como os da Segunda Grande Guerra. São memórias reivindicadas por identidades que se nutrem reciprocamente. Os objetos que materializam esse experimento são valorizados quando identificam grupos ou indivíduos em seus marcos experienciais, de maneira que os museus em seu vasto conjunto de objetos conservados, escolhidos, valorizados, reconstroem ou ressignificam identidades. Os objetos musealizados, portanto, dinamizam as memórias. Suas materialidades criam elos visíveis e invisíveis, lembrando os semióforos.

Todavia, Ulpiano Bezerra de Meneses (1998) mobiliza que é preciso ter cuidado com os discursos sobre os objetos que podem ser falsos. Isso porque são deduzidos de construções objetivas e subjetivas feitas por seus interlocutores e também pelos agentes dos museus, como derivados de sua biografia. Para o autor, o perigo mora nessa leitura, ou seja, o cenário material do objeto pode ser falso. Segundo ele, o objeto histórico não deve ser confundido com documento histórico. O objeto histórico é insubstituível, tem sentido imutável de seus atributos intrínsecos.

Já o documento histórico é significado pelo tempo, pelo olhar e pela intencionalidade. Ele é um suporte informacional. Para Ulpiano Meneses, o documento depende da carga de importância que lhe é dada pelo museólogo, pelo historiador, pelo antropólogo ou outro investigador. O que o autor nos inspira pensar é que a cultura material, o objeto como artefato, é uma fonte para o conhecimento histórico, é uma dimensão corporal da memória.

FIGURA 8 – ARCA, OBJETO HISTÓRICO E DOCUMENTO HISTÓRICO – ACERVO MUSEU PAULISTA DA USP

FONTE: <http://www.mp.usp.br/acervo/selecao>. Acesso em: 19 jan. 2021.

Outro autor que analisaremos a partir dessa problematização da unidade, sobre o objeto museológico, é Walter Benjamin (1985). Filósofo judeu alemão nascido em Berlim, cuja produção se deu no período entre as duas grandes guerras, antes de seu suicídio em Paris, para fugir da perseguição do nazismo. Seus textos são considerados dentre os mais importantes, lidos e referenciados nas mais diversas áreas do conhecimento científico. Benjamin (1985) definiu o conceito de *aura* para os objetos. Um tipo de valor de culto, que intensifica o valor de sua exposição estética, especialmente nas artes, principalmente o cinema e a fotografia. O filósofo estabelece que a relação entre indivíduo e objeto é representativa.

Walter Benjamin na obra que tece comentários sobre a reprodutibilidade técnica (2012) nos orienta sobre a questão dos objetos que perdem sua aura física para receberem a virtualização. Quando estão nas redes os objetos não perdem o seu sentido de musealização, recebem segundo o autor, outra narrativa e representação. Benjamin era contrário a essa reprodutividade pois para ele, essa "cópia" do real não

há a mesma experiência entre o olhar e o sentido do original e do que foi reproduzido. A perda da autenticidade faz o prejuízo daquela representação de uma tradição que conduziu esse objeto até os dias de hoje.

FIGURA 9 – WALTER BENJAMIN (1892-1940)

FONTE: <https://bit.ly/3N30EJN>. Acesso em: 19 jan. 2021.

Para Benjamin, a moderna sociedade ocidental, com o avanço das mídias, perdeu a capacidade de fixar suas referências culturais, sendo por isso condenada a perder a capacidade narrativa. Com a modernidade, o narrador está desaparecendo e as mídias assumem o papel reprodutor das histórias e memórias. A reprodutibilidade técnica (mais tarde chamada de "indústria cultural"), nome de uma de suas mais relevantes obras, destituiria a "aura" dos objetos artísticos. A "aura" é o sentimento de autenticidade do objeto artístico.

Embora não pareça, Benjamin percebia a modernidade como positiva, ainda que de uma forma crítica. Ele via no objeto artístico uma forma de permanência da tradição e a possibilidade de criação e inovação. Com o advento da mídia, a arte, o objeto, poderia ser reproduzido tecnicamente, quebrando o ritual criador de tradição ou inovação. A aplicação da técnica produziria uma decomposição da aura da obra de arte.

A aura é uma projeção do tempo e do espaço humano. Uma figura simbólica para se referir as perdas dos referenciais, valores. Por isso, a posse dos objetos implica na durabilidade ameaçada pela reprodutibilidade técnica e da construção da imagem simbólica, autêntica, singular e única. A reprodução perfeita retira do objeto um elemento, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. A história da peça está ausente na reprodução, quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. O fim da aura torna o objeto uma mercadoria. Para o autor, fazer as coisas serem reproduzidas em larga escala, massificadas (ao menos aquelas que não foram produzidas para serem replicadas), faz delas próximas e retira a sua capacidade política de transformar socialmente pela sua função.

Findamos essa importante discussão benjaminiana com uma questão pontuada pelo autor: "(...) pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? (BENJAMIN, 1985, p. 115).

Está claro que a memória que se manifesta seletivamente nos museus é feita por meio de objetos. Se considerarmos uma breve perspectiva histórica dos museus e do colecionismo, isso se torna ainda mais específico. O século XVIII e primeira metade do século XIX pode ser reconhecido por compor a consolidação das memórias nacionais, nas quais os museus, incluindo os brasileiros, foram protagonistas enfáticos.

Os museus eram cheios de peças e conjuntos simbólicos, que elevavam narrativas que os transformavam em recintos de homenagem e celebração do passado nacional. Aliado a isso, os acervos também marcavam a perspectiva enciclopédica, científica, evolutiva da história humana. Tais olhares ocasionaram diversos problemas frente a diversidade e a etnicidade humana, ainda vigente.

Não à toa que Gustavo Barroso, dedicou-se a criação de um museu nacional que lidasse com o passado, em especial, com personagens que, na sua linha de pensamento, sintetizavam a história do país. O mesmo aconteceu com o Museu Paulista, criado a partir da ideia de se erigir um monumento em homenagem à Independência Nacional. Nessas instituições exemplificadas, os objetos eram testemunhos de memória em sua dimensão simbólica. No que se refere aos objetos, é preciso reconhecer que há tensões latentes entre história e memória nas construções de discursos nos museus.

No próximo tópico iremos desdobrar as discussões referentes as teorias do objeto levando a conhecer outras perspectivas que são fundamentais na identificação da portabilidade dos sentidos sobre os objetos musealizados. Vamos em frente?

Os objetos nos museus de ciências: entre originais e substitutos

Raniel da Conceição Fernandes

Talvez por serem considerados testemunho, documento, fonte para pesquisa, obras-primas, raridades históricas, ao se falar em museus e em seus acervos, constata-se, tanto por parte do público quanto dos profissionais, que se dá grande importância aos objetos originais, sendo a cópia e outros substitutos "algo que se deve evitar a todo custo, e sendo assim, deve ter sua entrada proibida nos museus"10 (HERNÁNDEZ, 2006, p. 257, tradução nossa). A palavra original apresenta em si conotações diversas, como autêntico, único, genuíno.

Etimologicamente, a palavra original vem termo latino oriri que significa nascer, surgir, se refere, também, ao primeiro e sem paralelos anteriores. Ser original é característica necessária à autenticidade de algo, visto que como afirma Walter

Benjamin (1994, p.167), esta se refere ao "aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo".

Segundo *Stransky* (1986 apud MENSCH, 1992), originalidade é uma propriedade que vem do objeto, enquanto a autenticidade tem que ser provada pela avaliação científica. Assim, o original está relacionado ao caráter do único, da obra prima criado por um artista. Também está relacionado ao caráter essencial na pesquisa cientifica, ao se perceber o objeto como documento, testemunho. Por outro lado, a percepção do objeto como autêntico, original está no campo dos significados, e como afirma *Mensch* (1992), os significados não estão nas coisas e sim na mente humana, que percebe, e assim, institucionaliza o valor social percebido no museu. Por conseguinte, em determinadas tipologias museais, o caráter de ser original/autêntico/único é condição *sine qua non* para a exposição do objeto.

Segundo Luís Fernández (2010, p.111) uma das características essenciais de todos os museus de arte é o contato direto dos visitantes com as obras originais em exposição, sem recursos substitutos, para que exista a percepção e contemplação dos objetos. Assim, o caráter "aurático" da obra de arte, cunhado pelo filósofo alemão Walter Benjamin, em seu ensaio "A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica", pode contribuir para a compreensão dessa exigência pelo original nos museus artísticos.

Benjamin (1994, p.170) explica o termo "aura" como "uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja", algo intangível e somente perceptível sensorialmente através do contato com a obra original, autêntica. Tal "aura" do objeto vai se perdendo através de sua reprodutibilidade, e sendo esses objetos únicos, singulares, auráticos insubstituíveis por cópias. Além disso, há características estilísticas que só podem ser percebidas ao estar em contato direto com as obras originais, como textura, cor, pinceladas, entre outras. Por outro lado, Ulpiano Bezerra de Meneses (2005, p.26) ao falar sobre os objetos históricos ou os objetos nos museus de história, os classificam como objetos singulares e auráticos, não fungíveis, fetichizados – objetos significantes cujo significado lhes é imanente – por terem ligação a acontecimentos ou pessoas, sendo sua vinculação a fatos ou pessoas condição relevante e singularizadora. Desse modo, ao se expor em um museu objetos originais, autênticos, não só a percepção informacional do objeto é apreciada pelo visitante. O objeto original proporciona emoções ao visitante que sua cópia dificilmente poderá oferecer.

Jacomy (2007, p. 24) partilha dessa visão, apresentando que das vantagens em se apresentar objetos originais destaca-se a sua "presença carregada de um fator emocional e outro de curiosidade". Segundo Lira (1998, p. 165), o público exige o autêntico "para saciar sua vaidade provocável, corre a admirar, ainda e sempre embasbacado, o único, aquilo que dá ao observador a sensação de ser, naquele

momento especial, um privilegiado". Como visto, os objetos nos museus são vistos como algo de grande valor, seja por vinculação a algum personagem histórico ou ser obra prima de um grande artista, tendo assim, o objeto original, autêntico e único grande relevância. Assim sendo, os substitutos atentariam contra a razão de ser dos museus? Réplicas, cópias, reproduções, maquetes, reconstituições, modelos, entre outros podem ser classificados como substitutos de objetos originais.

A palavra substituta vem do latim sub-statuo, que significa colocar um no lugar de outro, no âmbito museal, apresentar um artefato no lugar do objeto original. Não obstante, muitas vezes os substitutos são mal compreendidos e relacionados a termos pejorativos, tais como falsificação, inautêntico, imitação, entre outros. Assim, é mister fazer uma diferenciação entre uma cópia e uma falsificação, pois a despeito de ambas serem feitas a partir dos objetos originais, suas funções são distintas. Nos museus, os substitutos podem ser utilizados em diversas atividades museais sem, contudo, serem entendidos como fraudes. Já um objeto falso é uma mera imitação, criado com a intenção de enganar, seja o comprador, o museu ou o visitante. Dessa forma, a credibilidade da instituição frente ao visitante pode ser posta em cheque, caso o museu exponha substitutos de objetos originais sem indicação. Para o especialista tal diferenciação é conspícua, contudo, para leigos não há diferenciação. O código de ética do ICOM para museus, no item 4.7 aponta que "os museus devem respeitar a integridade dos originais quando forem feitas réplicas, reproduções ou cópias de itens do acervo. Tais cópias devem ser permanentemente identificadas como fac-símiles" (ICOM, 2010, p.22).

Por outro lado, os substitutos podem ser utilizados em diversas atividades museais podem ainda compor por completo o acervo de um museu. Objetos substitutos de originais podem ser usados em exposição ou em atividades educativas e também para a captação de recursos. Em exposições pode-se substituir um original que esteja em elevado grau de deterioração, que pertença a outro museu, como no caso da réplica da cruz trazida por Frei Henrique Soares de Coimbra, para a celebração da Primeira Missa no Brasil, que está em exposição no Museu Histórico Nacional, estando a original em Portugal, ou, também, de outra forma, quando o objeto se encontra preservado in situ, não havendo a possibilidade de remoção, e ainda, para representar algo que seja demasiado grande ou demasiado pequeno, utilizando-se, por exemplo, maquetes. De outro modo, os substitutos podem ser uma solução para a questão da acessibilidade nos museus. Como tornar acessível, aos deficientes visuais, a arte bidimensional e tridimensional, visto que o não toque e a impossibilidade de manuseamento das obras de arte é sempre justificado com argumentos preocupados com a conservação do objeto?

Partindo disso, poder-se-á recorrer à produção de substituto, que permitirá o contato livre e direto com uma peça semelhante ao original, tendo aí a razão de acessibilidade. A Pinacoteca do Estado de São Paulo, por exemplo, utiliza diversos substitutos, reproduções de obras bidimensionais e tridimensionais, como as maquetes visuais e táteis que possibilitam contanto com obras antes inacessíveis.

Da mesma forma, a reprodução de uma obra pode "colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra" (BENJAMIN, 1994, p.168). Um exemplo hodierno é o caso do Google, que disponibiliza reproduções virtuais exatas de algumas obras dos maiores museus do mundo, para visitas virtuais e em três dimensões. O *Art Project* permite que o internauta passeie pelos quartos do Palácio de Versalhes, conheça as obras de Vincent Van Gogh, no museu dedicado à sua memória em Amsterdã, ou ainda visualize exposições do Museu de Arte Moderna de Nova York. Como nota-se em diversas instituições, a situação financeira dos museus é sempre um dos grandes problemas para o desenvolvimento de suas atividades, assim, tais instituições estão sempre buscando diversas fontes para a captação de recursos. Desse modo, a venda de souvenires, cópias, reproduções, réplicas, pode ser considerada uma forma de obtenção de recursos.

Os substitutos podem ser uma forma de auxílio financeiro, com sua produção e venda em lojas de museu ou estabelecimentos especializados, resolvendo o problema de muitos museus. Exemplo disso é a *Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais*, estabelecimento ligado ao Ministério da Cultura e da Comunicação da França, que licencia lojas em todo mundo e as abastece com réplicas certificadas de obras dos acervos de importantes museus públicos franceses, dentre eles, o Museu D'Orsay e o Louvre. De outra forma, a utilização de substitutos em atividades comerciais não se restringe a venda de souvenir. O Museu de la Plata, na Argentina, por exemplo, fabrica réplica de fósseis e esqueletos completos de dinossauros para outros museus, que as utilizam em exposições.

Por outro lado, como já apresentado, há museus que possuem acervos constituídos totalmente de substitutos, como é o famoso museu Madame Tussaud. Com filiais em diversas cidades do mundo como Nova York, Washington, D.C., Las Vegas, Hollywood, Berlim, Amsterdam, Hong Kong e Shanghai, e sede em Londres, o museu possui o acervo formado por esculturas de cera reproduzindo diversas personalidades, sejam esportistas, músicos, celebridades do cinema ou personagens históricos. Figuram no museu esculturas de Michael Jackson, Nelson Mandela, Michael Jordan, Charlie Chaplin, Benjamin Franklin, Abraham Lincoln e Napoleão Bonaparte, entre tantos outros.

Como visto, os substitutos estão presentes nos museus. A despeito de se considerar, como supracitado, a autenticidade como fator relevante na musealização e em museus artísticos e históricos nas exposições, Waldisa Rússio Guarnieri (1983 in BRUNO, 2010, p.129) defende que se deve incluir na categoria de objeto museal, não só objetos originais, mas também as cópias, reproduções válidas e os modelos. Assim, dependendo da forma de pensar a exposição, se a partir da museologia da ideia ou do objeto, social ou tradicional, há uma grande valorização do objeto ou do conteúdo a ser comunicado, sendo que ao se focar na comunicação de ideias ou conceitos o museu pode recorrer, quando necessário, a outras ferramentas/elementos para a criação de

exposições, como o uso de substitutos. Dessa forma, a partir do conceito/função que se definido aos museus e aos objetos, o uso dos substitutos é corroborado. Como afirma Francisca Hernández (2006, p. 157), há uma desmitificação do objeto, que já não é mais considerado por seu valor de original e insubstituível, e sim a partir da ideia que se pretende transmitir e acrescenta que os novos museus que estão sendo criados na atualidade, elaboram seus programas não mais fundamentados nos objetos, mas nas ideias que estão dispostos a apresentar ao público.

A função que os objetos originais e os substitutos exercem dentro do museu, é distinta. Para Francisca Hernández (2006, p.258) a função dos objetos originais é "proporcionar a aquisição de novos conhecimentos e experiências estéticas, capazes de fazer vibrar o interior dos visitantes que vão aos museus para contemplar suas obras". Já os substitutos, para a mesma autora, possuem o objetivo de "proporcionar ao público a possibilidade de apreciar aquelas obras originais, que por diversos motivos, não podem ser expostas".

Sérgio Lira (1998, p.163) apresenta que os objetos museológicos encontram seu valor na sua representatividade e acrescenta que "para serem representativos devem ser autênticos, não sendo facilmente aceites se apenas imitações, réplicas, por perfeitas e fidedignas que sejam". De modo que os museus procuram apresentar ao público, testemunhos autênticos da realidade que ofereçam experiências e descobertas cognitivas para os visitantes. Não obstante, isso não impede que substitutos existam nos museus, pois mesmos estes não possuindo a mesma "aura", valor, força e peso do original, podem servir para conscientizar o público do grande valor que as peças originais possuem e sendo assim, mostrar a necessidade de preservá-las.

Almagro Gorbea (1988, p. 184), por outro lado, afirma que "a função de um museu não é apenas preservar objetos originais, senão divulgar, estudar e ensinar às pessoas as diferentes etapas culturais da humanidade, e para isso deve utilizar todo material necessário. " E ainda acrescenta que "a função que se pode designar aos substitutos [...] deveria ser tão importante quanto a dos objetos originais" (p. 185, tradução nossa). Dessa forma, originais e substitutos são equivalentes, tendo as ideias e não os objetos, centralidade nas atividades de comunicação do museu, uma vez que a função educativa do museu é entendida como principal. Assim, o museu poderia ter um acervo constituído de objetos originais, mas quando tais objetos estivessem indisponíveis devido a sua função (didática e documental) o museu poderia dispor de substitutos para a complementação do acervo.

A partir do exposto, podemos compreender que a discussão sobre originais e substitutos nas atividades desenvolvidas pelas instituições museológicas envolve uma gama de conceitos e significações. As características dos objetos concernentes aos seus aspectos informacional, emocional, estético e didático devem ser levadas em conta, além das funções que esses objetos exercerão no museu. Em museus de história e de arte

os substitutos são raridades, às vezes fazem parte de uma mostra ou do acervo mais não se constituem em maioria dos objetos musealizados ou expostos. Nos museus de ciências sua utilização acontece sem muitas oposições, tendo os objetos em tais espaços características específicas, como apresentaremos na próxima unidade. Tratamos até aqui da questão do objeto em museus, seja original ou substituto, testemunho, documento, de forma teórica/prática, evidenciado a construção histórica dos museus baseados em objetos, originais e alguns substitutos; o acervo como característica essencial desses espaços, bem como a forma como são entendidos e musealizados.

FONTE: Adaptado de <https://bdm.unb.br/handle/10483/6728>. Acesso em: 19 jan. 2022.

RESUMO DO TÓPICO 1

Neste tópico, você adquiriu certos aprendizados, como:

- As perspectivas teóricas sobre os objetos musealizados são plurais, e passam por diferentes análises das áreas do conhecimento humanístico, como a História, a Antropologia, Arqueologia, Sociologia e outras, pois devem ser pensados em sua potencialidade de construção discursiva e relacional.

- Na perspectiva da Documentação Museológica representada pelo pensamento de Rosana Nascimento (1998), o objeto museal é a produção cultural (material e imaterial) do homem, os sistemas de valores, símbolos e significados, as relações com a natureza, no trajeto da sua história.

- O objeto museológico é visto como documento. Esse documento passou pelo processo de musealização que extrai do objeto físico conceito que confere sentido de peça de museu pela mudança de seu contexto e estatuto de uso e função.

- Na perspectiva histórica, o objeto opera tanto na dimensão do tempo como na de espaço, devendo ser analisado nas suas características de forma crítica, estabelecendo referenciais da sociedade.

- São quatro tipos definidos de possibilidades de análise que a História aponta ao objeto: fetiche, metafórico, metonímico, contextualizado. O fetiche entende que os objetos têm derivação própria de significação, emanam significados fora das relações. O metafórico substitui o sentido do objeto por outro simbólico, é autoexplicativo. Já o objeto metonímico perde o seu valor documental para encadear uma representação sínteses, que se tornam estereótipos. Por fim, o objeto contextual é o documento informacional.

- O objeto pode ser percebido como semióforo, que é sustentar a sua representação para além do que é narrado pelo visível. O semióforo é intermediário de dois mundos, o que está presente e o que passou e está ausente, no passado.

- Verificamos que os objetos estão acima da sua representatividade material, carregando significados de usos culturais de determinados grupos sociais e relações em que estavam envolvidos seus produtores e usuários.

- Os objetos partem de um sistema de símbolos e significados atribuídos, indicam identidades e subjetividades construídas sobre eles. Na perspectiva da história, os objetos da cultura material participam da produção e da reprodução social, sendo artefatos que se configuram como vetores das relações sociais.

- O objeto como memória é visto como documento e como monumento. É, portanto, documento e informação. Depende de quem o observa. Ele estabelece relações com o vivido, coma experimentação ao mesmo tempo em que pode ser usado como reforço ideológico de ideias.

- No contexto da produção museológico o objeto virtualizado serve como releitura por emitir informação e significados que são pertinentes a materialidade intrínseca e extrínseca ao processo de musealização.

- É preciso reter que a potencialidade do objeto museológico está na comunicação e na preservação fazendo as relações das pessoas com elas mesmas e outras. Aqui se trata da preservação e da comunicação além da preocupação do seu conteúdo no suporte material.

AUTOATIVIDADE

1 São muitas as possibilidades de análise sobre os objetos de museu. Uma delas é pensar o objeto musealizado como um semióforo. Sobre o objeto semióforo, assinale a alternativa INCORRETA:

a) ( ) O objeto semióforo é portador de significado.
b) ( ) O semióforo perde seu valor de uso e função.
c) ( ) O objeto semióforo não forma uma coleção.
d) ( ) Kristoff Pomian foi o pesquisador que definiu os objetos de museu como semióforos.

2 A perspectiva histórica de análise sobre o objeto musealizado remete-o a construção de narrativas. Neste sentido, o objeto musealizado, visto sob o olhar histórico, apresenta marcas que não são neutras. A esse respeito do objeto histórico, analise as sentenças a seguir:

I - O objeto histórico localiza relações no tempo e em um espaço.
II - O objeto histórico remete a um significado original de representação de sua classe.
III - O objeto histórico pode ser considerado vetor de relações sociais.

Assinale a alternativa CORRETA:

a) ( ) As sentenças I e II estão corretas.
b) ( ) Somente a sentença II está correta.
c) ( ) As sentenças I e III estão corretas.
d) ( ) Somente a sentença III está correta.

3 A Ciência da Informação estabeleceu o objeto museológico como um documento. Nesse sentido o objeto museal é documento por seu indício concreto e simbólico. A respeito das afirmativas, classifique V para as sentenças verdadeiras e F para as falsas:

( ) Foi Paul Otlet que primeiro definiu a capacidade informativa do objeto museológico.
( ) O objeto como documento emite um significado a partir da musealização.
( ) O objeto museológico não precisa ter reconhecido o seu potencial representativo.
( ) O objeto museológico é testemunho de acontecimentos e relações, sendo denominado museália.

Assinale a alternativa que apresenta a sequência CORRETA:

a) ( ) V – F – F - V.
b) ( ) V – V - F - V.

c) ( ) F – V – F - F.
d) ( ) F – F – V - V.

4 O filósofo Walter Benjamin, influente pesador do século XX, expressou que a reprodutibilidade dos objetos, em especial dos artísticos, faz a perda da sua aura. O autor quer dizer que objeto fora de sua aura se torna uma mercadoria. Explique o sentido dado pelo autor a expressão “aura do objeto”:

5 O historiador Ulpiano B. de Meneses formou quatro categorias para a análise do objeto museológico de perfil histórico. São as classificações de objeto fetiche, objeto metonímico, objeto metafórico e objeto contextual. Explique o significado dado ao objeto metafórico.

COISAS OU OBJETOS: DIFERENÇAS CRUCIAIS

1 INTRODUÇÃO

Coisas e objetos se distinguem. Neste tópico 2 vamos tratar a respeito das definições e caracterizações que diferenciam e aproximam os substantivos. Numa primeira impressão a tendência é creditar o mesmo significado a ambos. No entanto, no espaço museal há distanciamento epistemológico e metodologia para *coisas e objetos*.

Vamos compreender que a cultura ocidental estabelece certo parentesco entre coisas e objetos. Dentre vários autores, destacamos Marcelo Rede (1996) e Deyan Sudjic (2010) para serem nossos anfitriões nessa jornada de conhecimento. Marcelo Rede em seu texto *História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material,* formula a apropriação cultural das coisas materiais pensando no tratamento metodológico que podemos dar a elas.

Já o olhar de Sudjic (2010, p. 5) a respeito das coisas nos remete a pensar o quanto somos dominados por elas. O autor nos oferta uma visão do consumo que torna as coisas essenciais no nosso cotidiano. Como se refere o autor, "estamos num mundo afogado de coisas". De que modo os museus estariam abarrotados não fosse pelo excesso da oferta das coisas?

Será que a distinção entre coisas e objetos está na ordem metafísica? Ou seu fluxo de sentidos se esgota na interpretação da materialidade?

Segundo Gibson (1979), é através de suas superfícies externas que os objetos são revelados à percepção. Ou seja, as coisas têm uma superfície que interage com o meio volátil. Essas são questões pertinentes a teoria dos objetos, pensada em tornar visível as relações que os circundam.

Nesta distinção entre as coisas e os objetos e aqueles que forem musealizados, é certo afirmar que suas características e definições se constituem a partir do olhar que lançamos sobre eles. Dependem, portanto, do receptor. O que torna coisas e objetos instrumentos de comunicação. São experimentações não verbais, por isso, materiais, tangíveis. É o que Heidegger (1971) chamaria de coisificação.

Voltamos a questão inicial levantada por Cristina Bruno (2009, p. 14) no início desta unidade: "a partir de uma perspectiva museológica, as coisas não têm paz (...), estudamos há séculos os artefatos e as coleções, pois estas expressões materiais da humanidade estão sempre despertando os nossos olhares, provocando novas interpretações e, em especial, sinalizando para a nossa própria transitoriedade humana".

2 COISAS

Vamos conhecer o que nos diz o autor Marcelo Rede (1996) em seu artigo "a história a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material'. Segundo o autor:

> (...) é preciso dizer que, se a História - enquanto disciplina privilegiada para o estudo da mudança social - pode contribuir significativamente para o enquadramento da cultura material na experiência humana, por outro lado, não parece estar especialmente habilitada a fornecer instrumentos para operar sua manipulação documental. Como mostram os sucessos e as fraquezas dessa coletânea, a interdisciplinaridade, mais do que uma concessão ou um requinte, é uma absoluta necessidade no campo ainda pouco consistente dos estudos da cultura material (REDE, 1996, p. 282).

O autor discorre sobre os potenciais e os limites da cultura material para propor e resolver problemas históricos. Em nossa compreensão, todos os museus de alguma maneira, lidam com a perspectiva histórica. Entretanto, a diversidade de tipos de museus não se encerre no museu de história e se amplie cada vez mais, abarcando seu aporte teórico nos diferentes enquadramentos, variados conceitos e das múltiplas áreas do conhecimento.

A noção de cultura material é bastante heterogênea, como estamos verificando nesta unidade. No entanto, uma questão é clara, a cultura material é vinculada a atividade mental humana. O autor Marcelo Rede considera que "a expressão cultura material é polissêmica e pode dar margem a ambiguidades" (1996, p. 266). Segundo ele, não vale analisar o objeto a partir dele mesmo. É necessário considerar aspectos de sua produção, perceber que a materialidade e imaterialidade do objeto não se separam. Auxilia destacar as palavras do próprio texto:

> E justamente por não se limitarem aos seus ingredientes materiais que as coisas têm um papel que excede ao quadro físico da vida social. Tal distinção seria, aliás, inconcebível. O universo material não se situa fora do fenômeno social, emoldurando-o, sustentando-o. Ao contrário, faz parte dele, como uma de suas dimensões e compartilhando de sua natureza, tal como as ideias, as relações sociais, as instituições. Eis aí a fortuna do termo cultura material, além das ambiguidades possíveis: ele denota que a matéria tem matriz cultural e, inversamente, que a cultura possui uma dimensão material (REDE, 1996, p. 274).

Podemos assim dizer que Marcelo Rede (1996) considera o objeto como um documento que contribui para o enquadramento da cultura material na experiência humana.

Já vimos anteriormente que Daniel Miller (2013) defende a importância de se pensar a cultura material, que segundo ele, não se diferencia das coisas, dos "trecos". Na perspectiva do autor, as coisas, trecos ou cultura material incidem substancialmente no nosso modo de ser e agir. Para ele, as coisas, trecos ou cultura material são agentes da sociabilidade humana, da nossa domesticação mediada pelos objetos. Os "trecos" constituem o homem e a mulher, os criam.

Perceba, caro acadêmico, a diferença da linha de pensamento deste autor sobre as teorias dos semióforos. Segundo ele, sujeitos e objetos estão em simbiose, se misturam. Como exemplo, a indumentária, que para uns é meramente um símbolo, um status, um signo que representa as pessoas. Para Miller a indumentária não é superficial, mas, faz compreender a essência humana em seu modo de agir. Uma roupa poderia ser usada, desde que mantida a higiene, por um longo tempo e em variadas ocasiões. Entretanto, o consumo e a sua condição de transitoriedade fazem com que as pessoas tragam à superfície através da indumentária, a sua autodefinição.

FIGURA 10 – INDUMENTÁRIA COMO COISA OU TRECO

FONTE: <https://bit.ly/3Jvlvn6>. Acesso em: 19 jan. 2022.

Para Daniel Miller, a religião é uma forma de transcender a materialidade mundana. Na estratégia do escape, o autor explica que se dá uma troca do material pelo imaterial, um fenômeno social que explica o idealismo. Para aceitar a imaterialidade, antes é preciso se convencer e dar conta de existe a materialidade das coisas, e, portanto, esses trecos, coisas ou cultura material é o que nos faz humanos. As coisas ou trecos como as roupas, por exemplo, nos ordenam, agenciam, deixam explícito o que e como somos, ocasionando impacto sobre as nossas vidas. Consegue compreender?

É importante notar que a narrativa sobre culturas e povos distintos, invariavelmente é feita por vestígios materiais. Os museus são os depositários desses acervos, e precisam atuar como forma de descobrir, traduzir o que se pode saber sobre elas. Assim, conhecer as possibilidades teóricas da interpretação, imaginação e apropriação sobre os objetos é essencial ao museólogo.

Neil MacGregor (2013), diretor do *British Museum*, relaciona uma seleção de 100 artefatos de diferentes momentos da produção humana na história, e escreveu em seu livro *A história do mundo em 100 objetos*:

> Uma história do mundo contada por objetos deve, portanto, com imaginação suficiente, ser mais igualitária do que aquela baseada apenas em textos. Permite que diferentes povos falem, em especial nossos ancestrais do passado muito distante. A parte inicial da história humana — mais de 95% de toda a história da humanidade

> — pode, na realidade, ser contada apenas com pedras, pois, com exceção dos restos mortais de humanos e animais, só as pedras sobrevivem (MACGREGOR, 2013, p.19).

O mesmo autor afirma: "coisas jogadas fora e perdidas dizem tanto sobre o passado quanto as que foram cuidadosamente preservadas para a posteridade (MACGREGOR, 2013, p. 21). No olhar do diretor do *British Museum*, as necessidades básicas de alimentação, reprodução e sobrevivência são as mesmas dos nossos ancestrais, salvo as diferenças socioculturais e os níveis de dificuldades para sanar, que são demonstradas no estudo das coisas. Um bloco de anotações não se diferencia tanto de um papiro ou uma inscrição rupestre, exceto a materialidade, a subjetividade, e a sofisticação da técnica.

FIGURA 11 – POST IT

FONTE: <https://bit.ly/3JqNxQp>. Acesso em: 19 jan. 2022.

FIGURA 12 – PERGAMINHO EM COURO

FONTE: <https://bit.ly/3CQWS1s>. Acesso em: 19 jan. 2022.

A composição das coisas atendeu ainda, uma versão educativa. O final do século XIX e a primeira metade do século XX, a instituição escolar como uma tradição inventada na percepção descrita por Hobsbawn e Ranger (1997), utilizou manuais didáticos e objetos no chamado "método de lição das coisas". Consistia em um mecanismo didático para ensinar conceitos de modo intuitivo, especialmente às classes populares. A materialidade das coisas substituía o caráter abstrato da instrução da época, como

forma de exemplo de conteúdos e operações. Acreditava-se que as coisas, trazidas na memória, propiciavam o raciocínio por meio dos sentidos de ver, ouvir, tocar, sentir. Era um método de usar o concreto das coisas como instrumento de aprendizagem, do simples e reconhecido ao complexo e desconhecido.

Neste sentido, além dos manuais didáticos foram criados os chamados museus escolares, em que coisas tinham uso como ferramentas didáticas. O museu escolar era um espaço onde as coisas eram guardadas e principalmente observadas, consultadas e comparadas pelas crianças.

FIGURA 13 - MUSEU ESCOLAR COMO MÉTODO DE LIÇÃO DAS COISAS

FONTE: <https://bit.ly/3qh4JjW>. Acesso em: 19 jan. 2021.

DICA

Para saber mais sobre os museus escolares e o método da lição das coisas, indicamos a leitura: "Lições de Coisas" no Museu: o Método Intuitivo e o Museu do Estado do Rio Grande do Sul, Brasil, nas primeiras Décadas do Século XX. Disponível em: https://bit.ly/3KWPpAG.

Às coisas não se pode atribuir diretamente a noção do testemunho e como documento, exceto se sobre elas decai uma função de uso. As coisas são utilitárias em seu valor. Elas são criadas em proveito das pessoas, para que sirvam à sua sobrevivência, ao seu espírito, às suas sociabilidades. Enquanto você lê este texto, está cercado de coisas. Livros, talvez óculos, canetas, computador, cadeira, mesa. São coisas. Se retiradas as coisas desse ambiente, resta o vazio. Portanto, as coisas são uteis. Possibilitam que você desenvolva as suas atividades cotidianas. As coisas são diferentes dos objetos. Esse assunto veremos no tópico seguinte!

2.1 OBJETOS

Diferem-se das coisas porque dos objetos extraímos normas culturais e sociais que norteiam seu fazer e agir. Já a coisa, expressa qualquer forma material que desempenha uma função. Buscando entender melhor essa diferença, leia-se que objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, [...]. A coisa, por sua vez, é um "acontecer", ou melhor, um lugar onde vários aconteceres se entrelaçam" (INGOLD, 2012, p. 29).

Vamos distinguir melhor os objetos das coisas.

2.1.1 Objetos de museu

Os objetos transportam significados. Eles retêm das coisas o sentido da sua existência para as pessoas, o que é diferente da sua função. Cada objeto traz em si a significância de uma pessoa e sua vivência. Cada um tem a sua história que se confunde com a das pessoas que os usavam e amavam. Na história da pessoa enquanto sujeito, as coisas vêm primeiro e os objetos depois. A coisa dá origem ao objeto, significado, ressignificado, interpretado.

Maria de Lourdes Parreira Horta (2014, p.45) escreve em seu artigo que há dois tipos de objetos de museu. O primeiro, de gênese multiculturalista, entende o objeto a partir da "parte do mundo físico que modelamos e formatamos". O segundo tipo de objeto museal é aquele ditado culturalmente, colocado em frente aos sujeitos a partir do momento em que podem ser expostos como conhecimento e experiência humana.

Para a autora, os museus não têm interesse nas coisas, mas nos objetos. Isso não quer dizer que os objetos sejam reduzidos as expressões materiais.

Nessa perspectiva, os objetos anunciam a cultura que é compartilhada por um grupo ou indivíduo, e por isso, os objetos são formas de expressão, podendo ser criativas e simbólicas. Horta se utiliza do exemplo do Museu da Língua Portuguesa – SP –, incendiado e recentemente reinaugurado. Lá, o objeto é a linguagem, etérea, intangível, mas que remete a noção da cultura material e atributos de quem a utiliza. A palavra, naquele museu, conforme apontou a autora, refletem modificações humanas estruturadas. Nessa concepção, o objeto não é meramente material, mas, sobretudo, real.

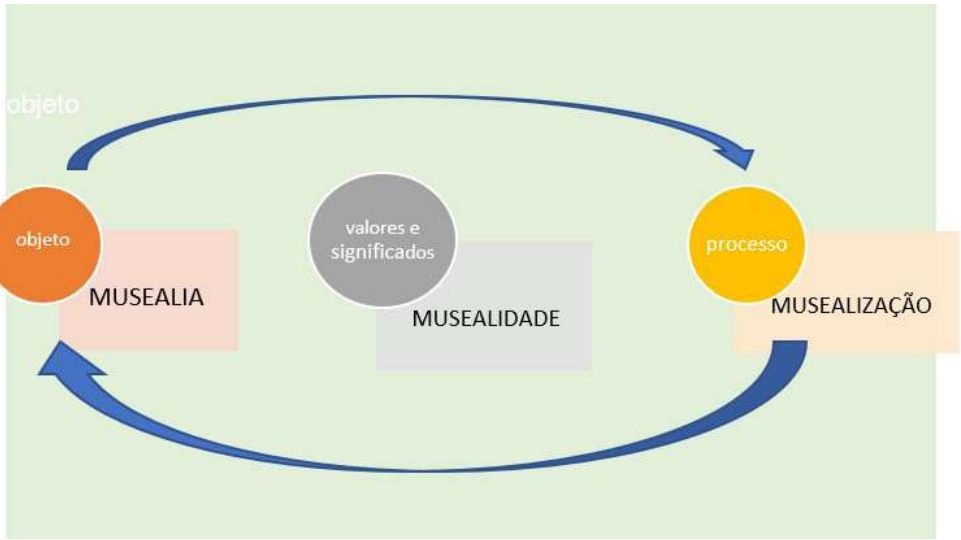
FIGURA 14 – A PALAVRA É O OBJETO DO MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA

FONTE: <https://bit.ly/3IoaMcL>. Acesso em: 19 jan. 2021.

É o olhar que constitui o objeto, seja ele musealizado ou não. São os olhos, os sentidos que transformam a coisa em objeto a ser musealizavel. Uma peça de museu, uma museália, é composta dentro da tríade da teoria museológica: museália, musealidade e musealização. Ou seja, a musealidade remete as qualidades e os valores que transformam o objeto em museália, peça de museu. A musealidade faz a museália trilhar o processamento museológico de documentação, pesquisa, conservação, comunicações e educação. Esse processamento é a musealização.

Entenda melhor os conceitos da tríade da teoria museológica pela Figura 15:

FIGURA 15 – TRÍADE MUSEOLÓGICA



FONTE: A autora (2021)

ATENÇÃO

Os objetos ou as museálias são **musealizados** pela sua qualidade ou **musealidade**, cuja transformação decorre do processo de musealização! A musealização altera o estatuto do objeto. Perde seu valor de uso e recebe um novo processamento de constituição pelo museu, como testemunho da realidade.

A grande questão que se pode levantar a respeito dessa abordagem do objeto como valor educativo é levantada por Ulpiano Meneses (2000) ao dizer que, os museus por meio da ineficiência da documentação museológica ou da falta de metodologia de exploração da cultura material, é falar sobre os objetos e não pelos objetos. O autor comenta que enquanto o museu não tiver domínio do conhecimento e da exploração da cultura material, sua atuação será, no mínimo, incompleta ou mesmo deletéria. Isso quer dizer que falar de bens culturais não é falar de coisas que identificamos certos significados, mas de atributos de significados e valores (ideias, juízos, expectativas, ideologias, intenções, afetos), e que, para que isso deixe de ser um fenômeno puramente pisco-mental é necessária uma mediação sensorial física que atenda aos sentidos humanos, um vetor material. Não podemos deixar de lembrar das seleções que são realizadas pelos museus, a partir de atributos que são mobilizados por grupos, classes, etnias, gêneros e raças, cuja proposta é partilhar as suas ideias, valores e significados.

Fechamos essa problematização citando Cury (2020), segundo o qual:

> Musealização, então, é um processo de seleção, suspensão, retirada de objetos de certo circuito (de uso ou funcionalidade, simbólico, econômico e outros), o reposicionamento dele numa instituição, o museu, mantida por uma gestão, cuja administração permite que os museália recebam cuidados. Esse movimento requer seleção e criticidade – distanciamento e objetividade – escolha e vontade - preferência e subjetividade. E por mais que se diga que os objetos têm em si uma representatividade de dada circunstância complexa, a realidade, eles falam igualmente daqueles que os escolheram para finalidades diversas, simbólicas fundamentalmente. A musealidade como construção social e os seus estudos apoiados na musealização dão corpo à Museologia como disciplina científica. Mas, a musealização mantém e atualiza a musealidade e atribui aos museália a musealidade, como também atribui aos museália sua perspectiva comunicacional. Ainda, é a musealidade (qualidade e valores) que movimenta a musealização. Em síntese, se a musealidade é o valor ou qualidade daquilo que é musealizado, é a musealização, como processo, que sustenta os valores ou qualidades no presente (CURY, 2020, p. 136).

No Tópico 3 desta Unidade 1 iremos aprender ainda mais a respeito da relação dos objetos com o tempo, no contexto em que se inserem. Lembrando que a museália é antes de tudo uma coisa ressignificada e valorizada.

A MATERIALIDADE COMO CULTURA: NOS TORNAMOS COM AS COISAS

Willian Carboni Viana
Luiz Antônio Pacheco Queiroz

O que é exterior, e está ao alcance das pessoas, é passível de identificá-las.

Vejamos isso nas adequadas palavras de Daniel Miller (2010, p. 214) "Se observarmos como os inhames fazem as pessoas, então poderemos ver como as bonecas Barbie fazem as pessoas". Se não detemos a posse individual, devido a compartilhar com outras pessoas, ainda assim somos algo porque nos relacionamos com tal coisa.

Esse é assunto de pesquisas das disciplinas que se dedicam aos estudos da cultura material, e cada uma delas com distintas aproximações com a materialidade. As ciências sociais negligenciaram por um longo tempo o estudo da materialidade, apesar da permanente proximidade com seus significados, dada a intimidade do campo de pesquisa antropológico com saberes e fazeres. Na opinião de Michael Schiffer (1999, p. 6) há um grave problema quando o tratamento da interação pessoas-artefatos é visto como processos secundários da cultura, nas palavras dele, "considerados como mais uma arena, em que pessoas negociam significados culturalmente construídos".

Até podemos partilhar parte das ideias de Schiffer, quando ele se refere ao problema do nível de intermediação cultural. No entanto, devemos, além de ressaltar, com esse pesquisador, uma contrariedade vinda de uma visão artificial da cultura, também considerar que preferimos a naturalidade da mediação das pessoas com as coisas, para enfatizar a opção do caráter relacional, dinâmico e fluído da materialidade na nossa formação cultural. Dizer que a sociedade é construída se tornou comum. Entretanto, há ainda muito a ser analisado. Por exemplo, no que se refere as construções materiais, como Bjørnar Olsen, citando Bruno Latour, evidencia:

> No entanto, poucos dedicaram tempo para analisar o edifício materiais o concreto e aço, vergalhões e pilares - envolvidos em sua construção; as brigadas de atores não humanos que restringir, dirigir e ajudar nossas atividades do dia-a-dia; o material agentes que constituem a própria condição de possibilidade para aqueles características que associamos à ordem social, como assimetria, durabilidade, poder e hierarquia (LATOUR, 1999, p. 197, apud OLSEN, 2003, p. 88).

Miller (2010, p. 117) situa isso como um problema do contexto social e histórico, em que estava envolvida a antropologia dominante, a crença comum de que se estudássemos a fundo as coisas, estaríamos aptos a ser tão materialistas a ponto de desconsiderar o papel da sociedade. Esse mesmo autor já havia caracterizado tal desprezo dos antropólogos devido à capacidade de atuação silenciosa da materialidade na formação ideológica, no campo das relações de poder e na prática diária de vida (MILLER, 2005, p. 5).

Na opinião de Dan Hicks (2010, p. 49 e 50) é exatamente esse o motivo que os pesquisadores devem ter como referencial salutar para se debruçar no estudo das coisas, porque exige um adequado caminho de pesquisa que agrega noções dos eventos e efeitos, bem como quebra a distinção entre sujeito e objeto de estudo.

A negligência tornou-se menor com o estabelecimento dos ´´estudos da cultura material´´ (HICKS; BEAUDRY, 2010, p. 5) que proporcionou amplo campo de reflexões a partir de recursos da teoria da prática, tanto em Bourdieu quanto em Giddens. Com Marcel Mauss (2003, p. 187-189), já seria possível dar maior ênfase ao estudo da materialidade, pois com ele aprendemos sobre o domínio dos objetos na formação das relações sociais. Se considerarmos a importância do olhar para o passado, veremos que a arqueologia cumpriu o papel de dedicar-se à pesquisa da materialidade em toda a sua trajetória enquanto disciplina.

Para aproveitarmos a deixa das ´´viradas ontológicas´´ na arqueologia (KRISTIANSEN, 2017, p. 120 e 121) encontramos um caminho humanista, influenciado por perspectivas contrárias às amarras deterministas/cartesianas (SHANKS; TILLEY, 1992, p. 12, 96 e 103-115), que consolidaram amplo campo para o desenvolvimento de reflexões com ênfase na autonomia de fatores sociais, para manipular condições materiais e ambientais. Tendências fundamentais, para um desejado estabelecimento subjetivo de estudos da materialidade, surgiram com o pensamento de Pierre Bourdieu (1983), que ""Mostrou como a mesma capacidade dos objetos de condicionar implicitamente os atores humanos se torna o principal meio pelo qual as pessoas são socializadas como seres sociais" (MILLER, 2005, p. 6).

Não é apenas de forma escancarada, também com bastante discrição e/ou em sua existência como intocáveis, mas sempre em relacionamentos com as pessoas, que as coisas informam valores e ideias que estabelecem restrições ou dão permissão para o desenvolvimento da prática. É esta a chamada dependência das pessoas às coisas, e vice-versa, influente no pensamento dos defensores de abordagens humanistas, principalmente entre aqueles afeitos ao pensamento social que busca discutir o assunto a partir de como, por que, quando e onde se vive (HODDER, 2012, p. 27-39).

Por outro lado, ainda pairam perturbações de postulados co-deterministas de adeptos da ecologia de James Gibson, ao discutir sobre realizações das pessoas com a cultura material, focados nos fatores fisiológicos das ideias. Dentre eles, o antropólogo Timothy Ingold (2012, p. 26 e 27) é grande entusiasta, apesar de sua contrariedade com a divisão metafísica entre sujeito e objeto, relativa à redução das coisas a objetos, a implicar numa invisibilidade dos processos de reprodução do mundo material. Adotamos a ênfase da sociabilidade das coisas, muito por admitir que o estudo dos fluxos dos materiais possibilita um encaminhamento adequado da discussão da diversidade de ideias e ações, sobretudo quando, como, para quê e onde elas são disseminadas. Dessa

forma, insistimos que para pensar, com base nas características dialéticas e relacionais da materialidade, é interessante manter a atenção na socialização de todos, pessoas e coisas (DELEUZE; GUATARI, 2004, p. 9-26).

A concentração, em fatores biológicos, nos levaria a interpretações de causas sociais somente externas aos sujeitos sociais, e por isso impediria cruciais oportunidades de discussões das condições materiais de vida, nos contextos pesquisados. Ao provocar dessa forma uma reflexão sobre a materialidade, defendemos que essa condição ontológica não tem apenas como fardo os sentidos vinculados às relações sociais.

Não queremos entrar na seara de Latour (1994, p. 11-13), para considerar a discussão avivada pela razão de ser ontem ou hoje, menos ou mais do que, modernos. As realizações da humanidade sempre foram intermediadas pelas coisas. Hoje nos relacionamos cada vez mais por meio delas, devido à nossa capacidade de acumular conhecimento e convergir nossos pensamentos e ações, ainda de forma saudável, a um distanciamento contraditório e crescentemente incompreensível do meio ambiente.

Incorporamos o pensamento de Miller (2007, p. 34-40), que compreende plenamente a grande abrangência da necessidade de consumo da humanidade, algo que está além da apropriação de forma tão inventiva do mundo material. O consumo material relevante, aqui em discussão, é o básico para viver de forma digna, que dá condições de ter água, alimentar-se, ter onde habitar, se comunicar, fruir de lazer etc.

Na contramão desse posicionamento, está uma moralidade capitaneada pela propaganda ideológica das elites, a buscar para si as riquezas naturais, ao tentar tirar de cena as parcelas da sociedade que vivem do extrativismo. Uma estratégia de dominação bem-organizada para manter o controle da ocupação em cidades e da circulação do capital. No entanto, considerar que há uma direção da vida social contrária ao meio natural de vida é tão absurdo, que levaria à invenção de uma realidade artificial ainda inexistente para a humanidade.

No lugar que estamos, mesmo ao fecharmos os olhos, conseguimos sentir os objetos em nossa volta. Sabemos onde está a janela ou a porta, a mesa e a cadeira, os objetos sobre a mesa, e até podemos ouvir os sons vindos de fora (VIANA; QUEIROZ; COSTA, 2016, p. 31). Ainda poderíamos explorar o caráter da diversidade realística, com as sociedades que a noção de materialidade carrega (KNAPPETT, 2007, p. 22).

Considerações Finais

A materialidade é, enfim, parte intrínseca aos planejamentos, necessidades, formas de aquisição de bens de consumo, e meios de interação material com o mundo externo ao corpo humano. Tal como outros elementos materiais do mundo, casas e ruas, como é lógico, não existem desde sempre. Embora que para muitos, tais

componentes, são como estivessem sempre ali. Assim, consideramos o momento da modificação dos materiais em fluxos no cerne da cultura (SHANKS; TILLEY, 1992, p. 130 e 131), que enquanto pensados por seus idiossincráticos vínculos com as pessoas, e outros materiais, são elementos ativamente em vias de comunicar e criar a sociedade que os fazem existir também. Certamente, se há uma história em curso, desde a Garganta de Olduwai à Pós-modernidade, deve ser a materialidade crescente. Cada vez mais são atribuídas tarefas a atores não humanos, e cada vez mais ações são mediadas por coisas. Muitos não-humanos se misturam a nosso coletivo, por meio das mais variadas formas, poucas as vezes são atribuídos a eles papéis na história (OLSEN, 2003).

FONTE: Adaptado de <http://periodicos.unesc.net/filosofia/article/view/3988>. Acesso em: 19 jan. 2022.

RESUMO DO TÓPICO 2

Neste tópico, você adquiriu certos aprendizados, como:

- No campo da Museologia, coisas e os objetos possuem definições discernidas, em decorrência do tratamento metodológico que é dado pelo museu.

- O objeto não tem valor se não for por intervenção externa a ele.

- Material e imaterial não se desvinculam na percepção do objeto. Caminham na mesma perspectiva da cultura e como fenômeno social.

- Os autores clássicos sobre os estudos da cultura material divergem no que se refere à dimensão. Uns consideram objetos da cultura material como documento, enquanto outros não diferem trecos ou cultura material, entendendo que ambos incidem substancialmente no nosso modo de ser e agir.

- O método didático da Lição das coisas definiu uma pedagogia aos objetos, situação que ainda se vê nas visitas escolares que não compreendem a possibilidade problematizadora de relações na cultura material.

- As coisas são valorizadas pela sua função de uso, enquanto os objetos são significados pelo seu potencial testemunho das relações.

- A museália é o objeto que foi musealizado a partir do processo de musealização. Tais conceitos são fundamentais na Museologia e formam a sua tríade teórica.

AUTOATIVIDADE

1 O campo da museologia possui a própria terminologia teórica e metodológica que reverte na sua prática. Dentre as definições há uma que estabelece o valor extrínseco ao objeto como parte de uma tríade que constitui o interesse como peça de museu. A respeito do conceito que institui significados e qualidades ao objeto, assinale a alternativa CORRETA:

a) ( ) Museologia.
b) ( ) Museália.
c) ( ) Musealidade.
d) ( ) Musealização.

2 Sobre as coisas e os objetos recaem altercações de sentidos. No entanto, caem sobre eles a materialidade de suas expressões. Pensando nisso, classifique V para as sentenças verdadeiras e F para as falsas:

( ) A valoração do objeto é devida ao olhar do emissor e do receptor.
( ) O objeto só pode ser visto na sua percepção material.
( ) As coisas são agentes da sociabilidade humana.
( ) As coisas e os trecos perdem seu sentido de uso e função para se tornarem semióforos.

Assinale a alternativa que apresenta a sequência CORRETA:

a) ( ) V – V – F – F.
b) ( ) F – V – F – V.
c) ( ) V – F – V – F.
d) ( ) F – F – V – F.

3 A cultura material ainda é pouco estudada entre os teóricos. Aqueles que pesquisam a respeito dela tem abordagens que se aproximam e distanciam. Sobre o expsoto, associe os itens, utilizando o código a seguir:

I- Abordagem histórica.
II- Abordagem antropológica.
III- Abordagem educativa.
IV- Abordagem museológica.

( ) Os objetos estão sujeitos a musealização pelo seu potencial de musealidade frente a realidade.
( ) Os objetos remetem a conscientização frente a experiência humana.
( ) Os objetos são expostos como conhecimento.
( ) Os objetos incidem sobre nosso modo de agir.

Assinale a alternativa que apresenta a sequência CORRETA:

a) ( ) I – IV – III – II.
b) ( ) IV – I – III – II.
c) ( ) III – I – II – IV.
d) ( ) II – III – IV – I

4 Recentemente, tivemos a mudança dos currículos básicos e do ensino médio para as disciplinas das áreas humanas. Neste sentido, o museu como espaço de educação não-formal, recebe uma maior responsabilidade de ensinar mediando as relações do passado no presente, por recurso dos objetos. Explique o valor do objeto como documento:

5 Marcelo Rede (1996, p. 266) anuncia que "não vale analisar o objeto a partir dele mesmo. É necessário considerar aspectos de sua produção, perceber que a materialidade e imaterialidade do objeto não se separam". O que o autor quis dizer? Explique com suas palavras:

A REPRESENTAÇÃO DOS OBJETOS

1 INTRODUÇÃO

Neste terceiro tópico da unidade, estudaremos sobre representações. Quem não leu que os objetos representam alguém, ou alguma situação presente ou passada? Qual a essência da representação? São múltiplas as possibilidades de representar objetos. Por meio das suas três dimensões, pela representação imagética, textual e pela representação simbólica que é a que vamos nos deter.

Após definirmos representação, iremos compartilhar o pensamento de vários autores que desenvolvem o conceito nas suas pesquisas sobre os objetos musealizados. A representação em diferentes cenários museais é também um assunto que nos interessa.

Para finalizar o assunto da representação, falaremos dela como conhecimento. Neste sentido, o objeto passará por duas condições: a do objeto como suporte de informação e a do objeto como vetor da produção de conhecimentos. Essas duas dimensões estão interligadas na musealização.

Os objetos museais também correspondem a representação do museu. Neste caso, direcionaremos para a teoria das representações sociais, criada pelo psicólogo social romeno Serge Moscovici na década de 1960, sobre a instituição museu. Nessas representações, como já visto em outros textos, o museu é espaço de coisas em luta árdua para que os públicos vejam a representação dos objetos. Como isso vai se consolidando a ideia da representação museal como espaço de educação, cultura, conhecimentos, ciência, arte e demais outras adaptações representativas do museu pelos públicos.

Noutro percurso de representação, o museu é um guardião de objetos das mais variadas tipologias. Tamanha diversificação permite que as representações dos objetos musealizados atinjam desafios narrativos sobre temáticas das mais diversas modalidades. A representação de si e do outro, leva o museu a assumir iniciativa essencialmente interdisciplinar e de trânsito em ricos territórios.

Esperamos ter chamado a sua atenção e curiosidade acadêmica. Seja bem-vindo a mais estas discussões.

2 O SIGNIFICADO DE REPRESENTAÇÃO

Como muitos dos conceitos que circundam o campo dos museus e da museologia, representação é igualmente multidimensional. Lembramos que os conceitos não são verdades totais e únicas, eles servem para dar suporte à assimilação de situações e problemas podendo ser transmutados, de maneira que a representação tem várias aplicações.

FIGURA 16 – REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA DE FESTA JUNINA BRASILEIRA

FONTE: <https://bit.ly/3tkjh4c>. Acesso em: 19 jan. 2022.

A figura é uma representação artística produzida por Anita Malfatti, na década de 1940, intitulada como "Festa de São João com guirlanda". A obra é objeto do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM. Claramente trata-se de uma representação visual que comunica uma festa popular brasileira. Não é a festa em si, ela cria uma imagem da festa, sua representação cultural.

Já na imagem a seguir, também se percebe uma representação cultural. Desta vez com elementos materiais do mesmo acontecimento, em que aparece outra faceta. A mesa em madeira, chapéu de palha, toalha de pano xadrez, caixotes de madeira e palha, e bandeirinhas de papel. Estes objetos materiais dão suporte aos alimentos, decoram a festa, criam imaginários sobre ela. São ainda, objetos de "São João" que nos interessam pela sua natureza imaterial, o conhecimento dos modos de fazer, das receitas, de uma tradição e do hábito da culinária.

FIGURA 16 – MESA DE ALIMENTOS DE FESTA JUNINA

FONTE: <https://bit.ly/3KT6qfh>. Acesso em: 19 jan. 2021.

As duas situações das gravuras são demonstrações de uma cultura simbólica, do individual e do coletivo. Os elementos materiais e imateriais dessa cultura simbólica representam rituais. Representam a colheita, a fartura, a alegria demonstrada em festa que marcava o início do verão na Europa, cuja descendência e tradição herdamos, e ainda são praticados.

Essas representações povoam o imaginário popular de forma ambígua. De um lado, a representação religiosa do santo São João, com as simpatias, a fogueira, e outros meios representativos. Do outro lado, o profano, mostrado nas danças, alimentação e jogos. Ocorre assim, uma perfeita combinação de patrimônios materiais e imateriais que representam o cristianismo que foi adaptado do paganismo, ajustado aos bens simbólicos locais (o caipira, a interiorização) e modernizados.

É desta forma que podemos compreender o conceito de representação cultural. Os objetos fazem representações das diferentes naturezas: econômica, cultural, social, individual, ideológica, política, artística e outras.

Basicamente, a cultura depende que seus participantes deem sentido ao que acontece. É preciso dar esse sentido, interpretar, compartilhar significados de maneira que um e outro pense de modo equivalente. Contudo, não quer dizer que a cultura seja unitária. Ao contrário, há efetivamente uma enorme gama de significados que podem ser atribuídos dentro de uma cultura. Ela é plural.

Stuart Hall (2016) complementa essa abordagem dizendo que nós estabelecemos sobre os objetos interpretações. Somos nós que concedemos sentidos, principalmente pelo modo como representamos esses objetos ou coisas. O autor situa: "onde o sentido é produzido? Nosso circuito da cultura, indica que sentidos são, de fato, elaborados em diferentes áreas, e perpassados por vários processos ou práticas" (HALL, 2016, p. 21). Para esse autor, os sentidos podem ser produzidos quando nos expressamos por meio de objetos culturais.

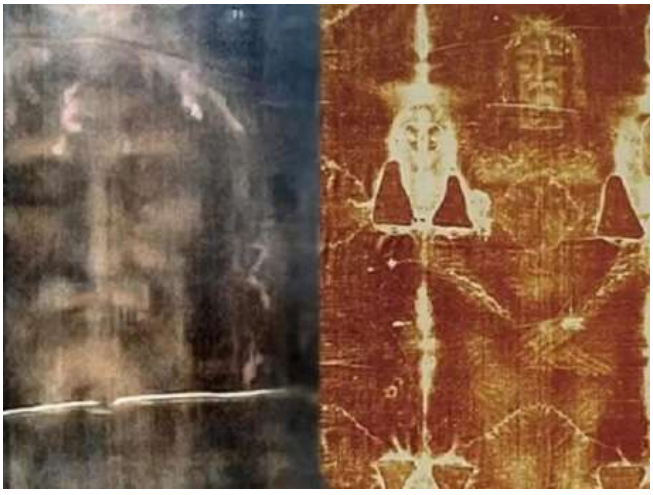
Esses sentidos, segundo o que expressou Hall, estão em transformação enquanto nos movimentamos de uma cultura para outra, de um grupo a outro. Assim, o significado é fixado pela representação que é dada. Nessa conformidade, o pesquisador em que estamos nos embasando coloca que a representação significa "utilizar a linguagem para, inteligivelmente, expressar algo sobre o mundo ou representá-lo a outras pessoas" (HALL, 2016, p.31).

Os objetos já carregam essa linguagem em sua funcionalidade, anterior a musealização. O significado se constrói na linguagem, o que chamamos de teoria construtivista que será melhor compreendida na segunda unidade deste material didático, com os olhares da semiótica.

A representação pode ser compreendida na perspectiva de descrição. Trazer à tona a ideia na mente da pessoa, fazê-la imaginar. Um exemplo disso é a representação de Jesus no Santo Sudário. O objeto manto e a imagem descrita nele representam a imagem e o imaginário de Cristo.

Ou ainda nessa linha religiosa dos objetos como descrição da representação, a cruz representa o sofrimento de Jesus.

FIGURA 17 – REPRESENTAÇÃO DESCRITIVA



FONTE: <https://www.museudeimagens.com.br/santo-sudario-de-turim/>. Acesso em: 19 jan. 2021.

Aqui não estamos falando de crenças, de verdades ou inverdades, de história ou religiões. Estamos levando em consideração, um exemplo de representação descritiva na qual o objeto é o interpretante que faz a conexão de uma ideia. Por isso, a outra possibilidade que Stuart Hall (2016) nos aponta para pensar representações é que elas simbolizam.

Simbolizar é pôr-se no lugar, ser uma amostra do que se pretende substituir ou constituir. No caso do Sudário, muito provavelmente um não cristão, ou pessoa não ortodoxa, não veja representação simbólica e descritiva nesse objeto. Por sua vez, a representação de uma bailarina pode ser dada por uma sapatilha de ponta, símbolo de sua dança que é representada materialmente. Ao vermos a sapatilha, logo somos remetidos a representação da bailarina, ou do ballet.

Assim, fechamos a definição da representação como a produção de significado que conduz ao real. O objeto museológico forma representações para que possamos compreender a(s) realidade(s).

2.1 AS DIFERENTES MANEIRAS DE PENSAR SOBRE REPRESENTAÇÕES

Alguns autores que são bastante respeitados no campo interdisciplinar da Museologia trazem versões a respeito das representações. O primeiro teórico a falar em representações sociais como "representação coletiva" foi Émile Durkheim. No entanto, falaremos do historiador Roger Chartier, de Pierre Bourdieu, sociólogo francês; e, de Serge Moscovici, psicólogo romeno radicado na França. Esses pensadores têm obras expoentes sobre a temática das representações sociais. Vamos nos embasar em suas reflexões, adaptando para os objetos dos museus.

O caminho teórico tomado por Roger Chartier (1990) norteia as representações como uma estratégia de classe, ou seja, cada classe elabora o real a sua maneira, sempre considerando a posição a que pertence. Para este historiador, a representação está ligada a posição na qual ele pertence, a sua posição social que nessa percepção, é histórica. O autor concebe que as representações fazem distinções. O uso de uma joia, por exemplo, é uma representação de poder simbólico e distinção de um grupo social da qual o seu proprietário descende.

A representação para Chartier estabelece relações de poder. Neste sentido, os museus estão repletos de objetos que denotam essas relações. Armas, joias, indumentárias, heráldica, e tantas outras peças e coleções remetem diretamente a sua interpretação, de acordo com essa teoria representacional.

Segundo Chartier, as representações são determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam.

> As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. [...] as percepções do social não são de forma alguns discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma

> autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas (CHARTIER, 1990, p. 17).

Para Chartier representações são compreendidas como classificações e divisões, por isso, as representações são coletivas, podendo ser divergentes entre grupos, ocasionando disputas de poder e dominação. O poder, seja político, social, econômico ou cultural, depende das representações.

FIGURA 18 – JOIAS REPRESENTAM PODER E DOMINAÇÃO

FONTE: <https://bit.ly/3N1cFQ2>. Acesso em: 19 jan. 2021.

Na perspectiva de Chartier, as representações tornam presentes um objeto de pessoa ausente mediante sua substituição por uma imagem capaz de representá-lo adequadamente. As representações necessitam da prática, há entre elas uma articulação. Neste caso, podemos exemplificar a representação do objeto numa função simbólica sobre uma temática ou abordagem, e a prática, por meio de uma exposição onde o mesmo objeto é representante. Veja, a seguir, que as máscaras africanas – objeto – querem representar a cultura negra em uma exposição museológica – prática museológica.

FIGURA 18 – REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE NEGRA NAS MÁSCARAS AFRICANAS

FONTE: <https://bit.ly/34W2WJE>. Acesso em: 19 jan. 2021.

2.1.1 A Perspectiva de Pierre Bourdieu para as Representações Sociais

Outro autor importante que trata sobre representações é o sociólogo Pierre Bourdieu. Esse pesquisador concebe as representações sociais como influência de ideias, valores, crenças e ideologias existentes na sociedade, e que se fazem presentes na linguagem que utilizamos para nos comunicar. Segundo Bourdieu (1994), as representações agem pelo hábito das pessoas, ou seja, as representações parecem como sendo verdadeiras e naturais.

> Como um sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes, isto é, como princípio que gera e estrutura as práticas e as representações...", ou seja, na terminologia empregada pelo sociólogo francês, trata-se de um processo de "interiorização da exterioridade e de exteriorização da interioridade" (BOURDIEU, 1994, p. 60-61).

Neste sentido, as representações são maneiras classificatórias e simbólicas de estigma sobre o outro, com efeitos sociais de produzir ou reproduzir aquilo que elas descrevem ou aparentam. Vamos a explicação no objeto museológico: no período dos anos 1950/60 o uso da minissaia era malvisto pelas famílias tracionais e conservadoras. Seu uso revelava preconceito frente ao comportamento da moça que a usava, sem questionamento dessa pretensa verdade. Na documentação museológica foi registrada a informação sobre a minissaia a partir dessa percepção, portanto, a representação dela numa ação expositiva terá a mesma conotação filtrada de classificação simbólica. Assim, um simples objeto como uma minissaia põe em jogo uma disputa em torno de representações que serão reconhecidas como mais ou menos adequadas à realidade.

A representação explicada por Pierre Bourdieu (1994) impõe significações pelo poder de classificar um indivíduo ou grupo, como o conceito de raça, etnia, nacionalidade, família, sexo, pobre, e outros estereótipos que explicam a sua posição e dos demais na sociedade.

ATENÇÃO

Para Bourdieu, os condicionamentos materiais e simbólicos agem sobre nós (sociedade e indivíduos) numa complexa relação de interdependência. Ou seja, a posição social ou o poder que detemos na sociedade não dependem apenas do volume de dinheiro que acumulamos ou de uma situação de prestígio que desfrutamos por possuir escolaridade ou qualquer outra particularidade de destaque, mas está na articulação de sentidos que esses aspectos podem assumir em cada momento histórico.

Na obra *O Poder Simbólico*, Pierre Bourdieu (1998) toma como objeto de estudo o conhecimento como uma realidade. Para ele, a realidade é uma representação que depende do reconhecimento, que estabelecem os princípios de identificação. Ou seja, quando construímos representações estamos construindo uma determinada realidade. Confuso, acadêmico? Vamos a um caso: Na exposição de objetos de um museu que é patrimônio histórico da Humanidade, a estatuária missioneira existente no acervo mostra a luta de representações. De um lado apresentamos as representações dos indígenas que esculpiram as obras, e do outro, a representação construída pelos jesuítas. No mesmo acervo, temos como exemplo, a representação sobre a estatuária indígena no olhar da estética artística, ou ainda a representação que interessa a um museu histórico sobre o contexto das guerras guaraníticas.

FIGURA 20 – ARTE OU HISTÓRIA? ESTATUÁRIA MISSIONEIRA OU RELIGIOSA? A LUTA PELAS REPRESENTAÇÕES

FONTE: <https://bit.ly/3lm7re7>. Aceso em: 19 jan. 2021.

Neste ponto de vista dado por Pierre Bourdieu sobre representações, e adaptando para o olhar museológico, ao selecionar objetos no museu, o corpo técnico da instituição modifica o status do objeto no procedimento da musealização. O acervo deixa de receber a representação funcional de quando foi criado para receber outra representação de valor simbólico, ocorrendo esse processo de forma arbitrária. Há, portanto, uma dominação simbólica.

No livro *Poder Simbólico,* Bourdieu (1998) coloca que as representações podem ser mentais ou objetais. As mentais são as que não conseguimos esquecer pois fazem parte das nossas práticas sociais, como falar. A linguagem nada mais é que esse tipo de representação.

Por sua vez, as representações objetais fazem a manipulação simbólica das coisas. Elas funcionam como sinais, emblemas ou estigmas materiais e imateriais, quando são percebidas e apreciadas na prática social. Não há nenhuma pessoa capaz de ignorar uma representação simbólica, mesmo que essa não seja agradável, positiva. O

que significa que as representações objetais de bandeiras, símbolos, emblemas, rótulos, etiquetas por exemplo, compõem estrategicamente interesses de quem as utiliza. Um selo num documento expedido por um órgão do poder executivo, ou legislativo, tem mais representatividade do que um selo adquirido no correio.

FIGURA 21 – ENTENDENDO CONCEITOS FORMULADOS POR BOURDIEU

FONTE: <https://bit.ly/3In9yOR>. Acesso em: 19 jan. 2022.

2.1.2 Teoria das Representações Sociais de Serge Moscovici

Para encerramos a apresentação do pensamento sobre representações sociais neste manual didático, adentraremos na abordagem de Serge Moscovici. Mais uma vez se manifesta a interdisciplinaridade que caracteriza o campo museológico, com a discussão das representações a partir da psicologia.

Para Moscovici (2003), as representações sociais são uma teoria, isto é, está relacionada ao conhecimento, permitindo comparar o conhecimento científico com o que acontece no senso comum. Como teoria, as representações interferem nas práticas dos sujeitos envolvidos. As representações são frutos dos acontecimentos sociais como resultados da consciência coletiva, é própria da cultura. Portanto, a Representação Social, para Moscovici, possui uma dupla dimensão, Pessoa e Sociedade.

Para o autor, a construção das representações envolve dois processos formadores a partir da comunicação entre as pessoas: a ancoragem e a objetivação.

A ancoração trata de dar nome a alguma coisa, classificá-la. Estabelece o objeto como um ponto de referência. A ancoragem institui, então, o objeto na dimensão cultural e social do grupo, daí o caráter social de uma representação. É a partir das experiências e dos esquemas já estabelecidos, familiarizados que o objeto da representação é pensado. A ancoragem possibilita a percepção dos fatores históricos, sociais e culturais que fazem parte dos esquemas de referência dos indivíduos.

Como exemplo pensaremos em um chapéu usado na zona rural do agreste nordestino por um personagem da história brasileira, que foi perseguido e morto junto aos demais integrantes do seu grupo, por representar insatisfação com a injustiça social. O chapéu é reconhecido pelas pessoas como “chapéu de cangaceiro” e dá representação ao que ele se refere.

Esse chapéu de cangaceiro contribui para exprimir e constituir as relações sociais em seu entorno. Ele criou a imagem de representação de homens do povo nordestino. Se estiver no Sul do país e vermos o chapéu, diretamente nos remetemos ao sertão do Nordeste do Brasil. No entanto, essa representação não quer dizer que todo nordestino seja cangaceiro.

DICA

A propósito do tema, você já ouviu falar no Museu do Cangaço?
Para aprender mais sobre o assunto, acesse o site: https://bit.ly/3ifl3fw.

FIGURA 22 – CHAPÉU COMO REPRESENTAÇÃO DO HOMEM DO NORDESTE BRASILEIRO

FONTE: <https://bit.ly/3qhbZMw>. Acesso em: 22 jan. 2022.

Já a objetivação, é posterior a ancoragem que transforma o abstrato ao concreto. No caso do exemplo do chapéu de cangaceiro, a representação de objetivação não diz o que seja um cangaceiro, mas objetiva a materialidade em torno dessa noção e ideia.

O processo de objetivação envolve três etapas.

Na primeira, as informações e as crenças acerca do objeto da representação sofrem um processo de seleção e descontextualização, dependendo das normas e grupos sociais. O chapéu de cangaceiro é de herói ou vilão, dependendo do grupo que o representa.

A segunda etapa da objetivação Moscovici recorre um padrão de relações estruturadas. Ou seja, o que é representado se torna realidade. O chapéu de cangaceiro pelo lado rural é de um trabalhador da roça, por exemplo, pois o grupo que o representou assim definiu e estabeleceu, ancorou. A última parte da objetivação se dá no que chamamos de naturalizar. Torna a estrutura mental numa verdade representada.

Veja o esquema “representativo” para reter a informação:

FIGURA 23 – ANCORAGEM E OBJETIVAÇÃO EM MOSCOVICI

FONTE: <https://bit.ly/3IlkkoZ>. Acesso em: 20 jan. 2022.

NOTA

As representações são o conhecimento coletivo organizado e têm como função de convencionalizar os objetos, descrever, classificar e explicar a realidade, comunicar e orientar comportamentos (MOSCOVICI, 2009).

Assim, vemos que é inquestionável que os museus são espaços de representações sociais.

O que está apresentado nas salas expositivas, vitrines e reservas técnicas configura pura representação, pois, permite acesso às dimensões simbólicas, culturais e práticas dos fenômenos sociais que expressam a realidade do passado no tempo presente. Os objetos musealizados tornam aquilo que está ausente ou distante novamente presente, e estão inseridos no jogo de interesses e disputas sociais.

Veja que, os objetos de museu são tornados produtos da sociedade, a partir do processo de representação investido na musealização. Isso não é passivo, pois o objeto é reconstruído e fornece uma maneira de compreender o mundo em suas relações. São as práticas culturais de pessoas e grupos que constroem as representações sobre os objetos, tais como medalhas, utensílios, condecorações, imagens, obras e demais possibilidades musealizaveis.

Representar um objeto é fazer a sua familiaridade. Por isso, são enquadrados na formação e recuperação de memórias e histórias. Representações são, portanto, mediações. Estudar as representações sociais nos objetos possibilita o questionamento da natureza do conhecimento que lhe foi atribuído e a relação com a sociedade. As representações sociais se relacionam com a realidade social, cultural e histórica e contribuem para a sua construção, sendo os museus em sua característica de preservar objetos, proposto como espaço de construção, reprodução, assimilação, educação e difusão de representações sociais.

Finalizamos, assim, esse último tópico, com as abordagens dos objetos como representações, a partir dos olhares de Chartier, Bourdieu e Moscovici. Vimos que as representações dos objetos provocam conhecimentos a partir dos suportes materiais e simbólicos, e tornam, os museus, espaços de representações. Na próxima unidade, trabalharemos com as teorias dos objetos.

LEITURA COMPLEMENTAR

MUSEUS E SUAS REPRESENTAÇÕES NA FICÇÃO

Laise Xavier

Os museus são espaços de comunicação, pesquisa e difusão de conhecimento. Contudo, mesmo com uma mudança em sua relação com o público ao longo dos anos, os museus continuam sendo representados e compreendidos como espaços de riqueza, luxo e poder. Sendo que nem sempre esta visão está errada. Essas diferentes formas de ver o espaço dos museus também são refletidas na ficção. Quem não lembra de alguma representação de museus em séries ou filmes? Desse modo vou trazer aqui alguns dos tipos de representação que mais me marcaram.

O Museu Místico

Esse é um bom exemplo de como muitas produções ficcionais acabam utilizando o cenário do museu como uma ferramenta para conectar seu personagem ao elemento místico do enredo. Em Uma Noite no Museu o elemento místico é a placa egípcia que traz o acervo do museu à vida durante a noite. Enquanto em Percy Jackson e o Ladrão de Raios, tanto o livro quanto o filme (triste filme), utilizam o espaço do museu com a excursão estudantil, para inserir a temática greco-romana do enredo. Lá mesmo o personagem tem suas primeiras interações com o esse mundo fantástico.

Museu e Luxo

Um outro aspecto muito explorado dentro das mídias é o museu luxuoso. Local refinado com peças valiosas, geralmente envolvendo joias e pinturas muito famosas, com diversas peças caríssimas sendo exibidas. Então seguindo em uma trama de assalto.

Um exemplo claro disso é o episódio em que a Viper é apresentada na animação As Aventuras de Jackie Chan. Ela consegue roubar um diamante muito valioso que era exibido em um museu e acaba ficando interessada no talismã (olha o efeito místico) que Jackie estava indo proteger. Além disso existem outros filmes que retratam roubos de peças de museu ou somente o roubo em um museu. Por exemplo a comédia de 1966 com a Audrey Hepburn, Como Roubar um Milhão de Dólares. Audrey interpreta uma jovem que quer proteger o pai de ter suas falsificações descobertas, e acaba se juntando à um ladrão para roubar a peça falsificada do museu.

Menção Honrosa

Por fim, fica aqui a menção honrosa à Ocean's 8. O plot do filme gira em torno de um roubo durante o MET Gala.

Para quem não sabe, o MET é a sigla para Metropolitan Museum of Art. É considerado o maior museu nos Estados Unidos e anualmente promove um evento para arrecadar fundos para um setor do museu chamado "Costume Institute". Só para vocês entenderem o tamanho do luxo, em 2014 chegou a arrecadar 12 milhões de dólares. Ou seja, não é pouca coisa meus queridos.

De volta à Ocean's 8, um spin off da trilogia Ocean's, cuja trama gira em torno de roubos super elaborados. Ao contrário dos demais filmes da trilogia, conta com elenco principal inteiramente feminino. Além disso, o roubo é de um colar que não é parte do acervo do museu. Acima de tudo, as cenas em que as personagens estudam o sistema de segurança do MET e planejam o roubo são bastante interessantes e engraçadas.

Museus e Poder

Esta é a representação que mais me chama a atenção, tanto pela veracidade quanto pelas diversas formas em que a ficção a retrata. Como esquecer o diálogo sensacional em Pantera Negra, entre Killmonger e a especialista do museu? O personagem a questiona na exposição de obras roubadas/saqueadas e exibidas como artefatos na seção de "África Oriental".

A apropriação das produções de diversas culturas de forma imperialista e sua exposição em diversos museus renomados ainda é uma discussão potente. Assim quando na cena, Killmonger corrige a dita especialista sobre qual a origem do artefato questionado, é uma mensagem de que objetos de outras culturas não devem ser escritos e narrados por mãos alheias.

Cada sociedade tem o direito de gerir sua produção cultural, sem que outra se sinta no poder de administrá-la. É justamente ao que se resume, poder. O British Museum, Louvre e tantos outros, ainda hoje se sentem no direito de categorizar, gerir e expor obras que não lhes pertencem.

Como disse anteriormente, museus são espaços de conhecimento e comunicação, e quem expõe conta a história. De que forma essa história está sendo contada? Para quem se interessar em refletir mais sobre a questão, pesquisa o texto de Yirga Gelaw Woldeyes .

Gabinetes de Curiosidades

Ainda sobre a narrativa dos museus como locais de poder, no episódio "Dalek" da série Doctor Who de 2005, essa representação é ainda mais próxima do "gabinete de curiosidades".

Antes de existirem os museus modernos, muitos dos viajantes que saíam em expedições aos locais colonizados "coletavam" (leia-se roubavam) objetos vistos como artefatos. Estes eram expostos em galerias, gabinetes de curiosidade, e não existia uma preocupação em saber qual era a relevância desses artefatos dentro de suas respectivas culturas. Dessa forma esses artefatos eram troféus que demonstravam poder e dominância.

No episódio, o Doctor acaba ouvindo um pedido de socorro e se encontra em um museu subterrâneo, acompanhado por Rose. Logo no começo do enredo, descobrimos que este museu é do "homem mais rico da Terra" que coleciona objetos alienígenas. Mesmo que não saiba qual a relevância dessas peças e qual a origem, ele as coleciona pelo simples fato de poder fazê-lo.

Portanto, acaba sendo bem generalista, tal qual um gabinete de curiosidades, o dito museu tem de tudo que foi possível coletar de diversas épocas e cantos da Terra. Ao caminhar pelos artefatos, o Doctor os reconhece e nos apresenta à alguns deles. Por fim descobre que a peça mais estimada do museu é justamente um "espécime" vivo, um Dalek.

Museus e Resistência

Por último, uma representação que amo é o museu da resistência. O espaço que além de tudo conta nossa história de luta, dos nossos antepassados e do nosso patrimônio. Escrevo esse texto no dia 17 de agosto, que é o dia Patrimônio Histórico no Brasil. Mesmo com todo desmonte promovido pelo governo (desgoverno), esses espaços continuam resistindo.

Bem como em Bacurau, o espaço do museu é símbolo de luta e resistência. Dentro do enredo, ele é citado em vários momentos aos que chegam de fora como uma atração local. Os que não ligaram para a importância do Museu Histórico de Bacurau perderam a oportunidade de conhecer o passado guerreiro daquele povo. É justamente esse o local, desvalorizado e subestimado pelos forasteiros, que possibilita a sobrevivência do povoado da cidade de Bacurau.

Conclusão

Existem ainda diversas formas de representação de museus em filmes, livros, séries e animações. Só em Doctor Who são inúmeras, e quem sabe um dia irei falar mais sobre elas. Importante lembrar que estas representações de museus não são excludentes, alguns enredos podem usar mais de uma delas ao tratar desses espaços.

Durante a pandemia, muitos museus na vida real decidiram criar formas de visitação online. O Google tem uma plataforma onde é possível acessar acervos e exposições em diversos países. Então aproveite e pesquise, também, quais são os museus em sua cidade.

Aqui em Salvador, Bahia, tenho um projeto chamado Rolezinho Cultural. A intenção é juntar pessoas e nos aproximarmos dos espaços culturais da cidade. Com a pandemia, o projeto está em pausa, mas você pode conferir o grupo onde compartilhamos ações culturais e educativas.

FONTE: Adaptado de <https://bit.ly/3wiTY4I>. Acesso em: 20 jan. 2022.

RESUMO DO TÓPICO 3

Neste tópico, você adquiriu certos aprendizados, como:

- As representações são formas de leitura do mundo, e se constituem em diferentes possibilidades interpretativas e simbólicas, de natureza material ou etérea.

- As representações têm ligação intrínseca com a imaginação e a composição de narrativas descritivas. Podem ser percebidas nos objetos como linguagens em que emissor e receptor devem ser capazes de compreender e fixar.

- Três autores discutem o conceito e a função das representações sociais: Chartier, Bourdieu e Moscovici. Cada um vem desenvolver perspectivas diferentes das representações a partir de seu campo científico, sendo Roger Chartier um historiador, Pierre Bourdieu sociólogo e Serge Moscovici da área da psicologia.

- Chartier pensa nas representações como elementos de poder de classes, etnias, raças, grupos para compor distinções.

- Pierre Bourdieu aponta que não existe representações sem práticas. Para o autor há um poder simbólico nas representações, que interage nos sujeitos e instituições.

- Serge Moscovici interpreta as representações como uma teoria do social, elevando o conceito a Teoria das Representações Sociais, uma vez que as representações fazem interferência nos sujeitos envolvidos.

AUTOATIVIDADE

1 Nas representações sociais e culturais há um processo que institui um representante e um representado em torno da comunicação de um significado sobre alguma coisa. Pensado a respeito, as representações apontam características dentre as quais podemos destacar uma importante expressão. Assinale a alternativa CORRETA sobre as representações:

a) ( ) As representações são unidirecionais, tem seu efeito sobre um único grupo social.
b) ( ) São múltiplas, pois constroem imagem sobre diversos pontos de vista, dependendo da cultura e das posições dos grupos, classes, raças e etnias.
c) ( ) São circulatórias, vai em vem de acordo com interesses políticos.
d) ( ) São transdisciplinares porque não correspondem a representatividade dos fatos.

2 As diferentes maneiras de interpretar as representações sociais vem de áreas complementares da museologia, como a história, a antropologia, sociologia e psicologia. Pensando nisso, associe os itens, utilizando o código a seguir:

I- Stuart Hall.
II- Roger Chartier.
III- Pierre Bourdieu.
IV- Serge Moscovici.

( ) Entende que o campo é um lugar simbólico onde ocorrem lutas pelas representações.
( ) Os objetos são representações que produzem sentidos.
( ) Afirma que as representações tornam presente aquilo que está ausente.
( ) Representações organizam a sociedade por intermédio de convenções.

Assinale a alternativa que apresenta a sequência CORRETA:

a) ( ) III – IV – I – II.
b) ( ) IV – III – II – I.
c) ( ) III – I – II – IV.
d) ( ) I – II – IV – III.

3 As representações demonstram as diferenças entre culturas e sociedade. Os objetos tornam-se processos simbólicos que permitem representar determinada identidade. A respeito das afirmativas, classifique V para as sentenças verdadeiras e F para as falsas:

( ) As representações podem ser individuais ou coletivas frente a posição de identidade social.
( ) De certa forma as representações podem ser consideradas como processos de seleção e distinção.

( ) As representações culturais podem forjar lembranças e esquecimentos.
( ) As representações sociais são caracterizadas pela compreensão dos símbolos e dos valores da cultura.

Assinale a alternativa que apresenta a sequência CORRETA:

a) ( ) V – F – F - V.
b) ( ) V – V – V - F.
c) ( ) F – V – F - V.
d) ( ) F – F – V - F.

4 Uma vez que os museus estão repletos de objetos de vários momentos e situações de pessoas, acontecimentos, eventos e grupos podemos dizer que eles são na sua essência, locais de representações. Pensando nessa condição dos museus histórico, disserte sobre o dilema dos museus representarem a história:

5 A Teoria das Representações Sociais explicada por Serge Moscovici é pensada como uma categoria de pensamento na qual a representação explica, expressa a realidade. Na teoria proposta por Moscovici, a representação é formada por dois mecanismos: a ancoragem e a objetivação. Explique a ancoragem:

REFERÊNCIAS

AGOSTINI, C. **Objetos da escravidão: Abordagens sobre a cultura material da escravidão e seu legado**. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2016.

ANTUNES, A. **As coisas**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre a literatura e história da cultura: obras escolhidas, v.I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.

ANTUNES, A. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012. 127 p.

BRULON, B. Os objetos de museus, entre a classificação e o devir. **Revista Informação & Sociedade: Estudos**, v. 25, n. 1, p. 37, 2015.

BRUNO, M. C. Estudos de cultura material e coleções museológicas: avanços, retrocessos e desafios. *In*: GRANATO,Marcus; RANGEl, Márcio F. (org.). **Cultura material e patrimônio da ciência e tecnologia**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins–MAST, 2009.

BOURDIEU, P. Esboço de uma teoria da prática. *In*: ORTIZ, Renato (org.) **Pierre Bourdieu.** São Paulo: Ática, 1994.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. São Paulo: DIFEL, 1998.

CANCLINI, N. G. **Culturas hibridas**. São Paulo: Editora da USP, 2013.

CANDAU, J. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2014.

CERAVOLO, S.; TÁLAMO, M. de F. Os museus e a representação do conhecimento: uma retrospectiva sobre a documentação do museu e o processamento da informação. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO,8., 2007. Salvador, Bahia, 2007. **Anais** [...] Salavador: UFBA, 2007. p.1-10. Disponível em: https://bit.ly/3tkbRxR. Acesso em: 11 nov. 2021.

CHARTIER, R. **A história cultural entre práticas e representações**. Tradução Maria Manuela Garlhado. Lisboa: Difiel, 1990.

DESVALLÉS, A.; MAIRESSE, F. **Dicionário Conceitos-chave de Museologia**. Florianópolis: FCC, 2014.

FERNANDES, R. da C. **Os objetos nos museus de ciências:** entre originais e substitutos. 2013.Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia) - Faculdade de Ciências da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

GIBSON, J. J. **The ecological approach to visual perception**. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

GOMES, C. R. A.de S. **Do "fato museal" ao gesto museológico**: uma reflexão. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia) – de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade, Porto Alegre, 2013.

HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HALBWACHS, M. ***Los marcos sociales de la memoria***. Caracas: Anthropos Editorial, 2004.

HEIDEGGER, M. **Poesia, linguagem, pensamento**. Trans. A. Hofstadter. Nova York: Harper & Row, 1971.

HOBSBAWN, E.; RANGER, T. (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HORTA, M. de L. P. O link da relação das coisas com os objetos, com os sujeitos, com os documentos, com o museu e o que tudo isso quer dizer. **Revista Museion**. Canoas, n. 19, p. 43-52, 2014.

INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Revista Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 24-44**,** jan./jun. 2012.

MAROEVIC, I. The museum object as a document. **ICOFOM Study Series**, n. 23, p. 113–120, 1994.

MACGREGOR, N. **A história do mundo em 100 objetos**. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2013.

MAIRESSE, A. D. *et al* (ed.). **Dicionario Conceitos-chave de Museologia**. Florianópolis: FCC/ICOM, 2014.

MAIRESSE, F. Zbyněk Stránský e a Bibliologia. *In*: SOARES, B. B.; BARAÇAL, A. B. (Orgs.). **Stránský**: uma ponte Brno-Brasil, Paris: ICOFOM, 2017. p. 87-100.

MENESES, U. T. B. de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista:** História E Cultura Material**,** São Paulo. v. 2, n.1, p. 9-42, 1994.

MENESES, U. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-103, 1998.

MENESES, U. B. de. Educação e museus: sedução, riscos e ilusões. **Revista Ciências & Letras**, Porto Alegre, n. 27, p.91-101, 2000.

MILLER, D. **Trecos, troços e coisas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MORO, F. C. **Museus**: aquisição e documentação. Rio de Janeiro: Livraria Eça, 1986.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais:** investigações em Psicologia Social. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais**. Rio de Janeiro, Vozes, 2003.

MOUTINHO, M. C. A construção do objecto museológico. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 4, n. 4, p.7-59, 1994.

NASCIMENTO, R. **O objeto museal, sua historicidade**: implicações na ação documental e na dimensão pedagógica do museu. 1998. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1998.

OTLET, Paul. **Tratado de documentação**: o livro dos livros. Bruxelas: Mundaneum, 1934.

POMIAN, K. Colecção. *In*: ENCICLOPÉDIA Einaudi. **Memória – História**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, v. 1, p. 51-86, 1984.

REDE, M. História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material. **Anais do Museu Paulista**: História E Cultura Material. São Paulo, v. 4, .1. São Paulo 1996, p. 265-282.

SENETT, R. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

STRÁNSKÝ, Z. Z. Object – document. Or do we know what we are actually collecting? *IN.* SYMPOSIUM OBJECT-DOCUMENT. **Anais** […]. Beijing: ICOM, 1994. p. 47-51.

SUDJIC, D. **A linguagem das coisas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

VIANA, W. C.; QUEIROZ, L.A.P. A materialidade como cultura: nos tornamos com as coisas. *In*: SEMINÁRIOS DE FILOSOFIA E SOCIEDADE, 3**.,** 2017, Criciúma. **Anais** [...]Criciúma, UNESC: 2017. Disponível em: https://bit.ly/3u80ubq. Acesso em: 10 nov. 2021.

CURY, M. X. Metamuseologia: Reflexividade sobre a tríade museália, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 9, n. 17, p. 129–146, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.26512/museologia.v9i17.29480. Acesso em: 30 out. 2021.

PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE OS OBJETOS

OBJETIVOS DE APRENDIZAGEM

A partir do estudo desta unidade, você deverá ser capaz de:

- conhecer as correntes teóricas que analisam os objetos;
- averiguar os autores e suas perspectivas metodológicas sobre os objetos;
- compreender as diferenças de pensamento sobre os objetos.
- identificar a corrente teórica próxima da comunicação museológica.
- verificar as correntes teóricas de acordo com o tipo de museu.

PLANO DE ESTUDOS

Esta unidade está dividida em quatro tópicos. No decorrer dela, você encontrará autoatividades com o objetivo de reforçar o conteúdo apresentado.

TÓPICO 1 – INTERPRETAÇÃO PRAGMÁTICA DO OBJETO
TÓPICO 2 – INTERPRETAÇÃO ANTROPOLÓGICA DO OBJETO
TÓPICO 3 – INTERPRETAÇÃO ARQUEOLÓGICA DO OBJETO
TÓPICO 4 – INTERPRETAÇÃO SEMIÓTICA DO OBJETO

CHAMADA

Preparado para ampliar seus conhecimentos? Respire e vamos em frente! Procure um ambiente que facilite a concentração, assim absorverá melhor as informações.

CONFIRA A **TRILHA** DA UNIDADE 2!

Acesse o
QR Code abaixo:

INTERPRETAÇÃO PRAGMÁTICA DO OBJETO

1 INTRODUÇÃO

Quem, antes, não ouviu a expressão: "sou pragmático"? O que significa isso, exatamente? A resposta de muitos questionamentos do nosso tempo presente pode ser trazida da permanência de outros tempos. É por esse e outros pressupostos que consideramos a nossa experiência como seres históricos.

O pragmatismo atua nos seguintes conceitos: experiência, ação e prática. A teoria pragmática é uma corrente surgida no século XIX, na filosofia norte-americana, a partir de **Charles Sanders Peirce** (1839-1914), como uma reação ao romantismo e ao idealismo. Ser um pragmático é ser uma pessoa movida pela experimentação, direta no trato com as coisas reais, resolvendo a vida de maneira ágil, sem superficialidades.

O pragmatismo tem objetivos bem definidos. Acredita que, cientificamente, pode se evadir do improviso. As ideias e os atos só são verdadeiros se servem para a solução imediata dos problemas, ou seja, o significado das coisas só é válido se há uma função. Vamos entender melhor?!

2 PRAGMATISMO DE PEIRCE

Charles Peirce se inspirou em John Dewey, nome mais célebre da corrente filosófica que ficou conhecida como Pragmatismo. Dewey é, notoriamente, reconhecido pela atuação dele, como pensador da educação. Pontuou o princípio de que os alunos aprenderiam melhor se desenvolvessem, na escola, tarefas associadas aos conteúdos ensinados. Ele apostava na ideia de que é preciso unir a teoria à prática, compartilhando experiências em um ambiente democrático, nos sentidos de consenso, diálogo e discussões coletivas. Para Dewey, o aprendizado serve para ser posto à prova em situações reais, nas quais os problemas e as soluções compartilhados levam a respostas para a dissolução das dificuldades sociais e culturais.

Onde entra Peirce nessa perspectiva? Para o pensador, o pragmatismo entra, justamente, naquilo que somos, no que nossos corpos são capazes de fazer, ou seja, nas capacidades do nosso corpo, das mãos e dos cérebros para moldar as coisas materiais, as mesmas a que recorremos nas relações sociais. Ele acreditou no **ofício da experiência**, nos valores dos procedimentos, gestos, fazeres dispostos do conhecimento particular, adquirido por nós, humanos, e inclinados aos usos que outros podem fazer e entender.

FIGURA 1 – CHARLES SANDERS PEIRCE

FONTE: <https://psychology.fandom.com/wiki/Charles_Peirce>. Acesso em: 3 mar. 2022.

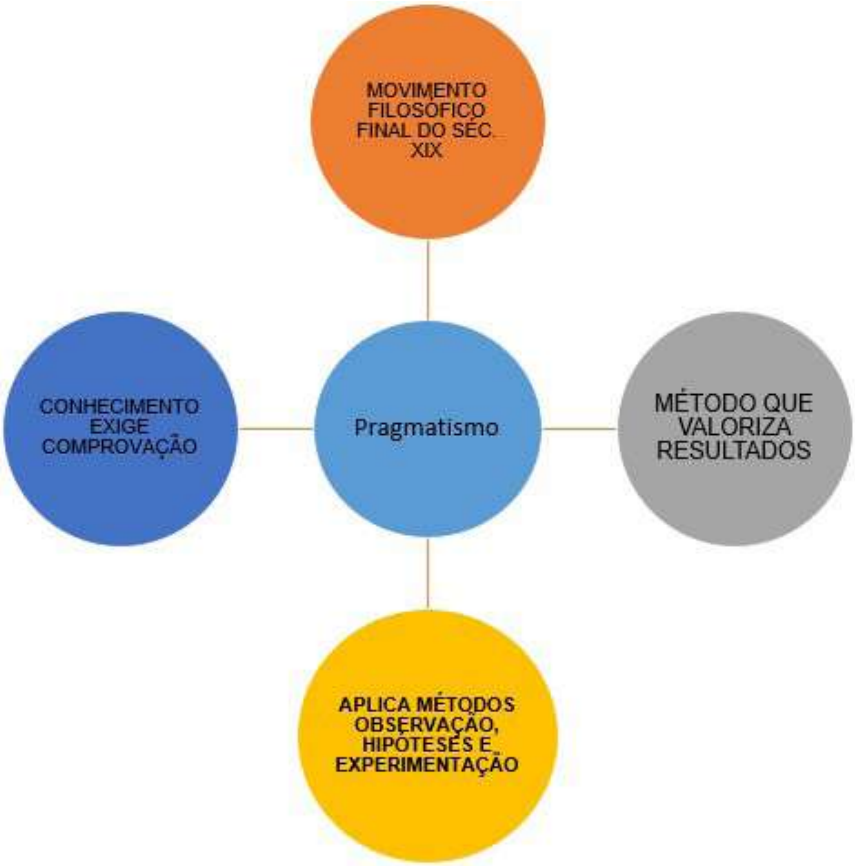
Charles Peirce não pensou na pragmática com conotação política. Os estudos dele, no que diz respeito a essa corrente, são derivados da cientificidade metodológica, ou seja, do método científico, a partir do qual usava a matemática e a lógica.

É preciso entender que o pragmatismo, nas três vertentes, experiência, ação e prática, envolve questões éticas. O pesquisador tem um compromisso ético com o resultado prático do próprio trabalho. A ciência não é isenta dos resultados sociais, ou seja, só porque posso fazer alguma coisa, eu preciso fazê-la. Levaremos essa discussão para o campo da Museologia.

IMPORTANTE

O pragmatismo se reflete nas teorias educacionais com John Dewey. Para ele, a escola deveria conciliar aspectos teóricos e práticos, fazendo uma atividade de aprendizagem e ligando teoria e prática, a experiência como processo ativo. Dewey acreditava que a experiência reconstruiria a reorganização humana na sociedade.

FIGURA 2 – CARACTERÍSTICAS DO PRAGMATISMO



FONTE: A autora

3 PRAGMATISMO PERCINIANO NA MUSEOLOGIA

Observe o objeto a seguir:

FIGURA 3 – CÁPSULA DE BOMBA

FONTE: <https://bit.ly/3tszggD>. Acesso em: 3 mar. 2022.

A Pragmática nos leva a conferir sentido à experiência. Uma ação para um determinado fim. Na Figura 2, vemos uma cápsula de bomba que pode, perfeitamente, ser e estar musealizada em uma instituição de natureza científica ou histórica, ou, mesmo, em um memorial. Entretanto, e se esse exemplar foi uma segunda versão daquela que destruiu Hiroshima e Nagasaki, em 1945? Quais são os sentidos de experiência, ação e prática a ser articulados, pensando na perspectiva pragmática como corrente teórica de interpretação de um objeto?

Leia-se que a teoria pragmática abre espaço para a compreensão do funcionamento e do uso das coisas e dos objetos, a fim de uma experimentação. Os museus são uma parte da área da Ciência da Informação, assim, lidam com ela, transmitem-na por meio de discursos expositivos. Nesse sentido, o objeto "bomba" é um elemento de representação. Pode ser usado para recuperar uma informação, enquanto promotor de conhecimento a respeito da evolução tecnológica, científica ou humana, ou transmitir a informação da ruína de valores e de compromissos humanos perdidos com a explosão e a perda de vidas nas guerras.

As maneiras através das quais se percebem a informação e as possibilidades de transformação dessa informação em conhecimento estão no escopo do pragmatismo. A bomba é o signo que representa a destruição. Portanto, ao serem pragmáticos, o museu e a museologia precisam se ocupar da construção dos sentidos e dos significados. Isso deve se refletir na linguagem e na comunicação durante o processo de difusão da informação. É válido considerar a conduta com vista aos objetivos a serem alcançados. As ações devem ser claras para a organização da informação e do conhecimento, especialmente, em relação às possibilidades de significado.

Para o pragmatismo, não é necessário chegar a uma única verdade, mas à formulação de diversas hipóteses para chegar a ela. O conhecimento é contínuo, por isso, é preciso levar em conta os efeitos práticos da representação com a conduta, por ele, determinada. Estabelece-se, então, um significado.

"Quando vemos alguma coisa, tecnicamente, agradável, vamos em frente e fazemos, e só pensamos no que fazer com ela depois de ter sucesso do ponto de vista técnico. Assim foi com a bomba atômica" (SENETT, 2009, p. 12) . Isso nos mostra que existe uma relação entre o pragmaticismo e a ética. De fato, tudo que podemos fazer deve ser tentado? Seria, o mundo material que temos, utilizamos e guardamos nos museus, o desenvolvimento de habilidades externalizadas que se reconfiguram como metamorfoses das nossas experiências?

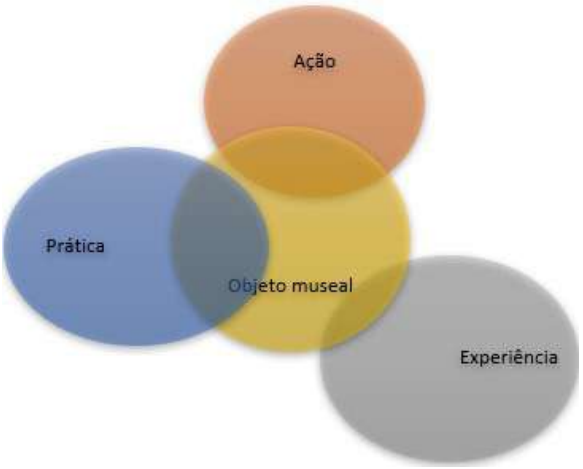
O pensamento pragmático não se propõe ao julgamento, mas à noção de colocação de uma dúvida, de estabelecimento de uma incerteza, minimizada pelo método científico, que busca levar a uma crença. Aqui, não falamos da crença religiosa, mas da etapa de insatisfação que nos faz questionar. Serão necessárias as ações de adquirir, conservar, pesquisar, difundir uma bomba? No pragmatismo, a insatisfação, o incômodo e a dúvida levados ao questionamento nos farão, como museólogos, agir por meio da investigação.

Aqui, também, não estamos falando de verdade. As respostas dos questionamentos da investigação pragmática não levam à verdade. No pragmatismo, a veracidade só é reconhecida se marcam presença a razão e a experiência. Para Peirce, a crença é questionável, pois, sempre, existirão posições contrárias. O que é acreditado gera autoridade, torna-se verdade, como o caso extremo de dizer que o "exemplar da Figura 3 é o da cápsula da Bomba Atômica". Diante da autoridade da crença, o objeto se torna válido por ter a experiência como comprovação.

NOTA

O Pragmatismo teve ênfases científica e metodológica, especialmente, em duas grandes ondas de pensamento: a primeira foi com o surgimento dele, no final do século XIX, no qual se destacaram Charles Peirce e John Dewey. A segunda aconteceu no período após a Segunda Guerra Mundial.

FIGURA 4 – PRAGMATISMO PERCEINIANO



FONTE: A autora

Finalizando o aprendizado dessa corrente teórica, vale reter que o pragmatismo proposto por Charles Peirce coloca uma reificação do objeto. Uma cultura, ou uma tradição, autoriza que o museu defina uma abordagem ao objeto, estude as propriedades físicas, estilísticas e contextuais dele, a fim de se beneficiar da "etiqueta" informativa. No entanto, esse hábito, quando modificado pela tentativa de compreender o significado do objeto, lança outras expectativas sobre ele, ocasionando, assim, uma experiência. Essa experiência não precisa condizer com o real, com a chamada "verdade", no entanto, responder aos benefícios informativos, quer dizer, uma metodologia científica que nos ajuda a produzir crenças que são comprovadas na prática. No pragmatismo Perciniano, toda teoria deve ser testada pela prática. A inteligência sobre as coisas serve para que tenhamos uma ação sobre elas.

PRAGMÁTICA COMO LINGUAGEM PRAGMÁTICA: UMA NOVA MATRIZ PARA OS MUSEUS DE CIÊNCIA?

Luisa Maria Rocha - IPJBRJ/UNIRIO

A matriz gnosiológica dos museus de ciência é composta por um conjunto de teorias, de diferentes áreas do conhecimento, que orientam e conformam as ações museológicas (ROCHA, 2008). De acordo com Hessen (2000, p. 133), o termo gnosiologia é, normalmente, usado no sentido geral da teoria do conhecimento, independentemente do tipo de conhecimento tratado, enquanto o termo epistemologia é mais empregado quando se trata da teoria do conhecimento científico. Há quatro pilares de sustentação: Epistemologia, Educação, Comunicação e Informação, sendo, esta última, introduzida pela importância nos processos de mediação museológicos.

Apesar de as matrizes mudarem em função dos diferentes contextos paradigmáticos históricos, percebemos que, nesses museus, permaneceu a ancoragem na ciência. Esse fato determinou, não somente, a escolha dos meios e dos métodos empregados nos processos museológicos como também uma determinada relação comunicacional ciência e público. Este alinhamento termina por limitar a própria **experiência museológica**, prejudicando a sua dimensão interacional dialógica, capaz de mudar os fins do processo comunicacional. Diante do exposto, justifica-se a busca por configurar uma nova matriz gnosiológica alinhada com um contexto histórico paradigmático vigente, de forma a possibilitar uma mudança na relação ciência e público.

Uma das correntes filosóficas contemporâneas que permite repensar esta relação vem a ser a **Pragmática**, em particular, por esta lidar com a experiência concreta da linguagem, analisando o seu uso na comunicação nos contextos do mundo em que vivemos. Na sua vertente filosófica, o pragmatismo tem sua origem nos trabalhos de Charles Sanders Peirce (1839-1914), William James (1842-1910) e John Dewey (1859-1952), cujos pressupostos podem ser sumarizados na indivisibilidade do pensamento e da ação; na verificabilidade das hipóteses e teorias na prática de vida; na incompletude e mutabilidade da realidade frente as constantes transformações sociais, e na capacidade cognitiva humana de alterar as condições da experiência (CUNHA, 1994).

Na sua vertente linguística, Danilo Marcondes (2000, p. 41) aponta o trabalho de Charles Morris (1938), que define a pragmática como o estudo da "relação dos signos com seus intérpretes" e de Rudolf Carnap (1938), que a situa como o estudo da linguagem em relação aos seus falantes ou usuários. Ambas as definições estabelecem a distinção do campo de estudos da linguagem entre pragmática, semântica e sintaxe, atualmente, superada por uma pragmática do estudo da linguagem no uso na comunicação em diferentes contextos. Outras concepções de pragmática se desenvolveram, contudo, por ter como objeto de estudo as ações comunicacionais dos museus ancoradas na prática social, escolhemos a fundamentação da matriz na

filosofia da linguagem, que se debruça sobre "a constituição do significado linguístico a partir da interação entre falante e ouvinte, do contexto de uso, dos elementos socioculturais pressupostos pelo uso, e dos objetivos, efeitos e consequências desses usos" (MARCONDES, 2000, p. 40).

Associados contexto e uso, a pragmática se volta para o estudo da linguagem como forma de ação e o significado definido pelo uso dos termos em determinados contextos, a partir da análise das regras e condições de uso de cada contexto em que este se constituiu e é empregado. Essa relação entre contexto e significado busca a compreensão do "processo de constituição e de alteração do significado de uma palavra" (MARCONDES, 2000, p. 42).

Na ciência, esse pensamento rompe com o regime de verdades acerca de uma realidade considerada em si mesma. Os conceitos e teorias científicas, por serem "um conjunto de proposições hipotéticas que visam explicar um determinado domínio do real", passam a ser como um "jogo de linguagem" na concepção de Wittgenstein, com regras, convenções e objetivos próprios. O conceito de verdade na representação afasta-se da noção de correspondência entre proposição e real, e o conhecimento passa a ser constituído pela ação sendo, portanto, provisório e sujeito à modificação (MARCONDES, 2000, p. 42).

No plano cognitivo, a dimensão pragmática se fundamenta na tarefa de evidenciar os pressupostos, os limites das condições de possibilidades vigentes, a reflexão crítica e a proposição de novos caminhos vislumbrados num devir que se inscreve como instância da criação. No plano da ética, exclui os absolutos e reafirma a sua dependência ao contexto e aos fatores histórico-culturais. Por isso mesmo, a análise com relação aos contextos de uso e a sua associação às intenções dos agentes possibilita evidenciar os pressupostos e objetivos que subsidiam o contexto de constituição da ação. Considerando a importância da concepção de significado e de jogos de linguagem de Wittgenstein e da pragmática formal de Jurgen Habermas, tanto para esta corrente filosófica quanto para as pesquisas museológicas, serão aprofundadas as duas abordagens de forma a configurar as bases de uma matriz fundamentada nos conceitos da pragmática.

A PRAGMÁTICA DE HABERMAS: INTERPRETAÇÃO, PRAGMÁTICA, MUNDO DE VIDA E ESFERA PÚBLICA

A linguagem é o traço distintivo do ser humano, uma vez que lhe confere a capacidade de tornar-se um ser social e cultural, possibilitando a construção de identidade. Vista como expressão de nossas representações e pensamentos, permite inferir a existência manifesta de estruturas de racionalidades voltada para o entendimento entre dois sujeitos (HABERMAS, 2002; ARAGÃO, 1997). Tal aspecto pragmático, o uso que os sujeitos fazem da linguagem como forma de comunicação,

estabeleceu o diferencial para construção de uma racionalidade que permite a análise das relações comunicativas a partir do tripé sujeitos/linguagem/mundo, ao invés da relação bipolar sentença/objeto assumida pela filosofia analítica. Assim, adquire tripla função: a representação de algo do mundo, sua objetivação; a expressão da intenção ou experiências, e o estabelecimento de uma relação social (HABERMAS, 2002).

A função cognitiva ou representativa da linguagem é responsável pela aquisição, transmissão e crítica do conhecimento cultural, uma vez que os participantes de uma comunicação sobre algo do mundo objetivo estão inseridos numa tradição cultural. A função intencional pela coordenação de ações que almejam uma integração nos grupos sociais, e a função expressiva pela formação de identidades e competências através da interação entre as pessoas (HABERMAS, 2002).

As ações comunicativas são ao mesmo tempo processos de interpretação, em que o conhecimento cultural é testado, e de integração social e socialização (HABERMAS, 2002). Esses processos constituem papeis sociais dos museus. Esta integração das funções cognitivas, intencional e expressiva foi ameaçada nos museus de ciência pela separação, da metodologia das Ciências Humanas, baseada na compreensão ou interpretação dos fenômenos humanos, das Ciências Naturais, com a atribuição de explicar a causa dos fenômenos naturais a partir da observação. Se a primeira permitiria manter aberto o sentido da verdade histórica própria da ação e pensamento humanos, a segunda submete as leis universais e invariáveis à fenômenos naturais.

Essa distinção entre a experiência sensorial baseada na observação e experiência comunicativa na compreensão coloca em campos separados as coisas perceptíveis e a descrição científica dos fatos para explicar os fenômenos e a compreensão direcionada para o sentido da fala na interação. A observação torna-se então uma atividade individual, quer compartilhe ou não com uma comunidade do sistema conceitual em que as experiências se baseiam, enquanto a compreensão se revela como atividade comunicativa, que pressupõe a intersubjetividade de sentido e possibilita o seu entendimento (HABERMAS, 2002).

O conhecimento inserido num espaço comunicacional, como nos programas dos museus, passa por um processo de mediação, baseado numa seleção e interpretação das informações, com o objetivo de apresentá-las numa atitude comunicativa que busca a compreensão. Esse conhecimento é reconfigurado à luz dos seus objetivos comunicacionais de entendimento com o público. Neste, o público como intérprete tem de se situar com relação ao mundo da linguagem e da cultura que formam os horizontes do seu processo de compreensão, e em relação ao lugar que cada falante e ouvinte ocupam, com o objetivo de entrar em acordo sobre algo do mundo da vida. Estabelece-se, através da pragmática, um elo racional ligando as intersubjetividades: o mundo da vida.

A compreensão então envolve um duplo movimento: entender o conteúdo de uma expressão simbólica ou de um contexto, a partir das relações de sentido já conhecidas e do sistema de regras da língua, e buscar reconstrutiva mente as estruturas generativas subjacentes à produção das formações simbólicas, ou seja, as razões que levam alguém a enunciar algo como verdadeiro, a reconhecer como autêntica as normas e valores e veraz as vivências externadas (HABERMAS, 2002). Nesse momento, para Habermas (2002), a pragmática universal possibilitou reagregar as ciências, ao mesmo tempo em que reforçou os processos de aprendizagem.

Na linguagem, a relação entre a função comunicativa e a cognitiva se expressa na oposição entre diferentes visões de mundo de forma a ampliar os horizontes de significado de cada participante (HABERMAS, 2004). Apesar das linguagens naturais estarem relacionadas a visões de mundo linguisticamente construídas, essas também servem como meio de transcender os limites do contexto sociocultural. Essa abordagem religa a relação teoria-prática através das práxis comunicativas e é de grande relevância para repensar a interação sujeito-experiência museológica, uma vez que objetiva estabelecer um processo coletivo de construção de conhecimento, com base nos indivíduos comprometidos com seu contexto social e cultural. Assim, a ação comunicativa expõe a compreensão a um processo argumentativo, que tem como critério de validação o melhor argumento e como instância de domínio o seu constante exercício.

O conceito de "mundo de vida" é de grande relevância para análise das interações socioculturais, nas quais se operam relações pessoais da vida cotidiana em uma comunicação com o objetivo de alcançar o entendimento sobre algo do mundo de vida - objetivo, subjetivo ou social (HABERMAS, 2002). Esse mundo é criado pelos sujeitos que, através da fala e da ação, configura o contexto social da vida no qual produzem objetos simbólicos. Esses, conforme mencionado por Aragão (1997), corporificam estruturas de conhecimento pré-teórico que podem ser sob a forma de expressões imediatas (atos de fala, ações cooperativas etc.); de expressões consolidadas (documentos, obras de arte, técnicas etc.); de configurações (instituições, sistemas sociais e as estruturas de personalidades). Reunindo, então, o mundo objetivo, social e subjetivo como um sistema de referência possível nos processos comunicativos, Habermas (1989) delineia o seu mundo de vida intersubjetivamente partilhado.

Os modelos culturais, as ordens legítimas e as estruturas de personalidade são elementos entrecruzados que constituem os processos de entendimento e coordenação da ação e socialização. Assim, cultura é o estoque de conhecimento usado pelos participantes da comunicação na interpretação sobre algo no mundo; sociedade se refere as ordens através das quais os indivíduos regulam suas pertenças a grupos sociais e asseguram solidariedade; e personalidade, as competências que tornam o sujeito capaz de falar e agir para buscar o entendimento e afirmar a sua identidade (HABERMAS, 1989). Visto como pano de fundo culturalmente transmitido, o mundo de vida também define um horizonte específico para as linguagens naturais dentro

das quais os sujeitos se encontram e se movem. Evidentemente, deste depende um estoque de conhecimento que se expande e se transforma de acordo com as situações: "Cada passo que damos além do horizonte de uma dada situação abre o acesso a um complexo maior de sentido" (HABERMAS, 1989, p. 91; ARAGÃO, 1997, p. 46).

Cabedal simbólico compartilhado por uma comunidade, a tradição cultural constitui um sistema de referências pressuposto ou intuitivamente presente na ação comunicativa e que define as condições de possibilidade de entendimento no mundo. Assim, "essa possibilidade de entendimento, assegurada apenas de modo processual e realizada de modo transitório, forma o pano de fundo para a variedade daquilo com que nos defrontamos na atualidade, sem que possamos compreendê-lo" (HABERMAS, 2002, p. 163).

Dessa forma, assegura-se a comensurabilidade das linguagens por trazer esta possibilidade de entendimento para o mundo da vida situando-a nas práticas comunicativas cotidianas orientadas por colocar o conteúdo da tradição cultural a um questionamento passível de criticismo e modificação. Isso acontece pela dinâmica da circularidade no mundo da vida como fonte e produto na ação de comunicação. O criticismo não pode prescindir do desenvolvimento de uma opinião pública baseada numa esfera pública capaz de propiciar um fluxo comunicacional de diferentes visões, opiniões e argumentos acerca de determinados temas oriundos da condensação de questões e problemas da própria sociedade. Assim, o conceito de esfera pública possibilita princípios de organização de um espaço de discussão: a igualdade de posição entre os homens; a problematização de temáticas e áreas do saber "inquestionáveis", e a abertura ao público, na qual todos são capazes de participar da discussão.

O desafio para os museus parece ser trabalhar a unicidade e a multiplicidade, ir além dos limites da coletividade abrindo espaços para outras interpretações, em especial aquelas que se encontram a margem na sociedade. Os museus de ciência, vistos como instituições públicas culturais, trabalhariam esta relação ciência e público sob o enfoque mais equitativo em termos da participação e representação no espaço museológico, propiciando a reflexão e o uso público da razão. Assim, se fomenta o fluxo comunicacional de forma a restabelecer uma circularidade da informação e, portanto, a própria aprendizagem.

FONTE: ROCHA, L. M. Pragmática: uma nova matriz para os museus de ciência? **Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação** 14, 2013. Florianópolis. Anais.... Florianópolis: UFSC, 2013.

RESUMO DO TÓPICO 1

Neste tópico, você adquiriu certos aprendizados, como:

- A Pragmática é uma corrente teórica surgida no final do século XIX, a partir da criação de Charles Pierce.
- Aliados ao pensamento pragmático de Pierce, estiveram os pensadores John Dewey e William James.
- O pragmaticismo é objetivo, acredita no método e na ação para o reconhecimento da verdade.
- Para os pragmatistas, o significado é dado em cada situação real, por meio da experiência.
- O pragmaticismo privilegia o processo de construção do conhecimento – educação – por meio de sentidos, experiências e ações.

AUTOATIVIDADE

1 O método científico é uma das características da filosofia pragmática. Segundo os pensadores Peirce, Dewey e James, os problemas devem ser resolvidos à medida que surgem gerando o empirismo. Sobre duas outras características do Pragmatismo, assinale a alternativa CORRETA:

a) ( ) Experiência e Crença religiosa.
b) ( ) Experiência e Elaboração de Hipóteses.
c) ( ) Experiência e Testagem de condições.
d) ( ) Experiência e ressignificação.

2 No pragmaticismo a utilização da prática deve se sobrepor a teoria. Neste sentido, o que importa é sobrepor a ação sobre a verdade. Neste sentido, assinale a alternativa CORRETA sobre a principal referência que define o conceito de pragmaticismo:

a) ( ) Ênfase na cultura.
b) ( ) Ênfase nos sentidos e emoções.
c) ( ) Ênfase na experiência.
d) ( ) Ênfase na análise.

3 O Pragmaticismo composto por Charles Peirce foi acompanhado por outros dois teóricos importantes, nas quais destacamos John Dewey e Willian James como representantes da primeira fase da filosofia. No período posterior temos outras vertentes para a Pragmática. Sobre os ícones e os pensadores, conforme a definição de Pragmatismo, associe os itens, utilizando o código a seguir:

I- Charles Pierce.
II- John Dewey.
III- Charles Morris.
IV- Rudolf Carnap.

( ) Situa a Pragmática como o estudo da linguagem em relação aos seus falantes ou usuários.
( ) O conhecimento serve para responder os problemas da experiência humana.
( ) Define a pragmática como o estudo da relação dos signos com seus intérpretes.
( ) Criou o Pragmaticismo a partir da noção dos signos.

Assinale a alternativa que apresenta a sequência CORRETA:

c) ( ) I - IV - II -III.
c) ( ) III - I - II - IV.
c) ( ) IV – II – III - I.
c) ( ) II - I - IV - III.

4 Na museologia a experiência é componente fundamental na relação dos públicos com os museus, por meio dos objetos. Essa tendência enfatiza o caráter educativo dos museus. Explique a relação existente entre o pragmaticismo e os objetos musealizados:

5 Ao longo do tópico, citamos o comentário do autor da bomba atômica, a partir da perspectiva pragmática. Ele questiona que nem tudo que podemos pôr em prática, deve ser feito. Explique essa afirmativa:

INTERPRETAÇÃO ARQUEOLÓGICA DO OBJETO

1 INTRODUÇÃO

Quando falamos em Arqueologia, é inevitável vir à tona o imaginário das grandes descobertas da história de novas civilizações soterradas no solo por estratos de tempo. A arqueologia deriva da História, cujas evidências materiais substituem, disponibilizam e complementam fontes escritas dos passados humanos. Esse estatuto dos artefatos arqueológicos como fontes da História ascendeu no pensamento ocidental ao longo do século XIX, respondendo a abordagem cientificista, preocupada com a metáfora da "verdade" do passado.

Artigos científicos, escavações desordenadas e sem método, catalogações de objetos e formação de coleções saíram do *status* da arte para a noção da acumulação das "antiguidades". Nesse contexto, os museus desempenharam prestigiado papel, utilizando dessas "preciosidades" para construir identidades nacionais. Leiam-se o Museu Britânico e o Museu do Louvre, no contexto internacional, e o Museu Nacional do Rio de Janeiro como destaques dessa reunião acumulativa de coleções antiquárias para informações de civilizações e períodos.

Assim, a Arqueologia se torna campo emergente que transcende estudos da cultura material. O estudioso Daniel Miller (2013) comenta em sua obra que essa é uma disciplina independente voltada para o estudo de todos os aspectos das relações entre o material e o social.

A expressão tão usada por arqueólogos e museólogos, **artefato**, tem gênese no latim. Deriva de **arte** no sentido da habilidade, com o prefixo ***factum***, ou seja, coisas feitas. Por este motivo, o artefato é considerado sinônimo da cultura material, entendida como um vasto universo de objetos e coisas usadas pela humanidade para lidar com o mundo físico e a natureza. Isso inclui um grau de subjetividade inevitável para facilitar as relações sociais.

Na atualidade, os estudos históricos, antropológicos, sociológicos e de comunicação social consagram e integram os artefatos em suas investigações e teorias. Os historiadores da denominada *Escola dos Annales* no século XX, cuja renovação ampliou as possibilidades de referenciais de estudos de novos objetos científicos, descortinaram os objetos. O historiador Lucien Febvre, desta escola teórica, escreve sobre artefatos e cultura material:

> Vida material são homens e coisas, coisas e homens. Estudar as coisas – alimentos, habitações, vestuário, luxo, utensílios, instrumentos monetários, a definição de aldeia ou cidade, em suma, tudo aquilo que o homem se serve, não é a única maneira de avaliar a existência cotidiana. Mas, de qualquer maneira, proporciona um excelente indicador (BRAUDEL, 1997 *apud* FUNARI, 2008, p.91).

A cultura material é mais que a modificação do meio físico e natural. Os artefatos são partes do nosso comportamento socialmente construído e culturalmente determinado, resultado de nossos pensamentos. É disso que trata a perspectiva arqueológica sobre o objeto, em especial o objeto museal.

2 ARQUEOLOGIA E CULTURA MATERIAL

O historiador Ulpiano Bezerra de Meneses (1983) destaca que a cultura material tem que ser estudada não como um conjunto de coisas e contextos materiais que se serve o homem na sua vida social, mas como uma dimensão física, empírica, sensorial, corporal, da produção/reprodução social (o uso do termo cultura pressupõe a mediação de significados e valores).

Neste aspecto, é possível estudar a cultura material por intermédio de diferentes abordagens:

- Como reflexo.
- Como resposta adaptativa.
- Como parte do fenótipo humano.
- Como texto.
- A partir da percepção sensorial.

Vamos compreender as especificidades de cada abordagem?

2.1 CULTURA MATERIAL COMO REFLEXO

A cultura material como reflexo teve realce no século XVIII, no Iluminismo. O destaque da descoberta da cidade de Pompéia, deu repercussão ao culto da Arqueologia. Já no século XIX a influência da doutrina positivista e o evolucionismo darwiniano trouxeram o princípio da necessidade de classificar, ordenar, categorizar em sistema tipológicos os artefatos da cultura material. Nesse sentido de tipificar, os artefatos estruturaram culturas arqueológicas definidas por traços comuns em determinado tempo e espaço.

Os artefatos eram tipificados e categorizados em esquemas de desenvolvimento progressivos, lineares e de acordo com seus avanços tecnológicos. Isso quer dizer que a classificação por tipos arqueológicos em modelos socialmente aprovados, colocava os artefatos a favor da sustentação de concepções de desenvolvimento linear e progressivo, como se a humanidade tivesse os mesmos processos, na figuração na qual conhecemos como evolução.

O arqueólogo Gordon Childe, destaque nessa posição da cultura material como reflexo, considerou desnecessária a insistência da classificação tipológica colocando em questão a urgência de pensar os objetos por problematizações como: onde eles foram feitos, quem os fez, como e por quê. Gordon Childe (1892-1957) moldou o modelo teórico das três

idades em seu livro "A evolução cultural do homem" (1966), em que estabeleceu uma visão da evolução humana. Para o autor, os processos históricos da progressividade humana foram relativamente estabelecidos no que ele chamou de revoluções: os primórdios com a agricultura e domesticação dos animais (revolução neolítica), urbanização na Idade do Bronze (revolução urbana) e mecanização (revolução industrial).

FIGURA 5 – PERÍODO NEOLÍTICO, CULTURAS MATERIAL E VISUAL

FONTE: <https://pt.slideshare.net/veranathalia/aula-01-4833482>. Acesso em: 3 mar. 2022.

Essa abordagem compreendeu a cultura material a partir do paradigma do histórico-culturalismo, ou seja, a homogeneidade a partir do olhar de um grupo étnico que fazia a diferença um marcador da vida de povos particulares. As coisas materiais eram modificadas conforme as pessoas se modificaram na civilização. Portanto, a cultura material era passiva de classes, etnias e grupos, da cultura. Os artefatos portariam significados que lhes seriam intrínsecos, favorecendo a noção de que o passado pudesse ser reconstruído por eles, sem alteração de condições de vidas e variações humanas. Quanto maior o volume de evidências recolhidas, maior a condição de qualidade de pesquisas.

INTERESSANTE

O paradigma do histórico-culturalismo, na corrente da cultura material como reflexo, pensa nos objetos como reflexos passivos da cultura. Os artefatos carregam significados que já lhes são inerentes, como peso, altura, largura, cor, material, origem e propriedade. Dá valor ao modo como são produzidos em torno de suas funções. Interpreta-os em construções de categorias de espaço e tempo, ligados em fases, tradições, atribuídos a grupos específicos. Entender, descrever e classificar, fazem a metodologia histórico culturalista, preocupada em desenvolver técnicas para extrair o maior número possível de informações do artefato.

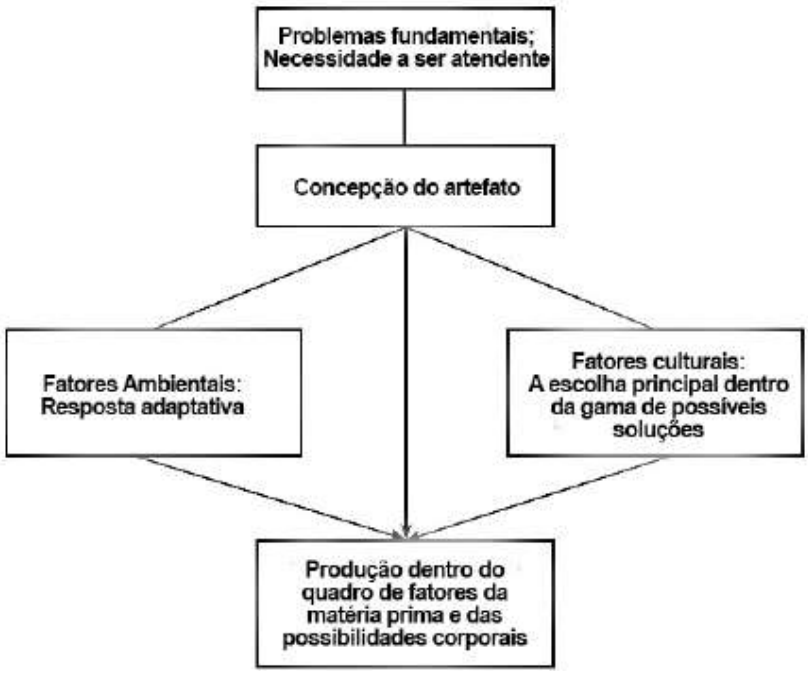
2.2 CULTURA MATERIAL COMO RESPOSTA ADAPTATIVA

A cultura material como resposta adaptativa radicalmente rejeitou o paradigma histórico-culturalista anterior. Ele entendeu que a cultura deveria assumir o papel de explicar a adaptação humana ao ambiente. Não é a evolução biológica que desvenda a mudança humana na sobrevivência, mas entende que a cultura material seria uma resposta às pressões de diversas naturezas sofridas pelos grupos humanos.

A adaptação do ser humano ao meio fez da cultura material, os artefatos, uma mudança cultural fora da evolução do corpo, extrassomática. Essa cultura formava um sistema "um conjunto de elementos interdependentes – os subsistemas – em interação solidária, sendo possível compreender um deles por meio de suas relações funcionais com os demais" (LIMA, 2011, p. 14).

Para essa concepção, as sociedades sofrem influências do ambiente sendo, portanto, sistemas abertos, dinâmicos, que acionam mecanismos de realimentação, positiva ou negativa, sempre que ocorre um desequilíbrio. Segundo Lima (2011, p. 15), "as coisas materiais podem ser entendidas como estáticas, reflexos passivos de relações sociais e do sistema político e econômico em ação, mas, acima de tudo, essa perspectiva reduziu o indivíduo a um autômato, controlado pelo sistema", ou seja, a cultura material como resposta adaptativa mostrou que há uma interação entre os elementos que compõe a sociedade e as coisas mudam porque os sistemas mudam, quando em desequilíbrio, buscando maior eficiência adaptativa.

FIGURA 6 – ESQUEMA DA RESPOSTA ADAPTATIVA



FONTE: <https://bit.ly/3IApXPY>. Acesso em: 3 mar. 2022.

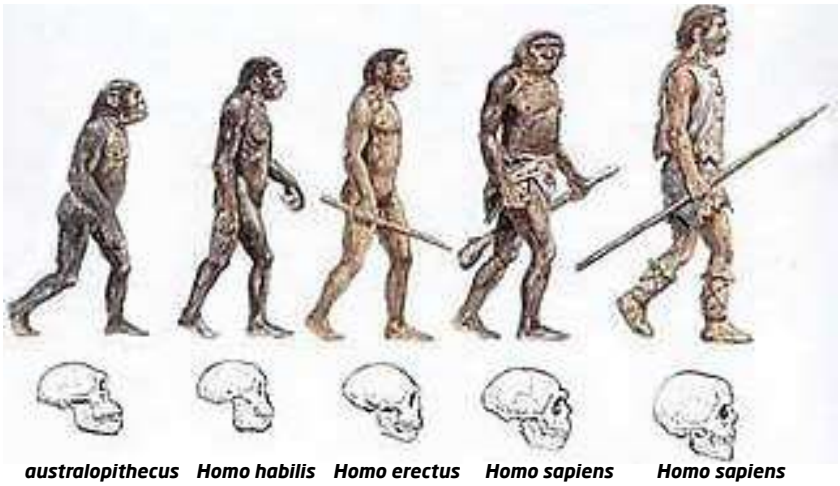
2.3 CULTURA MATERIAL COMO FENÓTIPO

A próxima possibilidade de análise do artefato arqueológico é o seu entendimento a partir do fenótipo humano. A ótica da cultura material como parte do fenótipo humano entendeu a importância de características da hereditariedade e da seleção natural preconizada por Charles Darwin. Segundo essa abordagem teórica, os artefatos são respostas de uma evolução humana constituída pela necessidade de transformação para se adaptar as novas exigências da natureza em constante alteração. Isso é retransmitido pela genética.

Essa corrente, em outras palavras, faz um retorno ao evolucionismo de Darwin, buscando causas que definam as mudanças humanas e suas relações com as coisas. Para eles, o registro material é tão histórico como o registro biológico e marca a passagem do tempo. A caracterização fenotípica em constante evolução biológica marcaria a aptidão. Nesse olhar, um registro arqueológico é entendido:

- Como as partes duras do fenótipo humano como são os ossos e a pele.
- Como o registro empírico da variação, da transmissão e da persistência diferencial da variação.
- Como produto da operação da seleção natural e do acaso.

FIGURA 7 – EVOLUÇÃO FENOTÍPICA COMO EVIDÊNCIA ARQUEOLÓGICA



FONTE: <https://bit.ly/3ukn4he>. Acesso em: 3 mar. 2022.

Ou seja, os artefatos arqueológicos postos em uma condição paralela de comparação, demonstram uma linhagem evolutiva e histórica a partir das características fenotípicas. Existem estudiosos que se opõe a essa colocação metodológica e teórica, considerando que a natureza humana seria única e indistinta. Nem todos aceitaram que os artefatos são percebidos como os restos fossilizados de fenótipos humanos bem-sucedidos. Os artefatos são evidências da expansão da aptidão dos indivíduos – acrescentam habilidades e capacidades – tornam mais aptos a sobrevivência.

2.4 CULTURA MATERIAL COMO TEXTO

A cultura material como texto é a próxima possibilidade de análise arqueológica. Segundo Tânia Lima (2011, p. 18), "um profundo mal-estar com o entendimento da cultura material como algo inerte, com função primordialmente utilitária, destinada tão somente a preencher as necessidades da adaptação humana ao meio ambiente, desencadeou uma forte reação em setores acadêmicos afinados com a teoria social da pós-modernidade". A autora explora que as correntes do marxismo, estruturalismo e semiótica, em suas várias combinações – esvaziaram algumas das principais bandeiras das anteriores abordagens da arqueologia. Para eles, a cultura material não tem significados inerentes, os artefatos não falam por si mesmos. São os arqueólogos que lhes conferem significados.

A cultura material é produzida por indivíduos com escolhas ideológicas, e não por um sistema. Não é reflexo da cultura, ela se constitui ativamente, e não é reflexo do comportamento, mas sim age sobre ele com seu poder transformador e como parte de estratégia de negociação social.

Na cultura material como texto, as formas materiais não espelham distinções sociais, ideias ou sistemas simbólicos, são um meio efetivo por onde esses valores, são constantemente reproduzidos e legitimados, ou transformados. Uma trama de relações sociais se instala a partir da cultura material. As coisas materiais mudam porque as sociedades e pessoas que as produzem mudam, tanto quanto elas mudam para que as sociedades e as pessoas mudem. Como discursos materiais, as pessoas falam silenciosamente sobre si mesmas pelos objetos, sobre sua visão de mundo, sobre o que não pode ser dito verbalmente.

FIGURA 8 – JOIAS ETNOGRÁFICAS COMO DISCURSOS MATERIAIS DE DISTINÇÃO

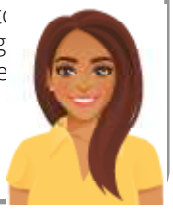
FONTE: <https://bit.ly/3quAPZt>. Acesso em: 3 mar. 2022.

DICA

A leitura da obra a seguir mostra que o artefato não fala por si próprio. Segundo os autores, é o estudioso que dá um significado a ele a partir do contexto em que está inserido. Nesse contexto da interpretação da cultura material como texto de uma cultura, uma civilização ou um povo, temos o pensamento de Baudrillard. Jean Baudrillard foi um teórico francês, sociólogo, que teve como objeto de estudo a questão do consumo entre outras problematizações.

NAVARRO, A. G., NETO, J. C. G. (Orgs.) **A escrita e o artefato como textos: ensaios sobre história e cultura material**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

A obra de Jean Baudrillard também é uma indicação importante para os estudos sobre os objetos. O autor teve suas ideias discutidas quando do lançamento do filme Matrix, com Keanu Reeves. Nele, o autor escreveu sobre simulacro, mas isso já é outra hist
Por ora, nos interessa o Baudrillard que estudou o objeto na perspectiva semiológ
e pragmática. Para ele, os objetos saem da funcionalidade para adquirire
significados no nosso sistema cultural, num jogo de relações.



FONTE: BAUDRILLARD, J. **O sistema dos Objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FIGURA 9 – LIVRO *O SISTEMA DOS OBJETOS*

FONTE: <https://bit.ly/3iq2Kpd>. Acesso em: 3 mar. 2022.

Baudrillard lembrava que os objetos não possuem apenas um valor de uso e um valor de troca, mas também um valor de signo. Como signo, o objeto era determinante nas práticas de consumo que ele considerava danosa. A interpretação do autor do "Sistema dos Objetos" considera que as formas materiais não espelham distinções sociais, ideias ou sistemas simbólicos, mas que são um meio efetivo por onde esses valores, são constantemente reproduzidos e legitimados, ou transformados.

Isso implica dizer que Baudrillard não aceitava que o objeto fosse meramente um produto do homem. Para ele, a "leitura" de um objeto faz com entendamos muito sobre os sujeitos que o usaram, desvendam sua sintaxe. Como discursos materiais, as pessoas falam silenciosamente sobre si mesmas, sobre sua visão de mundo, sobre o que não pode ser dito verbalmente.

Quer um exemplo? Possuir um iPhone é, para muitos, um objeto de desejo. Ele se torna um signo da sociedade de consumo que multiplica a cada dia a quantidade de peças a disposição mercadológica. Novos modelos são criados a cada período de tempo com inovações tecnológicas que suscitam necessidades humanas não naturais. A sociedade industrial oferece a priori, a noção coletiva e como signo de status, a disponibilidade de comprá-los, mesmo que a pessoa não tenha condições financeiras de aquisição. Baudrillard entende que o signo oferece uma falsa sensação de liberdade quando o indivíduo sucumbe ao objeto de consumo, e assim, esse pensamento "mágico" do consumo estabelece uma relação de decepção – euforia. Para essa corrente de pensamento, um objeto nunca é consumido por seu valor de uso. Os desejos do ser humano são abstraídos e materializados em signos para serem comprados e consumidos.

FIGURA 10 – BAUDRILLARD VIA OS OBJETOS COMO SIGNOS

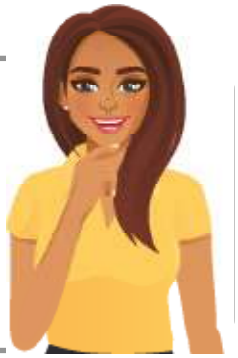
FONTE: <https://bit.ly/3D0OY5C>. Acesso em: 3 mar. 2022.

Para Baudrillard (2008), essa transformação dos objetos em signos se deu no pós-guerra com a sociedade de consumo e os meios de comunicação de massa, tornando os objetos em uma linguagem. Os objetos formam um sistema num novo contexto – a sociedade do consumo – e isso requer uma análise, não de sua função social, mas de como são apropriados para dar margem as contradições do capitalismo.

Como exemplo, podemos trazer as mudanças nos mobiliários e eletrodomésticos com um design mais moderno que remete a um estilo de vida burguês. Os objetos elencam um novo código de funcionalidade. Se antes uma cristaleira era um "objeto-símbolo tradicional" – utensílios, móveis ou até mesmo uma casa que trazia consigo uma história – nesse cenário consumista, serve como mediador de uma relação vivida, agora, o "objeto de consumo".

> O consumidor moderno integra e assume espontaneamente esta obrigação sem fim: comprar a fim de que a sociedade continue a produzir, a fim de se poder pagar aquilo que foi comprado [...]. Em cada homem o consumidor é cúmplice da ordem de produção e sem relação com o produtor – ele próprio simultaneamente – que é vítima dela. Esta dissociação produtor-consumidor vem a ser a própria mola da integração: tudo é feito para que não tome jamais a forma viva e crítica de uma contradição (BAUDRILLARD, 2006, p. 169-170).

DICA



Duas excelentes leituras que utilizam o pensamento baudrileriano, para analisar as relações entre gênero e artefatos, são as obras de Vânia Carneiro de Carvalho:

CARVALHO, V. C. de. Cultura material, espaço doméstico e musealização. **Varia História**, Belo Horizonte, v. 27, n. 46, p. 443-469, 2011.

CARVALHO, V. C. de. **Gênero e artefato**. São Paulo: EDUSP, 2008.

Fechamos mais este tópico, bastante teórico, mas muito promissor na interpretação dos objetos que estão musealizados ou que futuramente serão ofertados ou adquiridos no seu potencial de musealização.

MUSEUS E ARQUEOLOGIA: ALGUMAS REFLEXÕES

Alejandra Saladino

Introdução

O que é um museu de arqueologia? Quais são suas especificidades? Quais temáticas podem ser abordadas? Ou melhor, quais temas devem ser abordados quando se impõe o objetivo de romper com sentenças recorrentes no imaginário social como, por exemplo, que o museu é lugar de coisa velha e que a Arqueologia estuda os cacos e as múmias e, a pior versão dentre todas, "escava dinossauros"? Qual o perfil de um museu de arqueologia alinhado à Sociomuseologia e à Arqueologia Pública? Quais as estratégias adequadas para diminuir o gap entre as narrativas resultantes das pesquisas arqueológicas mais recentes e o discurso da exposição de longa duração dos museus? Quais seriam os maiores desafios dos museus nos tempos do crescimento exponencial dos acervos arqueológicos resultante da Arqueologia de Contrato?

As motivações para refletir sobre essas questões, objetivos deste artigo, decorrem da observação empírica sobre a notada dificuldade de algumas instituições museológicas brasileiras de romperem com pré-noções do senso comum e proporem uma outra percepção sobre a Arqueologia e sobre a própria instituição. Decorre da observação de que, em certa medida, os museus de arqueologia são especialmente afetados pelas imagens reducionistas que grassam no imaginário social.

Em outras palavras, decorre da observação de que a imagem de museu como lugar de coisa velha e de coisa antiga (CHAGAS, 1987) é potencializada quando associada aos museus de arqueologia, pois seus acervos continuam inacessíveis para boa parte do

público que não detém os códigos necessários para compreendê-los. Decorre ainda da percepção de que por trás de cada ação de divulgação da Arqueologia há uma ideologia que resulta das ideias, crenças e ações impostas e assumidas, conscientemente ou não (ZAPATERO, 2009, tradução nossa) de parte de cada indivíduo envolvido nesse processo (arqueólogos, museólogos e educadores, apenas para citar alguns).

Decorre, por fim, da observação da complexificação da gestão dos acervos arqueológicos resultante do licenciamento ambiental/Arqueologia de Contrato. Por tudo isso, percebo serem estes temas de importância fundamental para que a atuação de museólogos – enquanto produtores de novos sentidos a partir da decodificação de discursos e gestores do patrimônio musealizado – contribua efetivamente para a apropriação, ressignificação e valorização das referências patrimoniais arqueológicas.

Parto do pressuposto de que o museu é lócus privilegiado para a preservação e valorização do patrimônio arqueológico, pois nesse lugar de memória (NORA, 1993) se encontram, a princípio, ferramentas para tal, designadamente as etapas que configuram a cadeia operatória da Museologia ou o próprio processo de musealização (constituído por ações de Documentação, investigação e comunicação). Por isso, meu argumento é exposto de acordo com uma estrutura que se inicia com uma breve contextualização seguida de uma reflexão sobre os conceitos de museu e de Arqueologia e, finalmente, de uma discussão sobre as potencialidades e desafios dos museus arqueológicos na atualidade.

Um olhar sobre os Museus de Arqueologia: potencialidades e desafios.

Iniciamos esta etapa da nossa reflexão lançando mão da citação que inaugura este texto, na qual Canguilhem nos alerta para a plasticidade dos conceitos, decorrente das diversas perspectivas e apropriações. Tudo isto para ressaltar que hoje os museus, mais que depósitos de tesouros, de coisas boas e más de lembrar, templos de legitimação e sacralização das raízes culturais, representações e mitos nacionais, são percebidos como lugares de reescrita da história a partir da reconstrução das memórias coletivas, como ferramentas de transformação e empoderamento social e espaços de sociabilidade e de consumo cultural. Por sua vez, a Arqueologia, ainda que etimologicamente atrelada ao estudo do antigo, cada vez mais, e a partir de diversas perspectivas teóricas, trata da condição humana e da relação da nossa espécie com o meio a partir da cultura material e sem limitação de caráter cronológico (FUNARI, 2001).

Percebo que a discussão sobre as potencialidades e limitações dos museus arqueológicos deve iniciar-se na sua dimensão política. É preciso reconhecer que os museus e o discurso arqueológico resultam de processos de cunho político, pois, de acordo com a arqueóloga Camila Wichers, são conformados por seleções (de objetos a coletar e expor, de temas a investigar e a comunicar e de perspectivas teóricas a fundamentar as narrativas) que projetam apenas parte do contexto arqueológico na

esfera patrimonial (WICHERS, 2010). Então, para que exerçam sua plena potência, os museus de arqueologia necessitam assumir a dimensão política e ideológica tanto do discurso arqueológico quanto do discurso museológico, bem como das suas coleções. Isto significa abdicar de apresentar ao visitante um discurso pretensamente neutro, objetivo, definitivo e acabado. Em outras palavras, significa assumir a pluralidade de perspectivas teóricas que conformam o conhecimento arqueológico, bem como seus limites, decorrentes dos processos seletivos que conformam as coleções arqueológicas investigadas e musealizadas e da própria dinâmica do campo científico, ditada pela constante revisão dos resultados de pesquisas mediante a obtenção de novos dados e/ou a incorporação de metodologias e instrumentos mais modernos. Significa ainda abandonar a comodidade da pasteurização do passado em nome da necessidade didática da exposição. Em outras palavras, significa deixar de escamotear as áreas de ignorância presentes no campo da Arqueologia e de essencializar os grupos sociais do passado, ocultando os conflitos sociais.

Os arqueólogos pós-procesualistas Michael Shanks e Christopher Tilley (1992) reconhecem o importante papel de elo que os museus arqueológicos desempenham entre a Arqueologia – enquanto campo científico e prática profissional – e o grande público não-arqueólogo (SHANKS; TILLEY, 1992). Esses museus são, em todas as suas modalidades (tradicionais ou de sítio), uma das formas mais diretas, eficazes e impactantes de divulgar o passado (MERRIMAN; MASRIERA; MANSILLA; MOSER; SANTACANA; HERNÁNDEZ; WOOD; COTTON *apud* ZAPATERO, 2009).

Destarte, percebemo-los à luz da Sociomuseologia e da Arqueologia Pública como potentes loci de problematização e reflexão sobre os discursos científicos, de musealização de memórias de grupos sociais tradicionalmente emudecidos e/ou ausentes nas narrativas da memória histórica e de debate sobre temas candentes da atualidade, como os que tratam da relação entre nossa espécie e o ambiente. Entretanto, é preciso admitir que aos museus de arqueologia cabe enfrentar o desafio de tornar significativas e ressonantes referências patrimoniais que, à primeira vista não passam de cacos de coisas feitas por uma gente desaparecida que não guarda relação alguma com a sociedade atual.

Afinal, os objetos arqueológicos estão duplamente descontextualizados, pois que desvinculados de seus contextos arqueológicos e – por conta disso – expostos sem seus contextos de valor, uso e significação na sociedade que os elaborou, utilizou e descartou (ZAPATERO, 2009). Assim evidencia-se o desafio dos museus de arqueologia: elaborar discursos que, a partir da contextualização dos vestígios arqueológicos, contribuam para a reflexão sobre a condição humana e para a apropriação e valorização do patrimônio arqueológico, tudo isto a partir de experiências museais sensoriais e afetivas. De acordo com a Carta de Lausanne (UNESCO, 2010), patrimônio arqueológico é patrimônio da humanidade, independentemente das representações – de nível nacional, regional e local – que possam ser associadas a ele.

Aí reside a potência dos museus de arqueologia: criar discursos transversais, que possam contribuir tanto para o reconhecimento e reflexão das identidades e memórias sociais, quanto, e a partir delas, provocar a reflexão sobre temas candentes, como o multiculturalismo, a diversidade étnica e a condição humana.

A divulgação do discurso arqueológico nos museus se dá pela exposição, uma das formas de extroversão que constituem a musealização do patrimônio arqueológico. Uma exposição arqueológica é resultado da aplicação de uma cadeia operatória que se inicia no contexto arqueológico – no qual o arqueólogo é o responsável pela seleção, coleta, análise e interpretação do material arqueológico – e segue no contexto museológico – onde, idealmente, museólogos, arqueólogos, educadores e segmentos sociais envolvidos (como comunidades locais, descendentes de sistemas culturais etc.) decodificam o discurso arqueológico em discurso museológico – onde são produzidos diversos produtos educativo-culturais. Vale ainda ressaltar que a conformação e a dinâmica da referida cadeia operatória estão rigorosamente atreladas ao contexto social, político, econômico e cultural vigente. Graças à consolidação das premissas da Carta de Santiago do Chile, nas exposições museológicas deve ser analisado o significado social e cultural que possuem (NIGAN *apud* HERNÁNDEZ, 2010, tradução nossa) os objetos. É preciso comunicar uma mensagem que sirva para fazer pensar, refletir e emocionar os visitantes (HERNÁNDEZ, 2010, tradução nossa).

É preciso afetar pelo afeto, promover a mudança social, o que revela a importância do processo decodificação do discurso museológico e da dimensão didática da experiência museal. Todavia, faz-se mister cuidar para não produzir exposições que resultem em verdadeiros "livros na vertical", uma avalanche de textos e imagens que dão suporte aos objetos arqueológicos e que sufocam o visitante com tantas informações que lhe fica difícil discernir entre o relevante e o irrelevante. A arqueóloga Francisca Hernández Hernández (2012), dedicada à caracterização e reflexão da museografia dos museus arqueológicos, ressalta a importância estratégica de escolher entre as diversas formas de exposição aquela mais adequada para contemplar os objetivos de estudo e fruição desses bens culturais.

Na atualidade, os maiores desafios que enfrentam os museus de arqueologia dizem respeito a diversos aspectos socioculturais, de âmbito científico, político e econômico dentre os quais destaco a reflexão sobre o papel dos museus na contemporaneidade, o reconhecimento da dimensão política dessas instituições e os desdobramentos da Arqueologia de Contrato, que insere a prática arqueológica na lógica do mercado e sob a dinâmica política e econômica. No Brasil, a Arqueologia de Contrato resulta em um aumento exponencial dos acervos arqueológicos, para os quais as instituições de guarda não estão preparadas para gerir adequadamente, nem a comunidade científica para investigar plenamente e nem os organismos estatais para desenvolver políticas públicas de preservação eficazes (SALADINO; COSTA; MENDONÇA, 2013).

Algumas provisórias considerações

As motivações desta reflexão sobre as especificidades, potencialidade e desafios dos museus arqueológicos têm sua origem no reconhecimento do seu papel estratégico na divulgação da Arqueologia e na preservação e valorização do patrimônio arqueológico. Muito embora soe ser este um tema tão básico, elementar, faz-se necessária sua discussão, pois para que os museus arqueológicos atinjam sua plena potência enquanto loci de preservação e valorização daquela categoria de bem cultural, é fundamental escolher com consciência as perspectivas e abordagens a definir a narrativa – ou seja, conhecer suas possibilidades e limites – bem como clareza na apresentação de suas diretrizes afinal, a legitimidade de um conceito se dá pela sua aplicação.

À guisa de conclusão deste ensaio, retomo as questões que lhe foram o mote sem, entretanto, pretender encerrar o debate, antes sim provocar a reflexão e a emersão de outros e diferentes entendimentos. É possível reconhecer um museu de arqueologia pelo seu acervo e pelo seu discurso, ambos decorrentes da prática arqueológica. Em outras palavras, é um museu que trata da condição humana e da relação da nossa espécie com o meio a partir da exposição de vestígios arqueológicos e da narrativa arqueológica. As especificidades dos museus arqueológicos referem-se à possibilidade de produzir distintas narrações sobre a condição humana em diversas escalas de tempo, espaço e representação (longa duração, passado recente, nacional, regional, local) e a partir de distintas perspectivas teóricas (histórico-culturalista, processualista, pós-processualista etc.). Os museus de arqueologia podem tratar de todo e qualquer assunto relacionado à condição humana. Portanto, não há limite de temas a abordar a partir dos acervos arqueológicos, afinal não é possível parar de pensar no presente quando se investiga o passado da mesma forma que não é possível parar de pensar no passado quando se analisa o presente. A título de ilustração, destaco dois movimentos que vêm transformando a prática e o discurso dos museus arqueológicos: o primeiro refere-se à discussão sobre a retirada de restos humanos das exposições de longa duração e o reenterramento de restos de ancestrais de minorias étnicas no contexto anglo-saxão (ZAPATERO, 2009), bem como no latino-americano. O segundo refere-se ao repatriamento de peças arqueológicas.

Ou seja, os museus arqueológicos, assumindo a sua dimensão político-ideológica, têm tratado de questões contemporâneas relacionadas à diversidade étnico-cultural, à desigualdade social e ao direito de memória. Este ambiente, vale lembrar, sofre influência da Sociomuseologia e da Arqueologia Pública, a partir das quais são repensadas a prática museológica e a prática arqueológica com vistas a promover a sensibilização e o empoderamento dos grupos sociais por meio da apropriação, ressignificação e valorização do patrimônio arqueológico.

FONTE: SALADINO, A. Museus e Arqueologia: algumas reflexões. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 54, n. 10, 11 Jul. 2017.

RESUMO DO TÓPICO 2

Neste tópico, você adquiriu certos aprendizados, como:

- A arqueologia deve ser vista como disciplina que investiga a emergência, a manutenção e a transformação dos sistemas socioculturais através dos tempos, por meio da cultura material por eles produzida.

- A cultura material é indissociável e constitutiva da condição humana desde seu surgimento.

- A cultura material é considerada como sinônimo de artefato – vasto universo de objetos usados pela humanidade para lidar com o mundo físico, para facilitar as relações sociais e melhorar nossa vida.

- As abordagens sobre a cultura material podem ser estudadas como: reflexo, resposta adaptativa, parte do fenótipo humano, como texto e como percepção sensorial.

- A cultura material como reflexo entende o artefato como esquema de desenvolvimento progressivo dos humanos, estabelece cronologias.

- A cultura material como resposta adaptativa é o resultado da adaptação não biológica ao meio, realizada fora do corpo (extrassomática) – cultural.

- A Cultura material como parte do fenótipo percebe que as coisas são respostas as mudanças evolutivas derivadas da genética, entende como variação da evolução das espécies.

- A cultura material como texto vê como sistema e função adaptativa controlados pelas ideias dos indivíduos. As formas materiais não espelham distinções sociais, ideias ou sistemas simbólicos.

- São transformações de uma prática humana primordial **a comunicação** entre indivíduos e a criação de significados.

- Baudrillard, em sua obra Sistema dos Objetos, acredita que o objeto não é meramente produto do homem, mas um signo que representa suas necessidades, fomentando o consumo.

AUTOATIVIDADE

1 A cultura material pode ser processada na interpretação de diferentes perspectivas teóricas. Uma dessas correntes teóricas defende a experiência, a observação, a praticidade do artefato para justificar sua existência. Sobre o exposto, assinale a alternativa CORRETA:

a) ( ) Corrente da cultura material como texto.
b) ( ) Pragmatismo.
c) ( ) Corrente arqueológica.
d) ( ) O sistema dos Objetos.

2 Jean Baudrillard revolucionou o pensamento acerca da cultura material, trazendo a perspectiva do consumismo para pensar a respeito dos objetos. Sobre o exposto, classifique V para as sentenças verdadeiras e F para as falsas:

( ) Analisar um objeto na visão do consumo é perceber como a sociedade dá significação aos signos.
( ) O consumo é uma modalidade característica da sociedade industrial, constituindo um modo ativo de relação das pessoas com os objetos e o mundo.
( ) Para Baudrillard os signos criam processos de distinção e comunicação.
( ) A obra O Sistema dos Objetos aponta uma posição evolucionista biológica para a interpretação dos objetos.

Assinale a alternativa que apresenta a sequência CORRETA:

a) ( ) F – V – V – F.
b) ( ) V – F – F – V.
c) ( ) V – V – V – F.
d) ( ) F – F – F – V.

3 Uma das correntes teóricas da Arqueologia como interpretação dos artefatos propõe reflexões a partir da teoria evolucionista de Charles Darwin. Acredita-se que o registro material é tão histórico como o registro biológico. Portanto, importa que as características do artefato usado por indivíduos ou grupos são físicas. Assinale a alternativa CORRETA que define essa corrente:

a) ( ) Estruturalismo.
b) ( ) Cultura material como texto.
c) ( ) Cultura material como parte do fenótipo.
d) ( ) Cultura material como pragmática.

4 A noção da cultura material a partir do paradigma do histórico culturalismo sofre críticas. Por ter uma perspectiva evolucionista, esse olhar pensa os objetos como relação de séries, em ordem cronológica, como linhagens de progresso e evolução. Explique três motivos pelo qual a corrente do histórico culturalismo sofre condenações na atualidade.

5 Entre as interpretações da Arqueologia sobre as possibilidades de leitura do objeto há divergências, antagonismos. Existe a corrente teórica da cultura material como texto, e aquela que entende a cultura material como Resposta Adaptativa. Desenvolva uma comparação entre as duas formas de interpretar a cultura material.

INTERPRETAÇÃO ANTROPOLÓGICA DO OBJETO

1 INTRODUÇÃO

No Tópico 3, desenvolveremos acerca uma análise dos objetos na perspectiva da Antropologia. A atenção dos antropólogos, para os objetos, ganhou reforço no final do século XIX e início do XX, na reflexão sobre os "objetos etnográficos". Os museus desempenhavam um relevante trabalho com o sentido narrativo evolucionista.

Nos museus, os objetos eram recebidos dos mais diferentes pontos do planeta, por viajantes e desbravadores que utilizava vestígios, artefatos e peças como modo de classificação e comprovação evolutiva, e linear, da civilização.

Havia ausência de método na classificação dos objetos, podendo ser colocados lado a lado, peças com anos de diferença cronológica, ou de localização espacial. Africanos com indígenas do Peru, misturados com artefatos de povos Charruas e da Amazônia, eram considerados exemplares da evolução humana postados hierarquicamente como estágios evolutivos. A ideia era de que a cultura era transmissão.

Muitos grandes museus do mundo, como o Museu de História Natural de Nova York, o Museu Britânico, o Museu Nacional e muitos outros estabeleciam uma linha progressiva de peças com o intuito de repassar uma noção da história da humanidade, desde a sua gênese (seria, de fato, isso possível?), até o futuro promissor. Na segunda metade do Século XX, essa abordagem iniciou o seu declínio, primeiramente, na teoria antropológica e, em seguida, mais alguns anos à frente na própria teoria museológica e outras ciências afins. As caracterizações precárias sobre os objetos e a visão evolucionista e eurocêntrica não confirmavam aspectos culturais diferenciados e latentes.

De certo modo, nessa fase, os antropólogos se afastaram dos museus, fundamentalmente porque esses mantiveram olhares colonizadores e estanques, diante das diversidades culturais e sociais. Depois da 2ª Guerra, os antropólogos se debruçavam no entendimento das sociedades e não apenas das culturas, modificando o paradigma dos objetos, como indicação de processos evolutivos.

Grosso modo, os anos 1960-1970 despontaram a antropologia dos objetos para outros olhares. Os objetos materiais começaram a ser analisados como sistemas que estabelecem formas de comunicação simbólica, nas quais as pessoas e grupos de diversas categorias sociais emitem e recebem informações. Já nos 1980-90, os objetos musealizados voltaram a interessar as pesquisas e os estudos antropológicos. É dessa maneira que iremos desenvolver esse Tópico 3.

2 OBJETOS, ANTROPOLOGIA E MUSEUS

Dentre os vários estudiosos que estabelecem conexões entre os objetos, os museus e a antropologia, podemos citar as obras de José Reginaldo Gonçalves. Esse antropólogo brasileiro se propõe a analisar os acervos patrimonializados como fontes de exploração simbólica e descritiva das sociedades na atualidade.

Compreender a vida social e cultural é atualmente uma das principais referências dos estudos antropológicos. José Reginaldo Gonçalves explica:

> O deslocamento dos objetos materiais para os espaços de coleções privadas ou públicas ou para museus (por exemplo, na condição de "objetos etnográficos" ou "arte primitiva") pressupõe evidentemente a sua circulação anterior e posterior em outras esferas. Antes de chegarem à condição de objetos de coleção ou de objetos de museu, foram objetos de uso cotidiano, foram mercadorias, dádivas ou objetos sagrados. Afinal, conforme já foi sugerido, cada objeto material tem a sua "biografia cultural" e sua inserção em coleções, museus e "patrimônios culturais" é apenas um momento na vida social. No entanto, esse momento é crucial pois nos permite perceber os processos sociais e simbólicos por meio dos quais esses objetos vêm a ser transformados ou transfigurados em ícones legitimadores de ideias, valores e identidades assumidas por diversos grupos e categorias sociais (GONÇALVES, 2007, p. 23).

Esse autor entende que os objetos são retirados do seu circuito de atividades e deslocados para os museus, sendo assim transformados pela sua nova classificação. Neste sentido, Gonçalves (2005) percebeu que a noção de patrimônio se confunde com a de propriedade. Para o antropólogo, os bens patrimonializados, nem sempre possuem atributos utilitários, todavia, servem a propósitos utilitários. Ainda, de acordo com ele, os objetos ao mesmo tempo são percebidos como "significados mágico-religiosos e sociais, constituindo-se em verdadeiras entidades dotadas de espírito, personalidade, vontade etc. Não são desse modo meros objetos" (GONÇALVES, 2005, p. 3).

Podemos usar como ilustração da afirmação de Reginaldo Gonçalves os objetos museológicos de distinção. São eles medalhas, troféus, condecorações, títulos, honrarias que preenchem vitrines e gavetas dos museus. Tais objetos atribuem destaque simbólico ao personagem a quem pertenceu. Seus atributos físicos denotam as características que o diferencia, a razão pelo qual se acredita que precisam estar preservados servindo como agraciamento.

FIGURA 11 – ANTROPOLOGIA COM ATRIBUIÇÃO AO VALORES HUMANOS E AOS OBJETOS

FONTE: <https://bit.ly/3txPQMg>. Acesso em: 3 mar. 2022.

Nas reflexões que estamos elaborando a respeito das relações entre a Antropologia, os museus e os objetos materiais (e imateriais), Gonçalves (1996) elaborou um perfil sobre a idealização do patrimônio cultural e museológico brasileiro, numa obra essencial denominada *A retórica da perda*. Para o pesquisador, os intelectuais que estabeleceram o campo do patrimônio cultural brasileiro seguiram signos e códigos culturais que intencionaram criar uma apropriação nacionalista dos bens culturais móveis e imóveis.

A Retórica da Perda assinala a estruturação de discursos "dramatizados" sobre as perdas dos objetos, monumentos, sítios, relíquias, artefatos e demais bens culturais, considerados ameaçados e que faziam desestabilizar "a identidade" (no singular) dos brasileiros. Neste caso, a perda se devia a ausência das políticas de preservação e também a indiferença da população frente a situação.

Os textos de Reginaldo Gonçalves apontam grande importância para a compreensão dos estudos relativos aos museus, os patrimônios museológicos e a antropologia. O autor aborda definições específicas como **ressonância** e ressignificação. O primeiro, ressonância, é apropriado do pensamento de Stephen Greenblatt. Ressonância é compreendida pela capacidade dos públicos, das pessoas em suas comunidades e sociedades sentirem-se atraídos, interessados, recíprocos e dispostos aos bens culturais.

A ressonância é uma evocação que o objeto faz no seu expectador, uma espécie de interdependência, correspondência e identificação simbólica e profunda. A ressonância gera um efeito evocativo de memórias, lembranças, que são reconhecidas pelas pessoas no contato com o objeto que passa a ser reconhecido efetivamente como representando dessa aproximação. Desse modo, o objeto passa a ser ressignificado do seu sentido inicial passando a receber outra carga energética de sensações e expectativas. O objeto se torna representante e mediador entre domínios sociais e culturais.

NOTA

Stephen Greenblatt definiu ressonância como o poder de um objeto exposto de atingir um universo mais amplo, para além das suas fronteiras formais, o poder de evocar forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o expectador, o representante.

Outra cientista que busca compreender a relação entre os museus, os objetos e a antropologia é a Doutora Regina Abreu, antropóloga no Museu Nacional do RJ. Abreu considerou o Museu Nacional como um museu de antropologia, em decorrência da diversidade dos objetos da coleção, infelizmente quase toda perdida no incêndio de 2018. Múmias, insetos, tronos, bandeiras, dinossauros e outros artefatos e peças, formando milhões de bens que eram elos de memórias e histórias no tempo e no espaço daquele museu.

Regina Abreu defende a parceria histórica dos museus com a antropologia, primeiramente esvaziada e recentemente retomada. A autora explica:

> A antropologia vai aos poucos encontrando no campo dos museus e da museologia fortes aliados para a construção de novos paradigmas voltados para os estudos, as pesquisas, a difusão dos conhecimentos sobre as relações sociais e humanas na dinâmica da chamada diversidade cultural. O tema da alteridade é ressignificado a partir da colaboração estreita que os museus passam a ter não apenas com aqueles que estudam e pesquisam as diferentes culturas humanas, mas também com aqueles que as vivenciam ou que se proclamam herdeiros de antigas tradições já desaparecidas e cujos vestígios e traços só podem ser encontrados em reservas técnicas dos museus. Desse modo, os museus e, em especial os museus antropológicos e/ou etnográficos, passaram a desempenhar relevante lugar num mundo cada vez mais interconectado e cujos conhecimentos podem ser compartilhados por grande número de agentes (MACIEL; ABREU, 2019, p. 10).

Regina Abreu (2019, p. 134) lança o seu olhar antropológico para diversos museus brasileiros criados no contexto dos séculos XIX e XX e que desempenhavam funções pautadas na noção etnológica dos acervos. Ela cita que muitos desses museus modificaram seus olhares sobre coleções com a interseção da interdisciplinaridade com a Antropologia: o Museu do Homem do Nordeste, o Museu do índio, o Museu de Arte Popular de Pernambuco, Museu do Açúcar como exemplos de:

> Iniciativas vinculadas a instituições estatais, protagonizadas por antropólogos renomados, com claros objetivos de intervenção social e política na construção de novas mentalidades na luta contra o preconceito, o racismo, a intolerância e na afirmação e valorização da mestiçagem como via para o desenvolvimento nacional e regional.

FIGURA 12 – MUSEU DO ÍNDIO, RJ

FONTE: <https://bit.ly/3txPQMg>. Acesso em: 3 mar. 2022.

De alguma forma, a perspectiva antropológica sobre os objetos museológicos possibilita, segundo Regina Abreu, "responder ao tema da diversidade nas culturas humanas com a unidade da espécie, que pretendia por intermédio dos museus afirmar diferentes processos civilizatórios e contribuir para a solidariedade entre os povos e para a paz mundial. Os museus, e muito especialmente os museus antropológicos, vivem da conjugação entre o singular e o universal" (ABREU, 2007, p. 138).

Segundo os autores citados, os estudos sobre os objetos são pautados nas relações entre as coisas e as pessoas. Para eles e outros antropólogos, a base desse pensamento é a representação que as pessoas fazem sobre os objetos. Lembrando que a Teoria das Representações Sociais escreve sobre pontes que são criadas para se estabelecer outra forma de comunicar por meio de objetos. Isso se aplica diretamente no comportamento das pessoas, na sua linguagem física, cultural e principalmente social.

A teoria das representações sociais utilizada pelos autores que transitam na análise antropológica enxerga nos objetos comportamentos coletivos, levados a estabelecer convenções. Isso depende de conhecimentos anteriores, transmissões que são desenvolvidas no decurso do tempo. Para melhor interpretação, vejamos a figura a seguir:

FIGURA 13 – BAILE DE DEBUTANTES 1960-2015 ANALISADOS NA TEORIA DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS - PERMANÊNCIA E TRADIÇÃO

FONTE: <https://bit.ly/3ty3hM9>. Acesso em: 3 mar. 2022.

As imagens (acervos de cultura visual) e as indumentárias desse ritual de passagem reproduzem a dinâmica social e suas linguagens, comunicando um pensamento aqui entendido como social. Esse pensamento também revela seu teor subjetivo e identitário.

Nesse caso, a ação museológica da descrição da imagem como comunicação e informação é uma forma de mediação do objeto com as pessoas, a sociedade. Descrever é explicar conceitos, fatos sociais, e aquilo que pensamos ter visto neles. No entanto, isso não é natural nem espontâneo. É a representação de uma cena real a partir das lembranças e experiência vividas. Se verificarmos duas pessoas descrevendo a mesma cena, seguramente ela seria tratada de maneira diferente pela diversidade das emoções, sentimentos, situações, e pela capacidade de imaginação. Por isso, analisar objetos materiais, imateriais e visuais sob o ponto de vista da antropologia permite maior aderência à ressonância e às diferentes formas de recepção e usos de objetos e espaços.

Os atos de colecionar, guardar e expor coleções e objetos notadamente realizam mediações. Os objetos e imagens são deslocados e modificados para símbolos abstratos e representações em suas variadas possibilidades. Por isso, a análise antropológica de uma peça se dá no âmbito das subjetividades, informando pelo museu que ela é importante para um sujeito-coletividade, sobre o seu valor "mágico".

NOTA

Estudaremos esse autor na Unidade 3, a seguir, porém, não vamos nos privar de conhecer a contraposição de Daniel Muller, ao escrever sobre os "Trecos, troços e coisas".
A obra de Muller (2014) refuta essa condição, desconsiderando o objeto como linguagem, comunicação e materialidade. Para ele, a teoria da representação pouco nos diz sobre a verdadeira relação entre pessoas e coisas. Acredita que as pessoas são afetadas pelas coisas.

Finalizamos mais este tópico de análise sobre os objetos, desta vez no olhar da Antropologia cultural. Vale reter que as análises antropológicas nos ambientes museísticos fazem interpretações das materialidades e subjetividades em vários níveis, de maneira a intensificar os significados da presença, produzindo sentidos.

A mudança de perspectiva sobre os objetos dos museus e as interpretações possíveis estão abertas para significações concomitantes. Fechamos este tópico com uma relevante citação de José Reginaldo Gonçalves (2007, p. 28):

> É possível que essa categoria universal de bens nos possa ser útil para entender ao menos parcialmente aqueles objetos que, uma vez retirados da circulação cotidiana, vêm a ser, no contexto das modernas sociedades ocidentais, classificados como "patrimônio cultural".

Objetos que compõem coleções particulares podem ser vendidos e comprados; e mesmo objetos que integram o acervo de museus podem eventualmente ser vendidos ou trocados; mas, em princípio, não é admitido esse procedimento para aqueles objetos classificados como "patrimônio cultural" por determinado grupo social. Na medida em que assim classificados e coletivamente reconhecidos, esses objetos desempenham uma função social e simbólica de mediação entre o passado, o presente o futuro do grupo, assegurando a sua continuidade no tempo e sua integridade no espaço.

A MATERIALIDADE EM TRÊS 'CASOS EXEMPLARES'

José Neves Bittencourt

O primeiro dos casos: quando o rei D. João VI resolveu criar um museu em seus domínios americanos, em 1818, de uma vez só abriu diversas tradições no então Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Talvez, a mais importante dessas tradições tenha sido a criação da primeira instituição científica em terras da América portuguesa: o Museu Real e Nacional, ainda hoje em funcionamento.

Conforme se entende do decreto que criou o Museu Real, datado de 6 de junho de 1818, o objetivo do monarca era "propagar os conhecimentos e estudos das ciências naturais no Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objetos dignos de observação e exame, e que podem ser empregados em benefício do Comércio, da Indústria e das Artes..." (*apud* NETTO, 1870, p. 22). Entretanto, o real personagem, talvez consciente da própria magnanimidade, de imediato tomou a iniciativa de dotar de coleções sua nova instituição: ofereceu diversos objetos de sua propriedade, entre os quais se destacavam uma "arma de fogo marchetada de marfim da Idade Média e uma bela coleção de quadros a óleo" (NETTO, 1870, p. 22).

Tanto a arma antiga quanto os quadros ainda podem ser examinados nos contemporâneos Museu Histórico Nacional e Museu Nacional de Belas Artes, ambos no Rio de Janeiro. Sobre os quadros, não falaremos muito, mas é provável que fossem parte da coleção do Tesouro Real, "coleção de tamanho hoje desconhecido, que tinha sido trazida de Portugal quando da transmigração [da Família Real portuguesa, em 1808]" (BITTENCOURT, 1997, p. 119). A arma merece um exame mais atento. Trata-se de um rifle (arma de cano raiado) de caça, de luxo, fabricado na Europa Central, provavelmente na segunda metade do século XV. Tem características tecnológicas extremamente interessantes, inclusive o estilo do raiamento, que indica um dos primeiros sistemas do gênero experimentados. Também chamam a atenção os detalhes exteriores: uma profusão de inserções de marfim (marchetaria), mostrando, em detalhes precisos, cenas militares e de caçada. Cuidadosamente aplicados sobre a madeira escura (provavelmente nogueira, devido à leveza), os detalhes tornam o objeto utilitário uma verdadeira joia, sem chegar a lhe prejudicar a funcionalidade (BITTENCOURT, 1997). É o que, em última análise, distingue as posses de um rei daquelas dos comuns mortais, a coisa não apenas funciona, mas é luxuosa até a ostentação.

O segundo caso vai de um extremo a outro. O engenheiro de sistemas norte-americano David Gelernter está interessado em beleza. Ele abre seu livro (GELERNTER, 2000), um pequeno (e por que não dizer, bonito) volume, com um capítulo denominado "Beleza profunda". Sua declaração de adesão a essa qualidade não admite tergiversação: "Nossa sensibilidade à beleza funciona como um diapasão que vibra em nossos cérebros quando deparamos com alguma coisa bela" (GELERNTER, 2000, p. 11). Possivelmente, o eterno Vinícius de Morais seria tomado de entusiasmo ao ler essas palavras. Mas a beleza que interessa ao engenheiro é aquela que serve como critério para a elaboração de sistemas de computador (GELERNTER, 2000, p. 12). Ele pretende que: [a] beleza (...) de um computador está no casamento harmonioso entre simplicidade e eficiência, onde eficiência significa capacidade de executar uma grande variedade de tarefas, de fazer muitas coisas. O critério da eficiência e simplicidade se aplica a canoas feitas com folhas de eucaliptos, pontes pênseis, linguagens de programação, teorias científicas e máquinas de todos os tipos. Chamo esse tipo de beleza de 'beleza da máquina'; sempre há um casal feliz em seu cerne.

Computadores são bonitos ou feios? Note-se que Gelernter não está falando da qualidade 'bonito' conforme costuma entendê-la o senso comum – uma qualidade que agrada aos sentidos, mas em 'belo', aquilo que tem formas, não apenas as imediatamente perceptíveis, mas também as intrínsecas, harmoniosas quase ao ponto ideal. É uma qualidade que ultrapassa a mera materialidade, e aí está a questão central que ele busca abordar.

O terceiro: a empresa norte-americana de tecnologia Apple costuma lançar produtos que acabam provocando terremotos no mercado. Em abril de 2010, provocou um deles. Na esteira de uma série de mudanças que se anunciavam na indústria editorial mundial (esta, abalada desde os anos 1990 pelo surgimento da internet), e que apontavam o ressurgimento dos computadores portáteis tipo 'tabuleta' no final da primeira década deste século, a meio mística empresa de Cupertino, Califórnia, apresentou ao mercado um novo produto. Este juntava às funcionalidades de alguns produtos lançados tempos antes, denominados *e-readers*, uma série de outras, que colocavam nas mãos dos consumidores um tipo de computador portátil basicamente diferente dos *notebooks* e *palmtops* até então disponíveis. Antes de completar 100 dias do seu lançamento, o produto, denominado iPad, vendeu mais de três milhões de unidades e forçou outras empresas que vinham estudando essa tendência a apressarem o lançamento de suas 'tabuletas'. Se conseguirão, pelo menos, diminuir o prejuízo, é outra história, mas é provável que, muito rapidamente, os atuais computadores portáteis venham a desaparecer, substituídos por 'tabuletas'. Todo mundo há de querer uma, se possível da Apple, se não, de outra marca qualquer.

Temos, então, três casos – armas, beleza, computadores – que poderiam dar início a um alfabeto completo, mas que são suficientes para exemplificar a complexidade do universo que tem sido chamado de 'cultura material'.

Em torno de nossas vidas, giram apenas duas certezas: a primeira, a da mortalidade; a segunda, a vida se dá, do início ao fim, delimitada e potencializada por artefatos e, para estarmos no mundo, dependemos todos de uma infinidade deles, que, de diversas formas, nos expressam – tanto quanto nós a eles. O antropólogo Daniel Miller, um dos mais prolíficos e estimulantes autores em atividade, lidando com questões relativas à cultura material, afirmou, certa vez, que a "(...) instância da materialidade (...) continua sendo uma força propulsora por detrás das tentativas da humanidade em transformar o mundo de acordo com as próprias crenças sobre como ele deveria ser" (MILLER, 2005, p. 2).

CULTURA MATERIAL: ALGUMAS DELIMITAÇÕES NECESSÁRIAS

Quando Miller se refere à "instância da materialidade", está se referindo a um amplo universo, o dos artefatos. Mas, desde logo, cabe esclarecer que o sentido do termo 'artefato' não pode ser restrito por sua materialidade, tanto quanto não pode restringir o alcance dos estudos da cultura material. Conforme coloca o teórico norte-americano Thomas Schlereth (1985, p. 3), "[a palavra] 'artefato', derivada do latim *arte*, significando habilidade, e *factum*, significando alguma coisa feita, pelo menos inclui uma referência indireta ao ser humano (um artífice) em seu significado". Schlereth discute a adequação dos termos 'coisas', 'objetos' e 'artefatos' para a definição do objeto de estudo da cultura material. Ele acaba por concluir que o uso, de modo mais ou menos indiscriminado, tanto profissional quanto na literatura popular, dos três termos, acaba por confinar o discurso acadêmico. Por outro lado, tanto Schlereth (1985) quanto outros autores se preocupam em atrelar a questão terminológica a um escopo mais amplo, que é a questão da cultura. Outros três especialistas, o antropólogo Miller (2005), o arqueólogo Deetz (1977) e o historiador do patrimônio e dos museus Meneses (2003), se preocupam em estabelecer laço não contornável entre 'cultura material' e 'cultura'. Deetz (1977, p. 24-25) se mostra enfático em marcar a relação entre as duas instâncias:

A cultura material é geralmente considerada como sinônimo tosco para artefatos, o vasto universo de objetos usados pela humanidade para lidar com o mundo físico, para facilitar as relações sociais e para melhorar nossa vida. Uma definição talvez mais ampla de cultura material seria útil para enfatizar que nosso mundo, como a parte do meio físico que modificamos através de nosso comportamento culturalmente determinado, é resultado de nossos pensamentos. Essa definição inclui todos os artefatos, dos mais simples, como um alfinete, até os mais complexos, como um veículo interplanetário. Mas o ambiente físico inclui mais do que a maioria das definições de cultura material reconhece. Podemos considerar as formas de cortar carne como cultura material, uma vez que existem muitos meios de descarnar um animal; da mesma forma, campos arados e mesmo os cavalos que puxam o arado, já que a criação científica de animais envolve modificações intencionais nas raças, de acordo com métodos definidos culturalmente.

Deetz, ao tentar demonstrar como a noção de 'artefato', ultrapassa a mera materialidade, tenta deixar clara a inexistência de autonomia por parte da cultura material, totalmente dependente da cultura. Entretanto, Meneses (2003, p. 11) parece ir bem mais longe, ao introduzir a questão do sentido como fiador dessa ligação: sem querer retomar aqui as infindáveis discussões sobre a distinção entre cultura e sociedade, penso que se se admite que a cultura não é um segmento à parte da vida social, mas uma qualificação (prática, potencial e diferencial), pelo sentido, de todos os segmentos dessa mesma vida, não há como escapar da articulação conceitual de ambas as opções apontadas (...). Da mesma forma, a cultura material – da qual, a rigor, a cultura visual poderia ser considerada uma subcategoria – teria que ser estudada não como o conjunto de coisas e contextos materiais de que se serve o homem na sua vida social, mas como a dimensão física, empírica, sensorial, corporal, da produção/reprodução social (o uso do termo "cultura" aqui também pressuporia mediação de significados e valores).

Ulpiano Meneses parece, com seu estabelecimento de princípios, mais bem-sucedido em determinar que a expressão 'materialidade' de modo algum pode ser restrita ao mero material que objetiva os artefatos – aquilo que é designado por "propriedades físico-químicas". Sobre o assunto, diz ele que "(...) atributos intrínsecos dos artefatos, é bom que se lembre, incluem apenas propriedades de natureza físico-química: forma geométrica, peso, cor, textura, dureza etc. Nenhum atributo de sentido é imanente" (MENESES, 1998, p. 91).

Nada, que não sejam os dados, está inscrito na morfologia do artefato, nem mesmo sua função. O que significa que nada leva a que se deseje um artefato qualquer, seja ele qual for, exclusivamente por sua materialidade. Os artefatos se encaixam em cadeias de sentido que são produzidas historicamente, e só nessas cadeias se explicam os processos que criaram os artefatos citados e os levaram (ou levarão) a ser o que são (ou serão...).

Parece ser esta a direção da reflexão de Miller, quando propõe que "não podemos saber quem somos ou como nos tornamos o que somos a não ser caso olhemos num espelho material, que é o mundo histórico criado por aqueles que viveram antes de nós. Esse mundo nos confronta como cultura material e continua a evoluir por nosso intermédio" (MILLER, 2005, p. 8). O 'mundo histórico' é, basicamente, produção e circulação de sentidos. Como tal produção não cessa, a mobilização do artefato como suporte de significados é contínua, o que faz com que camadas sobre camadas de sentido lhe sejam apostas.

A relação entre as duas instâncias, cultura e cultura material, tem fonte e trajetória que, de modo não paradoxal, se expressam num movimento que começou pelo olhar inquisidor sobre artefatos, cuja única característica era a rusticidade. Na primeira metade dos oitocentos, o interesse que a nascente arqueologia pré-histórica despertava entre amadores, eruditos ou não, que a praticavam como hobby, acabou resultando nos fundamentos da moderna noção de pré-história.

Essa gênese planta-se sobre o nexo que aqueles pesquisadores conseguiram estabelecer entre os artefatos e os estratos onde eram encontrados. Ao fazer essa ligação, perceberam como esses produtos humanos – machados, pontas de flecha, fragmentos cerâmicos –, meras lascas sem nada de excepcional, constituíam a porta de entrada para questões de fundo, bem no espírito da época.

Os pequenos objetos abriram uma disputa de não poucas consequências com as arraigadas convicções de então, fossem científicas ou religiosas – frequentemente misturadas. Boucher de Perthes substituiu o objeto de arte excepcional pelo objeto material comum e anônimo, e em vez de lhe exigir uma emoção estética isolada do resto da civilização que o produziu, procura um laço material com a civilização que, por seu intermédio, quer entender; essas características embrionárias irão desenvolver-se quando a noção [de cultura material] se definir (BUCAILLE e PESEZ, 1989, p. 14).

O caminho que se abriu produz resultados até nossos dias, embora tenha demorado até que a cultura material lograsse autonomia como tema de estudo. Esse processo teve de esperar a chegada do século XX para incorporar a "ruptura epistemológica" (BUCAILLE e PESEZ, 1989, p. 14-15) e se assentar entre as ciências humanas e sociais. Para algumas dessas, a cultura material se tornou parceira incontornável, e é impossível ignorar a importância, para a identidade dela, que tiveram essas parcerias. Já foram citadas a arqueologia e os estudos de pré-história; a sociologia, no que aborda os aspectos materiais das civilizações e seus desdobramentos simbólicos; a antropologia, ao tentar determinar claramente o lugar dos objetos no conjunto de uma cultura; a história, ao procurar as expressões materiais da vida como estratégias políticas e técnicas, liberta-se das "preocupações nacionais já satisfeitas" (BUCAILLE e PESEZ, 1989, p. 16). Na atualidade, tanto a história quanto as outras disciplinas não parecem mais dispostas a abandonar essa parceria lucrativa, se observarmos a profusão de títulos nos quais fica evidente a presença dos estudos de cultura material.

Pois então: a cultura material não pode ser pensada fora do escopo mais amplo da cultura e, portanto, da história. É certo que muitos pensadores tentam ultrapassar essa fronteira, buscando localizar fontes para a cultura e para o mundo histórico que lhes sejam anteriores. No caso dos artefatos, é clássica – tanto quanto controversa – a empresa do filósofo francês Jean Baudrillard (2000), ao buscar entender as relações profundas entre aqueles, e que resultou em obra clássica. O trabalho desse combativo pensador francês tem o grande mérito de lançar os objetos num contexto mais amplo, numa época em que estes eram necessariamente postos em discreto segundo plano.

O primeiro conceito ou senha apresentado por Baudrillard aqui é 'O Objeto', que remete a sua primeira grande obra, "O Sistema dos Objetos", daí ser a senha por excelência. "A questão do objeto representava sua alternativa e permaneceu como meu horizonte de reflexão". A razão está no fato de que nos anos 60 a sociedade de consumo avançava a passos largos, e motivou Baudrillard a se interessar pelo que "diziam" os objetos uns aos outros, o sistema de signos e a sintaxe que elaboram ao seu redor (BARCELLOS, 2010, p. 24).

Baudrillard atribui ao artefato a autonomia que outros teóricos não veem no conceito. Em seu complexo sistema teórico, o objeto não é meramente produto do homem, e chega a tomar deste a posição de sujeito. Para o filósofo, o processo tecnológico é o mesmo da evolução estrutural objetiva, sendo, pois, essencial. A centralidade desse processo acaba por colocar em segundo plano suas relações com entes humanos, o âmbito psicológico ou sociológico das necessidades e das práticas. Embora afirme que somos continuamente remetidos, por meio do discurso psicológico sobre o objeto, a um nível mais coerente, que é a coerência do modelo técnico, o próprio Baudrillard pareceu, a certa altura, dar-se conta de que a "língua tecnológica" é insuficiente para dar conta dos sentidos que se apropriam dos artefatos conforme são inseridos na cadeia social (BAUDRILLARD, 2000, p. 11-13). Boa parte de seu livro é tomado como tentativa de estabelecer o conjunto de lógicas que rege a inserção dos objetos na vida cotidiana. Talvez o problema seja o fato de que a noção de cultura material não esteja presente nesse autor.

As postulações de Baudrillard têm importância inegável para as ciências sociais contemporâneas, inclusive por apontar a problemática da sociedade de consumo. Por outro lado, sobre o campo de reflexão da cultura material, sua influência parece ser, claramente, de menor importância. De qualquer forma, a clareza do conceito 'objeto' e sua centralidade na obra do filósofo francês apontam a amplitude e o alcance desse universo – é possível pensá-lo a partir de praticamente todas as intervenções humanas sobre a esfera da natureza. Parece simples, então, explicar essa inserção, caso se aceite como premissa que não existem formas antecedentes ao humano, pois não se pode considerar os sujeitos e os artefatos que criaram como entidades separadas.

Essa possível amplidão acaba se tornando um problema, visto que seus limites são difíceis de estabelecer. Seria a cultura material um campo conexo a todas as outras disciplinas? Já foi visto como, na atualidade, essas outras disciplinas não abrem mão da parceria. Por outro lado, Meneses (2007, p. 297), ao problematizar a relação, leva a pensar que os limites talvez sejam mais vagos do que possa parecer em um primeiro exame em que afirma que não é de hoje que se discute a cultura material no campo das ciências sociais: desde a segunda metade do século XIX ela vem sendo objeto de reflexão e práticas, principalmente na antropologia, na arqueologia (por força da natureza da documentação exclusiva ou predominante com que trabalha) e na sociologia. Já a história, ela própria, tem sido renitente, sobretudo por causa do viés marcadamente logocêntrico da formação do historiador, embora já não haja dúvidas, hoje em dia, sobre a legitimidade das fontes materiais. Muitas vezes, porém, ainda se pensa numa história da cultura material, mais uma entre as fatias em que se atomiza a disciplina, aqui com seu horizonte restrito ao estudo de artefatos e seus contextos, em vez de se preocupar com a dimensão sensorial (...).

Pelo que é possível extrair da reflexão que nos oferece o teórico, maior do que o alcance excessivo, que ele parece aceitar sem maiores problemas, é o perigo de se pensar na cultura material como restrita ao estudo de artefatos, "em vez de se

preocupar com a dimensão sensorial", que é o suporte físico desses conteúdos, em vez de focar as relações que guardam com os corpos humanos que os geraram – outra maneira de falar sobre como são gerados os sentidos.

Estabelecer e traçar tais relações leva a uma série de outras possibilidades e problemas. Um deles é exatamente estabelecer o que é do campo da 'cultura' e o que é do campo da 'cultura material'. A antropologia parece, aqui, campo ideal para estabelecer essa distinção. A certa altura da introdução de um livro clássico sobre o tema, Stocking Jr. (1985, p. 4), falando sobre museus, observa que essas instituições "(...) são arquivos daquilo que os antropólogos têm chamado 'cultura material''. De modo característico, esses objetos da cultura material são objetos 'dos outros' – de seres humanos cujas similaridades ou diferenças são experimentadas por observadores externos como, de algum modo, bastante problemáticas.

Não pretendemos discutir o conceito de 'museu', instituição caracteristicamente ocidental que incorporou, em tempos recentes, uma multiplicidade de significados e interpretações possíveis, mas não se pode deixar de concordar com o autor em torno da analogia com 'arquivos'. Como os arquivos, os museus recolhem documentos, ainda que documentos de um caráter particular. Nos museus, o observador é colocado diante de um enorme arquivo sobre 'o outro', numa relação paradoxal entre distância-proximidade, que caracteriza a convivência de seres humanos (não importa se indivíduos ou coletividades). O que aproxima seres humanos e permite estabelecer distâncias estreitas ou largas é exatamente a cultura – que pode lhes ser comum ou diversa. Objetos recolhidos em museus são expressões materiais de outros indivíduos, embebidos em uma cultura, não importa se esta esteja mais próxima ou mais distante da do observador.

Se, até este momento, foi discutida a relação dos estudos de cultura material com os campos das ciências do homem, agora se torna necessária uma inversão de ponto de vista: o cientista envolvido com pesquisas de qualquer campo estará, de alguma forma, envolvendo-se com a cultura material, visto que se trata do "estudo dos aspectos materiais da cultura entendidos como causas explicativas e isso, em certa medida, em prejuízo de seus aspectos não materiais" (BUCAILLE; PESEZ, 1989, p. 24). Segundo esses autores, trata-se de atentar para "os fenômenos culturais mais infra estruturais [o que demanda] que recorramos aos únicos documentos seguros onde podemos estudá-los: os objetos materiais" (BUCAILLE e PESEZ, 1989, p. 24). A posição desses autores parece, entretanto, restritiva, mas é útil para que se pense o fato de que as ciências humanas têm, frequentemente, se lançado diretamente ao estudo dos aspectos simbólicos da cultura, deixando a questão da materialidade sobre a qual se planta o simbólico num constrangedor segundo plano – mesmo quando o laço é claro a ponto de se tornar evidente. Mas não seria esta outra versão da velha pergunta sobre a primazia do ovo ou da galinha? Talvez seja mais correto dizer que, no caso, 'ovo' (o objeto) e 'galinha' (o sistema simbólico) estão contidos um

no outro, e um expressa o outro. Mais uma vez, parece atribuída ao objeto excessiva autonomia, mas aqui os dois autores apontam a relação daqueles com os "fenômenos infraestruturais", que eles parecem ver como os mais próximos da natureza.

O que seriam "fenômenos infra estruturais"? São muitos os teóricos que admitem, ainda que sob variações de interpretação, a metáfora construída por Marx e Engels para explicar que a estrutura econômica da sociedade (a 'base' ou 'infraestrutura') condiciona a existência e as formas, tanto do Estado quanto da consciência, de modo independente da vontade individual. A partir da 'base', se possibilita a reprodução da 'vida material', e se forma a 'superestrutura', as formas jurídicas e políticas e os sistemas simbólicos. Mas o próprio Marx admite que a superestrutura deve ser entendida como uma forma histórica definida, o que condicionaria os tipos de produção espiritual, e estes, por sua vez, exerceriam influência sobre a produção material. Nesse sentido, a superestrutura – e, por conseguinte, a cultura – não pode ser pensada como simples reflexo passivo, mecanicamente dualista, o que tornaria a relação meramente causal, e não dialética (HALL, 1977 *apud* MANICAS, 1992).

FONTE: BITTENCOURT, J. N. Armas, beleza, computadores: a Cultura Material em algumas observações introdutórias. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. **Ciências Humanas**, v. 6, n. 1, p. 25-39, jan.-abr. 2011.

RESUMO DO TÓPICO 3

Neste tópico, você adquiriu certos aprendizados, como:

- A relação da Antropologia com os museus surgiu por intermédio do estudo dos objetos.
- O antropólogo José Reginaldo Gonçalves considera que os objetos da cultura material possuem, além da materialidade, atributos imateriais, subjetivos e espirituais.
- Os objetos estimulam reações diferenciadas, as quais ocasionam reciprocidades sociais, denominadas de ressonância.
- Regina Abreu vê, nos estudos antropológicos sobre os museus e os acervos deles, uma forma de compreender as relações humanas e sociais.
- A Teoria das Representações Sociais forma consensos em relação aos objetos que denotam valores, símbolos, crenças e facilitam a comunicação das práticas nas relações sociais.
- Os objetos da cultura material, na perspectiva antropológica, estabelecem mediações subjetivas e simbólicas.

AUTOATIVIDADE

1 A cultura indígena é um tema costumeiro nas ações expositivas, fomentando discussões teóricas e aproximações com as comunidades indígenas. Neste caso o museu que discute essas questões indígenas, ou qualquer outra especificidade de etnia ou sociocultural faz uma opção teórica de análise de seus acervos. Assinale a alternativa CORRETA sobre qual opção teórica está aplicada nessas instituições:

a) ( ) Modelo Pragmático.
b) ( ) Modelo Arqueológico.
c) ( ) Modelo Antropológico.
d) ( ) Modelo Sociológico.

2 Um museu procura relacionar-se com seus públicos por meio de programas, projetos, exposições, ações educativas, contendo discursos e narrativas. Durante algum tempo, apesar da posição mediadora, os discursos e narrativas não tiveram uma visão antropológica, nem repertório sociocultural. Sobre o exposto, classifique V para as sentenças verdadeiras e F para as falsas:

( ) A antropologia aliada aos museus propõe novos paradigmas voltados para o conhecimento sobre as relações sociais e humanas.
( ) Uma exposição etnográfica informa um repertório mediado do arcabouço teórico da antropologia.
( ) Um acervo arqueológico não pode ser compreendido e caracterizado sob o prisma antropológico.
( ) A destruição de estátuas e monumentos como patrimônios de uma sociedade decreta apenas a mudança cronológica das relações sociais e culturais.

Assinale a alternativa que apresenta a sequência CORRETA:

a) ( ) F – F – V – V.
b) ( ) V – F – V – F.
c) ( ) V – V – F – F.
d) ( ) F – V – F – V.

3 Se considerarmos que os objetos possuem uma "vida social", consideramos que eles têm efeitos sobre as pessoas e a vida cotidiana. Pensando a respeitos dos objetos, patrimônios das pessoas e comunidades, analise as asserções a seguir, e a relação proposta entre elas:

I- Existe uma experiência das pessoas que visitam museus quando se completa uma ressonância entre elas e os acervos apresentados.

PORQUE

II- A ressonância é compreendida como o poder do objeto em evocar no seu expectador sensações, memórias, valores culturais e identidades coletivas.

Assinale a alternativa CORRETA:

a) ( ) As duas asserções são proposições verdadeiras, mas a segunda não é uma justificativa da primeira.
b) ( ) As duas asserções são proposições verdadeiras, e a segunda é uma justificativa da primeira.
c) ( ) A primeira asserção é uma proposição verdadeira, e a segunda, uma proposição falsa.
d) ( ) A primeira asserção é uma proposição falsa, e a segunda, uma proposição verdadeira.

4 A ligação da Antropologia com os museus não é recente. Muitos estudos apontam aproximações e rupturas desses dois campos interdisciplinares e complementares, ao longo do tempo. Explique as razões que levaram por um tempo, os antropólogos a se afastarem dos museus:

5 Ao longo do tópico destacamos dois importantes antropólogos brasileiros que pesquisam e atuam nas instituições museológicas e seus objetos. Suas obras possibilitam análises e reflexões sobre o tema. São eles a antropóloga Regina Abreu e José Reginaldo Gonçalves. Comente, resumidamente, o pensamento dos dois pesquisadores:

INTERPRETAÇÃO SEMIÓTICA DO OBJETO

1 INTRODUÇÃO

Quando falamos sobre Jean Baudrillard anteriormente em nossos estudos, fizemos ingresso na perspectiva dos signos. Os signos são compreendidos como a representação de alguma coisa a que atribuímos um valor, damos um sentido. Os signos não são verbais, explícitos, entretanto, são imagéticos, materiais, sensoriais. Por isso que os signos são agrupados em características de acordo com o modo como funcionam.

Os **signos** produzem significados, como já foi visto quando estudamos Charles Pierce. Desse modo, os signos se subdividem em ícones, símbolos e índices. Vamos explicar melhor!

Os **ícones** são entendidos como signos que guardam uma relação de semelhança com o que representam. Por exemplo: uma estátua de um monumento, ou uma fotografia, ou um desenho.

Já os **símbolos** são considerados como signos com maior complexidade por não trazerem aproximação rápida de interpretação com aquilo que representam. Marcas, protótipos, insígnias, bandeiras, escudos são exemplos de símbolos.

Por fim, compreendem-se os **índices** como signos cuja associação não é equivalente aos que representam, mas levam a indicação daquilo que querem dizer. A título de exemplo, podemos usar uma nuvem de chuva. A nuvem não é a chuva, mas por intuição e experiência, sabemos que o indício da sua densidade e escuridão indicam que vai cair água. Como se pode ver, os índices são compreendidos a partir da experiência que faz uma convenção do seu significado.

Para Marília Xavier Cury (2005), a Museologia sempre "namorou" com a Semiótica, pois essa corrente teórica refere-se ao entendimento dos signos a fim de explicar os significados das coisas e objetos como forma de comunicação. É neste sentido que esse tópico irá se desdobrar.

2 AFINAL, O QUE É SEMIÓTICA?

Já destacamos em ensinamento anterior que a ideia moderna de signo foi desenvolvida pelo pensador Charles Peirce, entendendo que o signo é alguma coisa que está no lugar de outra para uma pessoa. Semiótica vem da palavra SEMA, que tem significado de Sinal. Isso implica dizer uma relação em três partes:

FIGURA 14 – RELAÇÃO TRIÁDICA - SIGNO ESTÁ NO LUGAR DE ALGUMA COISA PARA ALGUÉM

FONTE: A autora

Segundo explicou Martino (2014, p. 116) "qualquer pessoa com o mesmo signo pode não ter o mesmo significado", o que comprova que o signo é compreendido por sua relação com alguma coisa além de sua referência. Se dissermos número dois, todos pensamentos na mesma hora serão acerca do algarismo 2. Todos entendemos o seu significado, de que 2 representa a existência "coisa mais coisa". Portanto, o algarismo 2 é um signo que está no lugar das unidades coisas. O número é um código que representa uma combinação entre as pessoas, é uma referência prática.

Se visitamos uma igreja católica ocidental, vemos nela alguns signos que a identificam como tal. Torres, crucifixos, vitrais, bancos, altares, velas etc. Logo, a gente pensa que isso é um espaço religioso e ritualístico. Qualquer um é familiarizado com esses códigos. No entanto, isso não significa religiosidade. A igreja tem signos, significados e significante, quer dizer: signo, coisas e pessoas.

Dadas essas explicações, pularemos ao entendimento do que é um símbolo. A palavra deriva do grego como sendo aquilo que vem junto. O símbolo não se relaciona com a interpretação que fazemos dele, ele é o que é, ou seja, seu código, sua convenção, tem a ver com o objeto e não com a pessoa. Uma árvore pode ser um símbolo, porque ao dizermos árvore, todos sabemos o que é e o que significa, independentemente da sua diversidade. Uma árvore para todos nós, possui raízes, caule, folhas, galhos.

Um símbolo não é um ícone, pois mantém sua convenção construída culturalmente por representação aceita coletivamente. O símbolo percorre nessa representação a identidade. Essa identidade simbólica se torna uma prática social que envolve os indivíduos pelo tempo e independente de local. Um aperto de mão, por exemplo, é um símbolo aceito coletivamente e globalmente como um gesto de cordialidade.

FIGURA 15 – SÍMBOLOS COMO CONVENÇÕES E PRÁTICAS SOCIAIS COMPARTILHADAS PELO MESMO SIGNIFICADO

FONTE: <https://bit.ly/37GMRbA>. Acesso em: 3 mar. 2022.

Desse modo, a Semiótica é a ciência que se interessa pelos signos e símbolos como forma de comunicação entre os seres humanos. Mergulha nas práticas culturais que expressam a produção humana. Tal conotação leva a compreender que a Semiótica considera o estudo de qualquer sistema de signos que produzem sentido.

Além de Pierce, podemos mencionar alguns outros pesquisadores da temática teórica tais como: Saussure, Santaella, Eco, Leibniz e outros. Por isso, existem três escolas de estudos na Semiótica (SANTAELLA, 1983).

A primeira escola teve princípio e desenvolvimento na antiga URSS – União das Repúblicas Socialista Soviéticas –, no século XIX. A segunda teve base no estruturalismo francês com os estudos de Saussure, na primeira metade do século XX. A terceira escola desenvolveu-se nos Estados Unidos com Charles Peirce, cuja influência à Museologia formula seus princípios. Mas o que diferencia cada escola? A resposta é imperativa: o método.

Dedicar-nos-emos, brevemente, às escolas de Saussure e Pierce. Assim, vamos estabelecer um paralelo didático, de melhor compreensão.

QUADRO 1 – PARALELO DIDÁTICO DAS ESCOLAS DE SEMIÓTICA DE SAUSSURE E PIERCE

FERDINAND SAUSSURE	CHARLES PIERCE
Signo é formado por significado que é o conceito, e significante que é o receptor.	Considera uma tríade, signos, significado e significante.
Semiótica é a linguagem da vida social	Tudo pode ser um fenômeno semiótico, tudo pode ser considerado signo.
Acentua a função social do signo	Acentua o lado prático dos signos.
Signos e significados	Trilogia: signo, objeto e interpretante
Ex: pratos e panelas são utensílios de cozinha – possuem traços em comum, associados à sua utilidade.	Ex: ônibus - a palavra corresponde ao objeto e faz o interlocutor compreender o significado do objeto pela palavra.

FONTE: <https://bit.ly/3L4YSGd>. Acesso em: 15 mar. 2022.

Compreendidas as diferenças entre esses dois grandes pensadores, passaremos a conhecer sobre as relações entre a Semiologia e a Museologia.

3 SEMIÓTICA NO UNIVERSO DOS MUSEUS

Já estamos cientes da aproximação que as teorias da comunicação têm, dentre elas a Semiótica, com a antiguidade clássica greco-romana. O museu como casa das musas, a Semiótica o lugar dos semas (sinais). As musas foram produtoras de memórias quando narravam o passado mítico de deuses e heróis. Elas conheciam os privilégios da imortalidade por descenderem da divindade de Zeus e Mnemósyne.

As musas transmitiam uma noção de verdade e de tempo a partir de sua condição imortal. Para constituir essa noção imortal usavam de impessoalidade (por serem divinas) e de objetividade (transmissão da verdade), as musas se utilizavam dos sigmas, dos objetos como símbolos.

Símbolo vem do grego *Symbollón*, artefato usado como documento diplomático de pacto de reciprocidade entre vencedor e vencido como reconhecimento mútuo do fato. No rol dos cidadãos gregos (a elite), os símbolos poderiam ser conchas recebidas como símbolo de identidade. Nas Assembleias das polis, cada cidadão recebia uma metade de concha onde devia encontrar a outra parte como forma de reconhecimento, união e identificação. Na atualidade, os simbolismos designam a presença do outro, pela forma, cor, tamanho, tessitura e outros elementos significantes, que estão em aberto. Dessa maneira, é válido ter cuidado, pois cada cultura tem sua própria concha, isto é, o seu próprio simbolismo correspondente e cuja interpretação arbitrária do símbolo, pode ser uma tentativa de manipulação.

Daí o cuidado e o perigo da leitura simbólica de diferentes culturas, especialmente em objetos e signos. Eles não são uniformes e a visão evocatória dos museus não pode deixar essa leitura livre para falsas suposições. Na psicanálise, os símbolos

preocupam-se em estabelecer lógicas humanas chamadas arquétipos, codificações visuais iconográficas onde diferentes leitores estabelecem abordagens diferenciadas. Atualmente, sabemos que as formas têm poder persuasivo.

FIGURA 16 – SÍMBOLOS EM DIFERENTES APROPRIAÇÕES CULTURAIS

FONTE: A autora

Os gregos temiam o esquecimento, considerado a pior das mortes, pois cessava a narrativa daquela vivência. A permanência, a lembrança, se dava no mundo sensível, no mundo da materialidade. A materialidade recuperava a permanência, a perenidade nas narrativas produzidas pelas musas em seus templos, o museu.

Nessa perspectiva, os gregos vangloriavam sepulturas, mausoléus, signo e símbolo da glória da vida evocada na fama, ou seja, a memória daquilo que findou. Portanto, a história vivida é acondicionada na representação cerimonial, na preservação da memória por meio dos materiais, conhecidos como objetos.

Para os gregos, o tempo não poderia ser linear. A história não é apenas presente, passado e futuro. O tempo é elíptico, vai e volta. O que significa dizer que valorizar um objeto que representava o tempo era dar a ele uma percepção histórica, sacralizar uma narrativa que dava acesso a tradições. Assim era dada a importância dos objetos como signos, a preservação da dinâmica da vida, das experiências, possibilitando o estudo, a pesquisa, a crítica e a especulação que produz cultura.

Mantendo a gênese da relação dos museus com os signos e símbolos, a percepção dos gregos oriunda do filósofo Aristóteles, o museu trabalhava com percepções, o conhecimento a partir da sensorialidade. A sensorialidade é criada por circunstâncias de diferentes olhares sobre o conteúdo da materialidade, ou seja, a representatividade. A representatividade produz conhecimento que é feito da relação de três pontas, que são o objeto com o sujeito e a sua representação signa de maneira que o museu surge como local de depósito de signos. Em latim, coleção constitui o ato de reunir cujo sufixo da palavra tem origem helênica, significando recolher, ordenar. Por isso, o museu se apossa

das materialidades como ato de coletar, garantir e preservar as conquistas gregas de nações dominadas, como simbolismo da sua glória. Uma rememoração da apropriação imperialista do trunfo dos gregos sobre os povos "bárbaros".

No entanto, não era apenas a conquista que importava, mas também fazia sentido coletar a partir de critérios, que podiam ser de valores científicos, filosóficos e humanísticos. Objetos descontextualizados da sua referência simbólica da conquista e da apropriação não tinham sentido. Daí a origem da ética nas coletas, a permanência do referencial *dos lócus* para o ato da narrativa memorialística e da ordem de prioridade (cronologia) da espoliação vitoriosa da conquista.

Foi com base nesse pensamento aristotélico que Charles Pierce desenvolveu a Semiótica.

FIGURA 17 – ÂNFORA GREGA COMO SÍMBOLO DE CONQUISTA

FONTE: <https://bit.ly/3umYz2G>. Acesso em: 3 mar. 2022.

Cabe considerar então que a posse de objetos que forma coleções distingue os museus das demais instituições, sendo esses artefatos resultados das ações humanas em seus processos técnicos e tecnológicos que incorporam informações e conhecimentos. Os museus em sua essência se propõem a elucidar e recuperar as abordagens sobre os sentidos desses objetos com perguntas que buscam as propriedades signas e simbólicas de cada um.

Habitualmente os modelos exploratórios dos objetos musealizados são explorados por sua parte externa, design, construção, tecnologia, materialidade, e outros predicados. Ou ainda pela sua historicidade, detalhando tempo, usos, funções, vivencias em relação aos sujeitos. Pode ser explorado pelo ambiente, em suas relações com o espaço. Sobre os significados desses objetos, ainda são poucas as investigações de seus efeitos subjetivos se compararmos a grande diversidade existente nas reservas técnicas e exposições.

A autora Susan Pierce (2005) chama a atenção para compreensão das particularidades simbólicas do homem na sociedade:

> Os objetos são importantes para as pessoas porque atribuem prestígio e posição social: em termos sociais, a maioria das peças pertencentes as coleções de vestuário, belas artes e artes aplicadas sobreviveu por esta razão. Os objetos, especialmente aqueles pertencentes a esfera religiosa e cerimonial ou aqueles constituídos de materiais de alto valor, como metais preciosos (...) simbolizam, de modo único, estados mentais e relações sociais entre os homens e entre os homens e seus deuses. Os objetos cerimoniais adquirem sua forma a partir da combinação de um ofício socialmente apropriado e dos impulsos provenientes da psique humana e m níveis profundos. As Cruzes da Vitória foram produzidas pela fundição em bronze porque a fundição de metais era um ofício proeminente entre as técnicas industriais da metade do século XIX, mas a forma de cruz segue ideias cristãs de paixão e sacrifício que são profundamente engastadas na tradição ocidental (PIERCE, 2005, p. 19).

Segundo a análise Semiótica da autora, os objetos "formam pontes entre o consciente e o inconsciente, ou elementos de sombra de nossas personalidades nos auxiliando a lidar com características socialmente indesejáveis" (PEIRCE, 2005, p. 20). Vale considerar que esses significados simbólicos estão em trânsito nos museus, especialmente após o advento das Nova Museologia.

O importante a ser analisado é que os museus não recolhem, nem de perto, toda a produção humana em seus caminhos de período, práticas e representações. Os objetos musealizados são escolhidos. Assim, a análise semiótica dos objetos permite acompanhar a vida social, mesmo que essa seja subtraída em quantidade de exemplares e eventualmente contextos diversificados de uso.

Os objetos ancoram o tempo pela sobrevivência física, material, relacionada com os acontecimentos. São linguagens que comunicam as tradições e permanências, mas também as rupturas e mudanças com maior ou menor intensidade de nossos comportamentos. Para isso, a resistência desses objetos ao tempo e as mudanças de humor das sociedades frente ao seu valor ocasionam confrontos interpretativos.

A Semiótica de Charles Peirce nos aproxima da reflexão sobre os objetos, levando em consideração três elementos formais e universais aos quais nomeou de **primeiridade, secundidade e terceiridade**. Tais predicados equivalem respectivamente as sensações (sentir), a capacidade de ter uma impressão; a perceber (olhar, ver), aquilo que dá a experiência de sentir; e, por fim, compreender, que é a representação ou a mediação. O entender (a terceiridade) se manifesta pelo signo, aquilo que se apresenta na nossa mente. Em seguida, o signo indica a ligação com o terceiro (terceiridade), provocando a interpretação.

Um quadro cubista, por exemplo, chama a atenção, de início, pela cor, forma e material, para depois percebermos sua temática, o que ela está apresentando, o seu conteúdo. Somente após essa percepção vamos interpretar sua representação.

FIGURA 18 – OBRA CUBISTA DE TARSILA DO AMARAL, ABAPURU - MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES DA ARGENTINA-MALBA

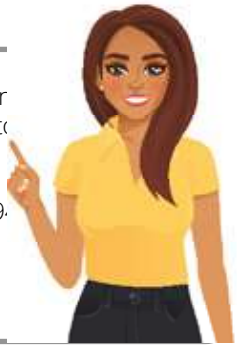
FONTE: <https://bit.ly/3JxG0Q1>. Acesso em: 3 mar. 2022.

Se pensarmos nas cores, formas e linhas da obra de Tarsila do Amaral, vemos o lado icônico da tela, a sua qualidade. Ao observarmos o seu contexto, vemos a indicação de qual espaço e tempo esse objeto signo pertence. Finalmente, o valor cultural da obra de arte como símbolo da brasilidade é reconhecido na representação convencional do sol, planta e mulher. Deste modo, a obra modernista salvaguardada no museu se constitui como um artigo informacional. Envolve signos e significados num dinâmica de relações.

Essas categorias criadas por Pierce, primeiridade, secundidade e terceiridade não são estanques. Um signo representa uma coisa, mas é outra. A obra de Tarsila representa a brasilidade do homem do Nordeste, do agreste, mas não é ele (a). A obra substitui a situação, representa indiretamente, fazendo dela uma mediação. Por isso, cada pessoa pode ter seu próprio significado da obra, segundo a análise Semiótica.

Em uma exposição, os objetos são os meios informacionais, transmitem mensagem aos públicos. Essa mensagem é conduzida por meio de vários signos, símbolos, códigos que formam o sistema semiótico. Quer ver? O museu como instituição de memória, o acervo exposto, a distribuição espacial dos objetos, as cores, as concepções museográficas, a expografia, o tipo de informação. Tudo isso faz informação sobre o objeto musealizado, cujo significado foi modificado pela musealização, ressignificado e recontextualizado para reconstruir uma narrativa do museu. Lembramos que temos, ainda, para além da ressignificação do museu, a interpretação do objeto pelo próprio público visitante.

DICA



O museólogo brasileiro Mário de Souza Chagas apresenta um texto bastar
elucidativo a respeito das diferentes perspectivas de análise sobre os objet

NO MUSEU COM A TURMA DE CHARLIE BROWN.
O material está disponível no Cadernos de Sociomuseologia nº 02, de 199
https://bit.ly/3D1xyG9

O episódio do desenho fica à disposição em: https://bit.ly/3JyLR7A

Nesta unidade, procuramos trabalhar com uma bagagem teórica que dê sustentáculo para as futuras análises dos artefatos da cultura material musealizados, tais como: arte, bandeiras, filmes, fotos, desenhos, esculturas, objetos cotidianos e demais tipos de materialidades. Vale ressaltar que na perspectiva da Teoria dos Objetos em suas formas de análise pragmática, arqueológica, antropológica ou semiótica, os objetos são linguagens sígnias e simbólicas das relações sociais e culturais.

Na próxima unidade deste livro, trataremos de outras abordagens da Teoria dos Objetos, com base nessas análises teóricas.

LEITURA COMPLEMENTAR

COMUNICAÇÃO, EDUCAÇÃO, EXPOSIÇÃO: NOVOS SABERES, NOVOS SENTIDOS

Tereza Scheiner

Os teóricos da Museologia vêm desenvolvendo, nos últimos anos, o que se pode considerar como uma nova Teoria do Museu – onde este é pensado já não mais apenas como instituição (no sentido organizacional), mas a partir de sua natureza fenomênica e de sua pluralidade enquanto representação. O reconhecimento do caráter fenomênico do Museu remete à possibilidade de percebê-lo através da experiência de mundo de cada indivíduo – por meio das múltiplas e complexas relações que cada ator ou conjunto de atores sociais estabelece com o Real complexo. A percepção do termo 'museu' como conceito polissêmico revela também a natureza do Museu como instrumento semiótico, que se realiza exatamente na relação entre o mundo exterior e o mundo dos sentidos; entre o material e o virtual; entre o individual e o coletivo; entre o local e o global; entre o tangível e o intangível; entre criação e informação.

Museu é, portanto, uma poderosa **construção sígnica**, que se constitui e institui a partir de percepções identitárias, utilizando os jogos de memória e expressando-se sob as mais diferentes formas, no tempo e no espaço. E, se a percepção é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam, o mundo, mais que objeto, é o meio natural e campo de todos os pensamentos e percepções. O que importa é o sentido que aparece na interseção destas experiências. Mais que representação, o Museu será, portanto, criador de sentidos, na relação: dos sentidos que percolam essas sensações, atos e experiências. É desses sentidos que o Museu constrói o seu discurso, veiculado para a sociedade essencialmente através da exposição. Importa, portanto, identificar e analisar, através dessas relações, o que o Museu representa, como representa, e sobre que estratégias se fundamenta o discurso que elabora via exposição.

Sabemos, por experiência, que a exposição é a principal instância de mediação dos museus, a atividade que caracteriza e legitima a sua existência tangível. Através das exposições, os museus elaboram uma narrativa cultural que os define e significa, enquanto agencias de representação sociocultural. Definidas como espelhos da sociedade ou mesmo como uma janela que o Museu abre para o mundo, exposições constituem uma ponte, ou elo de ligação entre as coisas da natureza e a cultura do homem, tais como são representadas nos museus. É por meio delas que o Museu representa, analisa, compara, simula, constrói discursos específicos cujo principal objetivo é narrar, para a sociedade, as coisas do mundo e as coisas do homem.

Dessa forma, podemos entender cada exposição como uma representação de mundo de um determinado museu, num determinado momento. Cada exposição representa, ainda, aspectos da visão de mundo dos grupos sociais aos quais se refere, expressando, em linguagem direta ou metafórica, os valores e traços culturais desses grupos. Importa saber, portanto, como se dá esta representação, reconhecer de que modos e formas cada museu apreende o Real, interpretando aspectos de realidade à luz de suas características para construir, em linguagem museológica, seus instrumentos de mediação.

Já em 1992, Montpetit ressaltava o fato de que expor é essencialmente um ato comunicacional e que, assim definida, a exposição acaba por submeter-se às teorias e critérios do campo da Comunicação – ainda que estes, de uma ou de outra forma, acabem por subordinar-se aos conceitos e às práticas da Museologia. Pensar a exposição é, portanto, um movimento natural do museólogo, e também do semiólogo – que buscam incessantemente investigar, através da exposição, como o Museu representa, significa e produz sentidos, pois expor é dispor de forma a tornar visível uma ordem subjacente das coisas, é atuar de modo a fazer com que efetivamente '*a linguagem se entrecruze com o espaço*'. Tais questões vêm sendo brilhantemente abordadas pela Filosofia (Foucault, Merleau-Ponty) e, mais diretamente, pela própria Semiologia (Eco, Barthes, Baudrillard). No campo da Museologia, tem sido exaustivamente investigada e discutida ao longo das últimas duas décadas, tendo dado ensejo ao desenvolvimento de inúmeras teses e pesquisas, a maioria das quais abordando a exposição sob os seguintes aspectos:

1. Análise museográfica; 2. Análise do objeto como elemento semiótico; 3. Análise temática; 4. Análise de visitação (relação museu x sociedade); 5. Efeitos da exposição sobre o visitante (perspectiva psicológico/pedagógica). Ainda que na verdade nenhuma questão se esgote pela discussão, podendo sempre ser (re) apresentada à luz de novas e interessantes abordagens, já não nos basta, hoje, indicar o caráter comunicacional da Museologia, ou analisar os seus elementos e suas relações com o Museu e com a sociedade: é preciso ir mais além, buscando compreender a exposição à luz de uma teoria geral do Museu. Esta é a estratégia epistêmica que poderá permitir, talvez, o desenvolvimento de uma verdadeira Teoria da exposição, que não se esgote na constatação das relações homem-objeto no espaço expositivo, ou nas análises simbólicas de uma semiologia da forma – fundadas numa percepção museográfica, que entende o 'design' como causa e consequência das trocas relacionais no museu; ou que limite a análise das trocas simbólicas às teorias pedagógicas, objetificando os visitantes como categorias de estudo.

A busca por uma teoria da exposição deverá encaminhar o pensamento pela articulação entre todos estes campos, definindo os espaços de relação em que se dá a Museologia. É exatamente este o tema que gostaria de desenvolver aqui, hoje: os espaços de relação. Jean Devallon dizia, há alguns anos, que '*a exposição é o meio da presença, pois reúne fisicamente objeto e visitante*'. Eu diria que sim, que a exposição é efetivamente o meio da presença – mas não apenas porque reúne pessoas e objetos: ela é a principal voz do Museu como instancia de presentificação da memória do homem. Ela é ainda uma poderosíssima instancia relacional, um vigoroso instrumento

mediático que não apenas conjuga pessoas e objetos, mas também – e principalmente – conjuga pessoas e pessoas: as que fizeram os objetos, as que fizeram a exposição, as que trabalham com o público, as que visitam o museu, as que não estão no museu, mas falam e escrevem sobre a exposição.

1. Espaço metafórico, espaço relacional

Entender a exposição como espaço relacional significa, antes de tudo, buscar percebê-la como instância de impregnação dos sentidos. Significa buscar entender, em profundidade, as infinitas e delicadas nuances de trocas simbólicas possibilitadas pela imersão do corpo humano no espaço expositivo. Esta imersão será tão mais intensa e efetiva quanto mais abertos forem os modos de controle das articulações entre forma, espaço, tempo, som, luz, cor, objeto e conteúdo. Quero dizer que o controle excessivo e absoluto da técnica pode ajudar a criar magníficos espetáculos visuais ou multimídia, que mobilizem os sentidos do visitante no plano cognitivo (curiosidade) ou motor (movimento), mas que dificilmente poderão gerar instancias de verdadeira mobilização afetiva. É no plano afetivo que se elabora a comunicação: é no afeto que a mente e o corpo se mobilizam em conjunto, abrindo os espaços do mental para novos saberes, novas visões de mundo, novas experiências, novas possibilidades de percepção.

Esses aspectos sutis da percepção nem sempre precisam ou devem articular-se na ordem do excessivo ou do espetacular: pois o excesso de impacto pode 'anestesiar' os sentidos, projetando o indivíduo para fora de si mesmo e diminuindo o potencial de percepção. A palavra aqui é degustar. Utilizo propositalmente esta metáfora para sugerir que toda exposição deveria ser 'saboreada' ponto a ponto, passo a passo, no tempo perceptual de cada indivíduo, possibilitando que todo o seu ser se impregnasse daquela experiência. É esta 'impregnação dos sentidos' que efetivamente mobiliza a emoção e desperta para a mudança.

Toda exposição pode ser, portanto, um ambiente para o treinamento dos sentidos, uma instancia profunda de aprendizado. Não me refiro aqui às formas de aprendizado que mobilizam essencialmente as instancias do plano cognitivo; pois não se trata de enumerar as teorias pedagógicas, nem de perceber museu e exposição como espaços de ensino (no sentido tradicional do termo). Refiro-me a uma instância mais espontânea do aprendizado, aquela que torna possível a liberdade da experiência, e que nos faz compreender a enorme importância dos sentidos na construção do conhecimento.

Já sabemos que a exposição trabalha todos os sentidos, constituindo, portanto, uma experiência multidimensional de comunicação – ao contrário de outras mídias, que oferecem uma experiência perceptual mais reduzida: a imprensa e o design, privilegiando a imagem; o cinema e a TV, enfatizando a relação som + imagem. A experiência mais próxima do museu seria a do teatro, que também atua em todos os sentidos, todas as dimensões. A importância das experiências multidimensionais no processo comunicacional vem sendo comprovada pelos estudos de Gestalt: elas permitem que

toda a ampla gama de experiências visuais, táctеis, aurais e emocionais impregnem o processo, transformando o observador em participante 'ativo' e permitindo maior grau de imersão no conjunto a ser comunicado.

Enfatizo, aqui, a importância do olhar - tão essencial no mundo da Museologia, pois é por onde se inicia o conhecimento, pois não há dúvida, 'cada pessoa é um olhar lançado ao mundo e um objeto visível ao olhar do mundo. Cada corpo dispõe de um jeito de olhar que lhe é próprio e essa particularidade condiciona também sua visibilidade como corpo diferente dos outros'. Sabemos que o museu se organiza a partir da instancia cognitiva, que é onde se fundamenta a sua racionalidade. Tradicionalmente, museus tem articulado seu discurso a partir do plano racional. No entanto, ver apenas 'com os olhos da razão' nos torna cegos para infinitas dimensões perceptuais e para uma verdade filosófica: só existe mundo da ordem para quem nunca se dispôs a ver. Tanto o espetáculo como a reflexão excessiva impedem a apreensão do objeto pelo sujeito, impedindo-o de ver o mundo exterior como algo onde o olhar possa deter-se. E, ainda que estejamos irremediavelmente subordinados ao mundo da ordem, a esse mundo racional que nos significa e se nos impõe, é fundamental buscar recuperar nossa capacidade de contemplar o mundo, e de perceber as coisas a partir da contemplação. O olhar, partindo do visível, desperta, através dos reflexos, das sombras, os horizontes e dimensões invisíveis da nossa experiência – aquilo que se dá para além do domínio da matéria, na intangibilidade.

Diria, até, que a percepção visual constitui, de certa forma, uma experiência multidimensional, que não pode ser colocada em palavras: pois é o olhar que precede o toque e a fala, seduz o observador, provoca-lhe os sentidos, desperta-lhe a fantasia (esta poderosa arma contra o logos), transforma cada visitante num 'voyeur' em potencial. Pelo olhar, é possível ao observador 'possuir' o objeto desejado, alcançá-lo através do espaço, percorrer a sua superfície, traçar o seu contorno, explorar sua textura, traçar uma ponte entre seu corpo e o corpo do objeto.

O olhar se completa com o toque, que funde instantaneamente o visitante e o objeto, estabelecendo entre ambos uma relação única, pessoal, intransferível; e com a percepção do som, que 'abraça' o visitante, envolvendo seu corpo e sua mente em vibração e ritmo, mas há também o movimento, que articula som e imagem, criando efeitos especialíssimos; e ainda a possibilidade de apreender a exposição pelo cheiro, ou pelo gosto. Tudo isto deve ser oferecido respeitando-se os tempos e espaços perceptuais de cada indivíduo ou grupo: pois a comunicação só se estabelece efetivamente quando sua forma e seu conteúdo mediam, simultaneamente, emoção e informação. Este é o verdadeiro conhecimento: não a informação em si, mas o conhecimento que, partindo da informação, elabora-a pela emoção e a transforma em vivência.

A voz do Museu: a exposição como linguagem

Toda exposição é a recriação de uma parcela de mundo, mas é também um espaço metafórico intencionalmente articulado, e como tal é capaz de produzir um discurso especialíssimo, que configura a sua identidade, e que a transforma num objeto perceptual

específico. Todavia, é o uso adequado das linguagens que irá contribuir para tornar a exposição um 'espaço emocionante', ajudando a tornar a experiência da visita uma experiência vivencial.

a) A fala organizada e o espaço da criação.

Para nós, que herdamos da Modernidade a crença de que o Museu (e, consequentemente, a exposição) só são possíveis como fala organizada, é ainda muito difícil aceitar a possibilidade de comunicar prioritária e livremente através dos sentidos. A própria pedagogia tendeu, ao longo dos dois últimos séculos, a perceber o museu como um livro aberto – um livro ilustrado, em três dimensões, cujas páginas eram os núcleos e as salas de exposição e onde, ao discurso da palavra, somava-se o sutilíssimo discurso do objeto.

Quase sempre dependentes de um partido estético definido, as exposições evoluíram desenvolvendo temas e roteiros lógicos de apresentação, baseados em longa preparação e muitos anos de pesquisa - e apresentados didaticamente sob a mesma lógica que teria fundamentado a recoleção de objetos. É como se todas as coisas sabidas devessem (ou pudessem) ser explicadas por meio de conjuntos de objetos inanimados, cuidadosamente escolhidos e dispostos em obediência a critérios estéticos preestabelecidos e relacionados a fatos ou pessoas, através de cenários explícitos ou simbólicos – como se, desta forma, o observador tivesse condições de compreender os ambientes em que as coisas se dão.

Essas tendências de criar 'universos inspirados na realidade' foram exploradas especialmente nas exposições temáticas (que contam histórias) e naquelas que fazem uso dos recursos cenográficos. Alguns museus de história chegaram mesmo a recriar salas ambientadas por períodos, enquanto museus de ciências buscavam reproduzir os ambientes naturais de seus espécimes. Cenários, dioramas e ambientações foram durante muitos anos tratados quase como pinturas, ou fotografias, os objetos meros elementos num contexto onde o que importava era a associação.

Ao longo do século XX, este jogo romântico entre ilusão e realidade tornou-se uma das formas mais apreciadas de exposição, remetendo o observador ao domínio da fantasia – especialmente nos museus norte-americanos, que com tais artifícios buscaram compensar a relativa carência de espetaculares acervos de arte, história e arqueologia, tão comuns nos museus europeus. Estes últimos, ainda que utilizando dioramas e ambientações, permaneceram concentrados nas mostras de objetos com ênfase "coisológica", como diria Marcel Mauss. A reação a estas tendências partiu dos museus dedicados às artes 'moderna' e 'contemporânea' – os primeiros capazes de trabalhar a exposição como processo, ou como obra aberta; consolidou-se com o advento dos museus exploratórios, cuja dinâmica é centrada na relação objeto x visitante; e aprofundou-se com a inclusão das áreas naturais preservadas no universo do Museu.

As teorias da comunicação, aplicadas ao campo da Museologia, permitiram uma nova percepção da função relacional do Museu – que passou a ser visto como instancia de diálogo com a sociedade. Nesta perspectiva, cada exposição constitui um argumento cultural, uma instancia de mediação entre visitante e objeto. A própria

elaboração cenográfica passou a ser vista sob nova perspectiva, o cenário já não mais considerado como fundo e moldura do objeto, mas parte inalienável do argumento que ajuda a configurar a narrativa através da qual o visitante percebe como a exposição significa. A partir dos anos 1960, as mudanças estruturais do pensamento museológico e o advento das teorias do museu integral ajudaram a ampliar os limites físicas do que se considerava 'espaço expositivo' – e o conceito de exposição alarga-se para abranger conjuntos de casas, vilas, fazendas, e algumas comunidades. Tudo é objetificado, no afã de reafirmar o caráter social/plural do Museu.

A partir dos anos 1990, uma outra 'revolução' se anuncia: uma nova epistemologia do conhecimento permite que se perceba o Museu como um evento, um acontecimento, uma eclosão da mente ou dos sentidos, cujo sentido se dá no instante, no momento mesmo da relação. Nesta perspectiva, coloca-se definitivamente em segundo plano a articulação espacial/formal da exposição – que atuará como cenário, ou acessório, para a verdadeira experiência: a que une, no instante da relação, exposição e visitante. E que é intensa, verdadeira, intangível e personalíssima. E que é fugaz. É, pois, no domínio da intangibilidade que se percebe hoje a relação exposição x visitante – na centelha de reconhecimento que faz com que o indivíduo apreenda, pela emoção e pelos sentidos, a coisa exposta.

A semiologia nos ensina que, para analisarmos a exposição como linguagem, devemos buscar fazê-lo por meio dos atributos encontrados nas relações linguísticas, estabelecendo uma relação muito especial entre quem fala e quem ouve. Tradicionalmente, assumiu-se que quem fala é o museu, e quem ouve é o visitante. E que o museu, por meio das exposições, constrói uma fala que deve comunicar através da impregnação de sentidos. Imagina-se (espera-se) que o discurso do museu deva ser elaborado de maneira clara e compreensível, fazendo uso das diferentes linguagens de comunicação para configurar a linguagem da exposição - forma específica de discurso, que se fundamenta numa conjugação muito especial de signos para dar forma às estruturas narrativas.

b) A estrutura do discurso.

Em estudo anterior sobre as estratégias discursivas que possibilitam definir as operações narrativas nos museus , já havia mencionado que todo discurso resulta de operações mediáticas entre os fatos em si mesmos e a personalidade e intenções do narrador – configurando o que Lyotard denominou de 'metamorfose de afetos'. Ã realidade dos fatos sobrepõe-se a interpretação narrativa, que recria os fatos a partir de operações ideológicas definidas – visando, quase sempre, provocar certos efeitos emocionais no interlocutor. Assim, tudo pode ser reinventado, adaptado, manipulado: lugares, fatos, personagens, e mesmo o tempo, a memória, os sons e o movimento. Tudo pode tornar-se efeito de narração.

É desses movimentos que se alimenta a Museologia, especialmente, no que diz respeito à interpretação do mundo, via exposição. Uma das tarefas da Museologia seria, portanto, buscar identificar, entre as muitas possibilidades existentes, os limites éticos de interpretação da realidade; pois uma coisa é construir novas narrativas a partir de uma

dada realidade, e outra é distorcê-la, buscando com isto influenciar o interlocutor. Outra tarefa é reconhecer, cada vez mais, o visitante como emissor de narrativas, atuando o museu como um espaço experimental de interpretação. O desenvolvimento da prática museológica depende do reconhecimento dessa pluralidade de relações, que se baseiam na memória afetiva da sociedade e que intervém permanentemente nos modos e formas pelos quais cada indivíduo ou grupo social percebe o museu. Esta não é uma tarefa fácil, levando-se em conta que os fatos culturais são permanentemente atravessados por movimentos emocionais e sensoriais, e que, a cada movimento de mediação, agregam-se a eles novos aspectos que contribuem para definir o caráter afetivo da interpretação.

A articulação de falas de diferentes linguagens mediáticas se torna, assim, um dado fundamental na prática museológica. Uma vez mais, chamo a atenção para a necessidade de avaliação crítica dos critérios de utilização dessas linguagens, especialmente nos projetos de exposição – evitando a construção de discursos que levem a visões equivocadas ou distorcidas por parte dos visitantes. Não podemos esquecer a existência de uma linguagem museológica com tempos e espaços definidos, que permite a toda criação discursiva adaptar-se às características e necessidades de cada museu.

Hoje é muito comum os museus tentarem, como estratégia de renovação do discurso museológico, aproximar-se das formas de discurso utilizadas pela propaganda e por outras mídias. O resultado é a supervalorização do vocabulário utilizado nos discursos mediáticos de massa, que nem sempre têm a ver com as realidades e os tempos de comunicação do museu. Imaginar que uma exposição feita com 'leads' ou transformada em espetáculo multimídia deverá atingir plenamente o visitante como instrumento de comunicação é um grave equívoco – ou uma fantasia. Isto é principalmente grave nos museus de História, cujas exposições refletem frequentemente as reduções interpretativas presentes nos noticiários de TV ou da imprensa. Museus podem ainda ser utilizados como instrumentos de suspensão da memória coletiva, especialmente no caso de períodos recentes e ambivalentes da história nacional ou mundial – quando se decide pela omissão ou não apresentação de certos fatos ou memórias que são consideradas perturbadoras por alguns segmentos da sociedade.

Defendo, sistematicamente, que os museus construam estratégias narrativas integrando passado e presente, e buscando apresentar os fatos a partir de uma ótica plural, que permita o máximo possível de interpretações. O compromisso com o rigor histórico e científico deve aliar-se ao uso equilibrado do design, buscando o desenvolvimento de soluções museográficas que sejam criativas e que não comprometam o papel ético do museu. Isto implica também no uso equilibrado dos recursos cenográficos, de multimídia e da dramatização, que deverão trabalhar a emoção dos visitantes, sem deixar-se cair perigosamente no exagero ou no pieguismo.

Compete, assim, aos responsáveis pelo projeto de uma exposição, definir que articulações de 'vocabulário' desejam na sua narrativa. Lynn Miranda lembra que esses movimentos podem ser reconhecidos a partir de quatro grandes categorias: 1) a genérico/estética, que valoriza o aspecto formal da exposição e trabalha sobre a

percepção estética herdada, importante componente da memória social; 2) a genérico/objetiva, que se baseia na informação taxonômica e no valor científico da coleção e celebra a percepção intelectual, baseada na articulação entre similaridades e variedade; 3) a temática/narrativa, que estabelece relações entre os conjuntos e explicita as realidades em sua relação; e 4) a temática/situacional, que enfatiza a ambientação, colocando cada elemento do conjunto em simbiose com a totalidade – a partir da conjuntura gestáltica da imersão. Explora a relação entre elementos, da maneira como se articulam na realidade - em seus ambientes originais.

Para constituir sua linguagem especialíssima, a exposição importa ainda elementos específicos de outras linguagens e de outros campos do conhecimento, externos à Museologia: do campo tecnológico, os efeitos de som, luz e as linguagens virtuais; da arquitetura, da arte, do teatro e do design, a capacidade de conjugar forma, espaço, cor, tempo e movimento, criando conjuntos sígnicos de grande expressividade; das disciplinas científicas, o discurso do objeto. Toda exposição é uma forma de argumento cultural, e sua qualidade persuasiva residirá exatamente na maestria com que o museu faz uso das muitas linguagens – desenvolvendo, junto com o seu público e por meio dele, narrativas que lhe confiram uma especial identidade. O valor signio de cada conjunto comunicacional será gerado a partir das abordagens que o museu elabore. Pois não devemos esquecer que a comunicação é uma via de mão dupla, e que emissor e receptor devem sintonizar-se com relação aos códigos de expressão que estão sendo utilizados. É fundamental, também, permitir em cada projeto a sintonia com a imaginação do visitante - estabelecendo pontes que se articulem por meio da memória simbólica de cada indivíduo. E isso se fará de modo mais efetivo na medida em que cada museu puder (e souber) fazer uso das novas tecnologias comunicacionais, estabelecendo suas narrativas a partir de códigos que estejam em pleno uso na sociedade contemporânea. E assim, eu diria que hoje videotextos e experiências interativas virtuais comunicam mais fácil e completamente que, por exemplo, as tradicionais etiquetas - principalmente naquelas exposições onde se espera público jovem ou familiarizado com as novas tecnologias. Mas que a exposição não se esgote nesses recursos, tornando-se a mera cópia de produtos já exaustivamente oferecidos por outras agencias mediáticas.

É a vitalidade das linguagens, e não o acervo em si mesmo, o que torna fascinante qualquer exposição. Essa característica fascinante da informação em processo, em permanente fluxo, com suas nuances cambiantes e suas sutilezas, é o que torna inesquecível a relação entre visitante e museu. E o mais fascinante de tudo isso é que esse é um processo que não tem fim, o que confere a toda exposição (e não apenas às de arte) a característica de obra aberta - onde, ao conjunto existente, somar-se-á a pessoa do observador, com seu tempo e sua 'Gestalt' específicos. Apenas na relação entre conjunto expositivo (objeto) e visitante (sujeito) é que cada exposição se realiza - e é por meio desse processo, sempre fluido, sempre mutável, que os museus se tornam poderosas agencias comunicacionais, capazes de contribuir de forma expressiva para o conhecimento humano, com ênfase na qualidade social.

3. Museu e Imaginação: a exposição como universo alternativo

Gostaria de enfatizar, agora, a enorme importância da imaginação para o processo comunicacional do Museu. E lembro Bachelard, para quem imaginar é ausentar-se do Real, lançar-se ao devir, transitar por meio do impulso por um universo sem lei. Esse processo fugidio permite-nos ver os sutis matizes da passagem. O trajeto contínuo do real ao imaginário nos ajuda perceber a imanência do imaginário no real, e a compreender as experiências de transformação da imagem como objetos poéticos.

A capacidade imaginante se fará sedutora na medida em que restituirmos a todas as coisas o seu movimento próprio, abandonando o que vemos em favor do que imaginamos. A imaginação como viagem: esse é o percurso que nos interessa – e que vai permitir-nos compreendê-la como 'um além psicológico', que se revela pelo movimento permanente e atravessa todos os sentidos do homem. Mais que a visão, movimento puramente cinemático, irremediavelmente ligado à matéria (eu só realmente vejo o que diante de mim se coloca), o jogo imaginante nos permite transitar para além da materialidade, entrando num universo alternativo, que atravessa todos os sentidos, e onde todas as dimensões se apagam.

A capacidade imaginativa coloca em ação permanente a memória, como instrumento de elaboração de experiências. É o oposto do hábito, que atribui valor à permanência. A infinita capacidade imaginante do ser humano desdobra-se em fluxo continuado, permitindo-nos apreender o Real como poética e desenhar incontáveis percursos entre a mente e os sentidos, como verdadeiros 'sonhos de vôo' - que se iniciam na mente e percorrem todos os caminhos da memória, em busca do maravilhoso e do desconhecido. E, se para sonhar é preciso não ver, não falar, a capacidade imaginante se alimenta da construção onírica, deste percurso que se dá em leveza fugaz e que atravessa todos os espaços da mente, quando o controle do corpo foge à nossa vontade. Não e por acaso que se considera os museus como espaços de sonho e as exposições como experiências narrativas, cuja trajetória em verdade não parte dos objetos, mas das pessoas e de suas relações com o passado e o presente, pois toda exposição é um ato de desvelamento: expondo, o Museu se expõe, desvenda-se para a sociedade, ainda que o faça perpetuando a ilusão de que o mistério permanece. E é na capacidade de desvelamento que residem a sua força e a sua magia.

Eis, aí, a verdadeira dimensão pedagógica do Museu: não a que se estabelece pela via formal das operações didáticas controladas, dependentes dos logos; mas a que permite deixar fluir uma relação espontânea entre a capacidade imaginante do indivíduo e as muitas linguagens da exposição. Pois o Museu é, em si mesmo, uma instancia de formação, um espaço para experiências de aprendizado. E, portanto, deve buscar estabelecer um verdadeiro diálogo com o visitante, priorizando a emoção, a imaginação e o sentimento para, através deles, oferecer a razão. Exposições museológicas não são meras mostras – são instancias de conversação, e visam oferecer ao visitante uma experiência durável, que se torne parte da vida de cada indivíduo. Pois o verdadeiro

Museu não está no ambiente tangível em que as coisas existem, mas é o que se constitui na relação, espontaneamente, no preciso instante em que a coisa exposta toca, em profundidade, o corpo e a alma do observador.

Museus precisam hoje, mais do que nunca, compreender que vivenciar é infinitamente mais importante que informar. A experiência de aprendizado, diz-nos a Psicologia, não resulta da informação, mas da vivência. Na Atualidade, quando somos afogados em notícias e informações e assolados por estímulos, as exposições podem desenvolver-se como poderosos espaços vivenciais, ajudando cada visitante a olhar o mundo 'com olhos de ver', pois é o olhar que nos coloca nas coisas, mas que também nos permite ver fora das coisas e para além das coisas, buscando por detrás delas 'algo oculto, invisível, essencial; e aquém delas, já que ao invés de ver as coisas o sujeito trata de ver-se a si mesmo' e acaba por ver também, dentro de si e para além de si, o Outro.

Essa é a grande riqueza que o museu pode proporcionar à sociedade: constituir-se como instancia de autoconhecimento e de (re)conhecimento do Outro – movimentos fundamentais na constituição de uma relação digna do indivíduo consigo mesmo e com o mundo. Lembro aqui, mais uma vez, Paulo Freire, que não nos deixará esquecer que saber é, antes de tudo, saber-se; nem o quanto a liberdade é essencial para o verdadeiro conhecimento – aquele que nasce o indivíduo e, por meio dos sentidos, projeta-se para o mundo.

FONTE: SCHEINER, T. Comunicação, educação, exposição: novos saberes, novos sentidos. **Semiosfera**: Rio de Janeiro, v. 3, n. 4-5, p. 1-8, 2001.

RESUMO DO TÓPICO 4

Neste tópico, você adquiriu certos aprendizados, como:

- A base teórica da Semiótica aprofunda a compreensão a respeito dos objetos musealizados, provocando efeitos, como a linguagem comunicativa.
- A Semiótica foi pensada por Charles Pierce, a partir de conceitos da lógica e da Filosofia, criando a teoria geral dos signos.
- Outro pensador da Semiótica foi Fernando Saussure, que contribuiu com uma visão estrutural, utilitária da Semiótica, destacando o significado e o significante.
- A Museologia opera com a teoria de Pierce. Ela pensa na Semiótica como linguagem comunicativa e constitui relações entre culturas e pessoas, sendo considerada a ciência dos signos.
- Nessa base teórica, um signo está no lugar de alguma coisa para um receptor.
- O mesmo signo não tem o mesmo significado para todos, pois depende do significado e do significante.
- Símbolos são convenções que foram decodificadas pelo significante (pessoa ou grupo).
- O espaço simbólico é constituído a partir de relações sociais e culturais.

AUTOATIVIDADE

1 Você entra num ambiente claramente identificado como igreja, mas não reconhece o local a partir de suas características religiosas. A arquitetura é diferente, não há vitrais, apenas altar mor e crucifixos, mesmo assim é uma igreja com pessoas em oração. Sobre o nome dos elementos que familiarizam os códigos, assinale a alternativa CORRETA:

a) ( ) Símbolos.
b) ( ) Signos.
c) ( ) Ícones.
d) ( ) Índices.

2 A Semiótica de Charles Peirce nos aproxima da reflexão sobre os objetos. Para o pensador, existem três elementos aos quais nomeou de primeiridade, secundidade e terceiridade. Sobre o exposto, associe os itens utilizando o código a seguir:

I- Primeiridade.
II- Secundidade.
III- Terceridade.

( ) O conceito define a existência da representação, da capacidade de compreensão do signo pela interpretação.
( ) Equivale aquilo que dá a experiência de sentir; é pré-reflexivo, como a cor, o volume, a textura, o som, se caracteriza pela abstração..
( ) Favorece a relação e causa e efeito, impacta, faz o registro do que foi sentido.

Assinale a alternativa que apresenta a sequência CORRETA:

a) ( ) II – I – III .
b) ( ) I – II – III.
c) ( ) III – I – II.
d) ( ) II – III – I.

3 A Semiótica na Museologia possibilita a análise dos objetos materiais musealizados como signos da sociedade. A Museologia considera a teoria Semiológica de Charles Pierce, onde se percebe as relações entre a mente, a representação e a realidade. Sobre o exposto, classifique V para as sentenças verdadeiras e F para as falsas:

( ) Signo é algo que está no lugar de outra coisa para alguém.
( ) Os signos são de uso prático não existindo no plano abstrato.
( ) A semiótica de Pierce envolve unicamente a relação do signo e do seu significante.
( ) Um signo detém unicamente um significado representando um exclusivo sentido.

Assinale a alternativa que apresenta a sequência CORRETA:

a) ( ) F – V – F – V.
b) ( ) V – F – V – F.
c) ( ) V – V – F – F.
d) ( ) F – F – V – V.

4 Há pelo menos dois grandes pensadores do desenvolvimento teórico da Semiótica. São eles o francês Fernand Saussure, e o norte americano Charles Pierce. Descreva duas diferenças entre as escolas francesa e norte-americana sobre a Semiótica:

5 O estudo dos objetos pela cultura material incorpora a descoberta de informações sobre o homem em sociedade. Os objetos são considerados: produtos das relações sociais. Nos museus os objetos são expostos em suas diversidades da organização social. Cite as áreas possíveis de análise do objeto musealizado na teoria semiótica.

REFERÊNCIAS

ABREU, R. Colecionando o outro: o olhar antropológico dos primeiros anos da República no Brasil. *In*: HEIZER, A.; VIDEIRA, A. **Ciência, civilização e República nos trópicos**. Rio de Janeiro: Mauad/FAPERJ, 2010. p. 245-255.

ABREU, R.; CHAGAS, M. S. **Tal antropologia, qual museu. Museus, coleções e patrimônios**: narrativas polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 138-178.

ABREU, R. M. R. M. *et al*. Patrimônios etnográficos e museus: uma visão antropológica. *In*: ABREU, R.; DODEBEI, V. **E o patrimônio**? Rio de Janeiro: Contracapa, 2009. p. 33-59.

ABREU, R. Os museus como desafios para a antropologia. *In*: TAMASO, Isabela. GONÇALVES, Simone V. **A antropologia na esfera pública: patrimônios culturais e museus.** Goiânia: Editora Imprensa Universitária, 2019, p. 181-193.

BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BITTENCOURT, J. N. Armas, beleza, computadores: a cultura material em algumas observações introdutórias. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, v. 6, n. 1, 2011.

CHILDE, G. V. **A evolução cultural do homem**. São Paulo: Zahar, 1966.

COELHO NETO, J. T. **Semiótica, informação e comunicação**: diagrama da teoria do signo. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80.

CURY, M. X. **Comunicação museológica numa perspectiva teórica e metodológica de recepção**. 2005. Disponível em: https://bit.ly/3NgImoK. Acesso em: 4 mar. 2022.

ECO, U. **A estrutura ausente**: introdução à pesquisa semiológica. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FUNARI, P. P. Os historiadores e a cultura material. *In*: PINSKY, C. **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 81-111.

GHIRALDELLI JR., P. **O que é pragmatismo**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.

GONÇALVES, J. R. S. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: DEMU/MINC, 2007.

GONÇALVES, J. R. S. **Ressonância, materialidade e subjetividade**: as culturas como patrimônios. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, 2005.

GONÇALVES, J. R. S. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1996.

GREENBLATT, S. Ressonance and wonder. *In*: KARP, I.; LAVINE, S. L. **Exhibiting cultures**: the poetics and politics of museums diaplay. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. p. 42-56.

GUIMAREAS, R.; GONÇALVES, J. R.; BITAR, N. **A alma das coisas**: patrimônios, materialidade e ressonâncias. Rio de Janeiro: MAUAD; FAPERJ, 2013.

INGOLD, T. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais**. 2012. Disponível em: https://bit.ly/36dwF0V. Acesso em: 4 mar. 2022.

LIMA, T. A. Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais. **Boletim do Museu Paranaense Emílio Goeldi**, Belém, v. 6, n. 1, p. 11-23, 2011. p. 11-23.

MACIEL, M. E.; ABREU, R. **Antropologia dos museus**: um campo de estudos em expansão. 2019. Disponível em: https://bit.ly/3JDm7H9. Acesso em: 4 mar. 2022.

MARCONDES FILHO, C. **Esquecer Peirce?** São Paulo: ECA-USP, 2018. 54p.

MARTINO, L. M. **Teoria da Comunicação**: ideias, conceitos e métodos. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

MENESES, U. B. T. Identidade cultural e patrimônio arqueológico brasileiro. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n.20, p. 33-37, 1984.

MENESES, U. B. T. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, nova série v. 2, p. 9-42, jan/dez 1994.

MILLER, D. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013. 248p.

MOUTINHO, M. C. **A construção do objeto museológico**. 1994. Disponível em: https://bit.ly/3D4Al1t. Acesso em: 4 mar. 2022.

PEIRCE, C. Como tornar claras nossas ideias. *In*: PEIRCE, C. S. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 49-69.

PIERCE, S. Pensando sobre os objetos. *In*: GRANATO, M.; SANTOS, C. **Museus instituição de pesquisa**. Rio de Janeiro: MAST, 2005. p. 11-23.

ROCHA, L. M. **Pragmática**: uma nova matriz para os museus de ciência? Florianópolis: UFSC, 2013.

SALADINO, A. Museus e arqueologia: algumas reflexões. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 10, p. 89-112, 2017.

SANTAELLA, F. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHEINER, T. Comunicação, educação, exposição: novos saberes, novos sentidos. **Revista Semiosfera**, v. 3, n. 4-5, p. 1-8, 2001.

SENETT, Richard. **O Artífice.** Rio de Janeiro: Record, 2009.

STALLYBRASS, P. **O casaco de Marx:** roupas, memórias e dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

OS OBJETOS, O MUSEU E A SOCIEDADE

OBJETIVOS DE APRENDIZAGEM

A partir do estudo desta unidade, você deverá ser capaz de:

- conhecer as análises sociológica e histórica sobre os objetos musealizados;
- analisar os autores que refletem a respeito das linhas sociológicas e históricas;
- identificar os conceitos relacionados com as abordagens sociológica e histórica;
- conhecer as perspectivas teóricas do objeto e da percepção sensorial, gestos e habilidades.

PLANO DE ESTUDOS

Esta unidade está dividida em três tópicos. No decorrer dela, você encontrará autoatividades com o objetivo de reforçar o conteúdo apresentado.

TÓPICO 1 – A SOCIEDADE E OS OBJETOS
TÓPICO 2 – A HISTÓRIA NOS OBJETOS
TÓPICO 3 – ALTERNATIVAS SOBRE OS OBJETOS MUSEAIS

CHAMADA

Preparado para ampliar seus conhecimentos? Respire e vamos em frente! Procure um ambiente que facilite a concentração, assim absorverá melhor as informações.

CONFIRA A TRILHA DA UNIDADE 3!

Acesse o
QR Code abaixo:

A SOCIEDADE E OS OBJETOS

1 INTRODUÇÃO

Prezado acadêmico, neste primeiro tópico, veremos a relação dos indivíduos com os objetos. Nossa cultura é formada por um mundo de situações, um mundo de signos e um mundo de objetos. Podemos inserir, a respeito desses mundos, uma série de justificativas, como o desenvolvimento de uma tendência à aquisividade, ligada à civilização burguesa; o desenvolvimento dos objetos de série, como os plásticos; e o consumo conspícuo, o qual liga o status social à posse dos objetos. A sociologia do objeto estuda uma massa de objetos pertencentes a tipos diferentes.

A sociologia dos objetos aplica os métodos sobre a sociedade, para o universo dos objetos, enfatizando a funcionalidade deles, relacionada às sociabilidades. Os objetos e os indivíduos trocam mensagens, são transmissores de comunicação e interpretados do mesmo modo em comparação a um jornal, a um rádio. Os objetos, nessa análise sociológica, provocam reações cerebrais, como originalidade, banalização, alienação ou comando do ambiente.

Como vetores de comunicação, os objetos provocam contato interindividual, como a oferta, o envio de uma joia ao invés de uma mensagem, ou conversa. Nesse sentido, o objeto tem vida, sofre a perempção, ou seja, morre no interesse da pessoa, na consciência dela. Essa consciência é transformada pelo desejo de um outro objeto, o qual se torna uma necessidade.

FIGURA 1 – OBJETO COMO VETOR DE COMUNICAÇÃO

FONTE: <https://bit.ly/36p7ljk>. Acesso em: 9 mar. 2022.

2 A SOCIOLOGIA DOS OBJETOS

A sociologia dos objetos está interessada em analisar a relação com a sociedade, com as identidades culturais, ou, até mesmo, com aspectos econômicos e políticos, relacionando-os às questões de consumo e de poder. Por isso, discute a produção de identidades e de diferenças sociais no contexto de emergência da sociedade de consumo.

O autor Abraham Moles, no livro Teoria dos Objetos (1981), preocupa-se em abordar os objetos como mediadores da sociedade, a relação desses objetos com os usuários. Para ele, "constituem, na sociedade industrial, o conjunto de parentesco entre objetos e coisas, atribuindo, ao objeto, a ideia de produto específico do homem" (MOLES, 1981, p. 25). No entendimento desse autor, há duas categorias de objetos: os de **consumo**, feitos para uso direto, e os **duráveis**. No interior dessas duas categorias, Moles (1981) introduz a distinção do objeto pela **dimensão** (tamanho) e pelo conhecimento **tátil** dele. Para o pesquisador, os objetos são móveis, podem ser deslocados.

Abraham Moles (1981, p. 42) descreve os objetos, ainda, pela própria complexidade. Para o autor, há duas complexidades: a funcional, sintetizada como "uma dimensão estatística dos usos", ligada às necessidades do usuário; e estrutural, direcionada ao conjunto de peças, de elementos que compõem o objeto, reunidos pelo fabricante, e se relaciona à variedade.

É importante entender que, para Abraham Moles (1981), os objetos são prolongamentos dos atos humanos, tendo uma funcionalidade. Perdida essa funcionalidade, o autor caracteriza que o objeto falha na dependência do indivíduo para existir em sociedade.

Comer, beber, descansar e procriar seriam as necessidades corpóreas dos animais nos quais a raça humana se insere. No entanto, não somos animais quaisquer. Diferenciamo-nos dos outros mamíferos e não mamíferos pela capacidade de fabricação dos próprios artefatos de uso e de estética. Forma e conteúdo compuseram os fatores que, juntos, podem responder a muitas questões que envolvem a natureza dos objetos, sejam naturais ou fabricados pelo homem. Isso resume o pensamento do nosso autor de asserção, Abraham Moles.

Para uma melhor interpretação, o exemplo é esclarecedor. Moles (1981) defende que os objetos são exteriores ao homem, fruto da produção deles, e, portanto, manipulados. Uma barra de ferro não é um objeto utilitário, mas a faca, produzida a partir dessa materialidade, é uma peça. É manipulada. Para isso, é realizada uma técnica, e usados instrumentos que fazem a barra de ferro se transformar em uma faca. A aptidão sobre a barra de ferro, a manipulação com técnica e o instrumentos fazem a intenção do ato preexistente, que é a faca. Conseguiu entender?

Camisas, calças, calçados, óculos, relógios, talheres, copos, pratos, taças, cadeiras, mesas, armários, papéis, canetas, computadores, agendas, televisores, carros, barcos, aviões, casas, edifícios, monumentos, igrejas, tudo objetos que interagem com

o indivíduo e a sociedade. Na civilização ocidental industrial, a quantidade de objetos representa certo grau de desenvolvimento.

Na percepção sociológica fundamentada em Marx e Weber, Moles (1981) diz que o indivíduo está preso aos objetos pelo desejo e, depois, pelo próprio prazer. Esse prazer gera uma necessidade que faz querer adquirir. O desejo impulsivo está na vitrine das lojas, o que ocasiona a cobiça, a qual desperta a posse. Para o autor, a posse destrói o prazer e aponta a emergência da consciência de aquisição, por isso, traz a esperança de permanência do objeto como desejo, como vida. Se morre o desejo, morre o objeto, e este, então, passa ao esquecimento.

Uma pirâmide social determina a classe dos objetos, segundo Moles (1981). São eles: artísticos, utilitários, técnicos e inúteis.

FIGURA 2 – CLASSIFICAÇÃO DE OBJETO UTILITÁRIO

FONTE: <https://bit.ly/3wtPE2r>. Acesso em: 9 mar. 2022.

Essa classificação fechada, de um objeto ser isso ou aquilo, leva-nos a problematizar, por exemplo: um peso de um papel antigo, com arabescos e requintes *art nouveau*, pode ser encarado como um objeto artístico ou como uma peça utilitária?

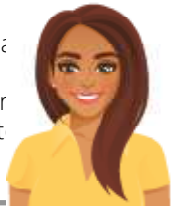
Definir, como arte, o peso de um papel é um problema estético. Isso é alterado pela funcionalidade, pelo lugar que ocupa, que não é o de uma vitrine de destaque, mas a mesa do escritório. Desse modo, entra outra forma classificatória, a técnica e a utilidade. Quando o homem adapta, a utilidade do objeto altera a representação. O objeto adaptado muda, de acordo com a necessidade de consumo. Tal situação pode ocasionar um estranhamento, especialmente, quando colocamos o objeto frente a microgrupos de outros, ligados por questões estatísticas (probabilidade de ligações temporais ou espaciais). Por isso, a tipologia dos objetos define padrões que se remetem às "famílias" de objetos.

Surgem as relações funcionais entre os objetos, como xícara, pires, colher, açucareiro, por exemplo. Eles estabelecem um **perfil significativo**. Podem ser comparados a partir dos próprios pares, criando a teoria das relações entre si, que é uma teoria de prestação social e de significação.

Os objetos, como relações de consumo, denotam expoentes de prestígio, além da riqueza e da dilapidação. Alguns demonstram a ociosidade exercida diretamente, ou por procuração, caso de um vaso decorativo que não tem funcionalidade de uso, mas de cumprimento do fútil, supérfluo, decorativo, não funcional. Categorias inteiras de objetos musealizados, como bibelôs e acessórios, aparecem nessa situação.

NOTA

Os autores que analisam a perspectiva dos objetos pelo consumismo entendem que na sociedade de massa, como a atual, é incitado o consumismo, que fomenta a industrialização e a comercialização de objetos, tornando difícil a separação entre o precisar e o querer. Estruturado o pensamento de Moles, podemos compreender o consumismo como a percepção da resolução de problemas e da satisfação dos desejos por meio da alegria temporária da aquisição de bens. Com isso são fomentados um mercado e uma sociedade desenvolve pela mídia, um caráter subjetivo amparado na noção da obsolescência



A obsolescência é compreendida pela construção da inutilidade de objetos cor produtos do consumo desenfreado cuja vida útil está limitada pelo lançament de um novo modelo que provoca o descarte e a renovação do consumo.

FIGURA 3 – VASO EM VIDRO SEM UTILIZAÇÃO DIRETA NA CATEGORIA CONSUMO

FONTE: <https://bit.ly/353bY7H>. Acesso em: 9 mar. 2022.

Para Moles (1981, p. 24), "os objetos nunca se esgotam naquilo para que servem e é nesse excesso de presença que assumem sua significação, prestígio, que designam [...] o ser e a posição social de seu detentor". Desse modo o objeto, ao exemplo da figura que mostra os vasos, faz uma distinção entre a função econômica e a função.

Este tópico trabalho a perspectiva teórica sociológica de Abraham Moles. A seguir, no Tópico 2 desta unidade, você virá a conhecer os estudos dos historiadores acerca dos objetos musealizados. Leia o texto a seguir e o resumo do tópico para desenvolver as questões disponibilizadas, a fim de afirmar a sua compreensão.

O OBJETO MUSEAL EM DIFERENTES CONTEXTOS E MÍDIAS

Renata Maria Abrantes Baracho
Cátia Rodrigues Barbosa

No campo da comunicação, as transformações sobre o objeto museal em diferentes contextos e mídias impostas pelas estratégias relacionais entre áreas do conhecimento da museologia, arquitetura, computação e ciência da informação implicam que o sucesso de recontextualização do objeto e seu papel na sociedade contemporânea dependem da repercussão de sua imagem na construção da memória-documento, memória-monumento perante o imaginário social. A sua confi guração atual como ator-agente de informação e ao mesmo tempo construtor de significados e discursos narrativos no espaço-tempo museológico, seja ele físico ou virtual, tem um papel significativo. Esse fato permite associar o fazer ligado ao seu universo a uma estrutura organizacional de apropriação da informação em diferentes contextos e mídias. De modo geral, a estrutura organizacional de apropriação da informação em diferentes contextos e mídias, no que tange ao objeto museal reflete dessa adequação de estabelecer relações entre áreas do conhecimento vinculadas à museologia em contextos virtuais. Essa estrutura pode ser descrita como resultado de uma preocupação dos atores profissionais dessas áreas com: a) a criação, produção e manutenção da imagem do objeto museal e do próprio espaço museal recontextualizado nos ambientes virtuais. b) o ajuste das imagens desse objeto às expectativas do visitante-usuário, público-usuário. c) o gerenciamento eficaz da imagem e dos discursos gerados do objeto museal por meio da elaboração de estratégias comunicativas, às quais não se limitam a conferir existência midiática a esses objetos, mas deve sobretudo assegurar as categorias estruturais da informação museológica, quais sejam, a informação estética e a semântica (CASTRO, 2009). Essas categorias estruturais da informação museológica requerem uma abertura ao diálogo com o visitante-usuário, público-usuário. A dimensão estratégica da comunicação reside na relação sujeito-objeto e seus processos de interlocução entre os diversos atores sociais. O objeto museal anima o discurso por uma presença discreta que desperta nossas intenções sem se abrir diante delas. A intenção significativa que está em cada um de nós não é revelada em um determinado instante, mas deve se estruturar em discursos elaborados, ou seja, em pensamentos (BARBOSA, 2010). As atividades em torno da comunicação e apropriação da informação em diferentes contextos e mídias, no que tange ao objeto museal, para manter presentes no imaginário do visitante usuário, passaram a ser elaboradas de acordo com os mecanismos de sedução e organização propostos pelo estabelecimento de relações entre áreas do conhecimento vinculadas à realidade virtual, passeios reais em ambientes longínquos, observação de objetos através de simulação da realidade. Objetos existentes, objetos a serem construídos e objetos que jamais serão construídos fisicamente. Surge um campo de estudo para definir, ou não, um limiar entre o físico e o virtual dentro do contexto de realidade. O objeto não precisa existir fisicamente para ser real, ele pode ser uma simulação ou uma projeção virtual. Ao mesmo tempo, o objeto virtual pode ser uma réplica de um objeto físico. O

planejamento das estratégias de apropriação da informação revela-se fundamental para a comunicação do objeto musealizado, uma vez que a construção da comunicação e apropriação da informação em diferentes contextos e mídias, no que tange o objeto museal requer a organização de estratégias comunicacionais capazes não só de gerenciar e disponibilizar a informação em diferentes suportes, mas, sobretudo, de estabelecer relações entre áreas do conhecimento envolvidas, no sentido de apresentar estratégias museográficas e recontextualizar o objeto museal nas exposições. Assim, se de um lado é preciso construir estratégias comunicativas que mantenham a imagem do objeto museal no imaginário do visitante-usuário em ambientes virtuais, de outro lado é necessário criar vínculos de relacionamento com os profissionais das áreas de tecnologias inovadoras vinculadas à simulação tridimensional, sistemas de informação, banco de dados, elaboração de espaços museais arquitetônicos, antecipando reações e validando análises interpretativas do papel do objeto e sua relação com a memória, o imaginário. O estabelecimento de relações dos profissionais do campo da museologia e outros das áreas do conhecimento da Ciência da Informação e Ciência da Computação possibilita a criação de técnicas e estratégias capazes de lidar com o objeto museal de diversas formas. Visitar um site web, consultar um CD, disponibilizar imagens de objetos museais em redes sociais virtuais, simular ambientes e objetos tridimensionais, imersão em ilhas de edição com passeios em mundo virtual, explorar novas formas e sensações através dos novos recursos, perceber a realidade através do virtual. Poderosa ferramenta que pode recontextualizar o objeto e sua relação com a memória e com o imaginário. Neste artigo, interessa-nos mostrar como, no âmbito da comunicação do objeto musealizado, o planejamento das estratégias de apropriação da informação no contexto da mídia web depende tanto do trabalho coordenado entre os profissionais de áreas da computação, quanto da habilidade dos atores da Museologia em contornar diferenças, discordâncias sobre o papel do objeto museal e sua relação com a memória nos processos de criação cultural, de modo a revelar como as imagens dos objetos difundidas pelos museus virtuais, pelas redes sociais-web podem minimizar tais discordâncias conferindo crédito à comunicação do objeto em ambientes virtuais. O artigo divide-se em três partes. Em um primeiro momento, destacamos a importância de se avaliar o papel do objeto museal e sua relação com a memória o imaginário a partir da formulação de comunicação em uma estrutura organizacional da informação museológica. Em um segundo momento, enfocamos o tema imagens dos objetos museais difundidas pelos museus virtuais, pelas redes sociais-web e como minimizar discordâncias sobre o seu papel, conferindo-lhe crédito à comunicação em ambientes virtuais. A última parte do artigo é dedicada a reflexões sobre a recontextualização do objeto em ambientes virtuais e a necessidade de um trabalho coordenado entre os profissionais de áreas da computação, quanto da habilidade dos profissionais da Museologia e ciências afins.

Recontextualização do objeto museal em ambientes virtuais

Segundo Baracho e Barbosa (2011), atualmente existem recursos tecnológicos que vão além do que é utilizado capazes de transpor e mudar as opções atuais da museologia em todo o seu contexto. Com a facilidade de acesso à informação, a

Ciência da Informação busca resultados cada vez mais apurados para organização e recuperação da informação em diferentes contextos. As tecnologias digitais vêm contribuindo para a preservação de obras raras, bem como disponibilizando sua informação de modo a manter intacto o material original. O museu deve utilizar os diversos recursos tecnológicos para otimizar a comunicação com o público (NARDINO, 2005). O resultado de uma pesquisa em museus portugueses analisa como as tecnologias ampliam os recursos de distribuição e divulgação da informação, como atendem à demanda cultural nos espaços museais e destaca que os museus, inseridos no contexto tecnológico, podem extrapolar suas limitações e permitir via web a disposição de um "infinito" arcabouço de saberes, guiados pela realidade virtual e pelo conjunto de ferramentas disponíveis (PEDRO, 2010). No campo da Biblioteconomia, a utilização de tecnologias para criação, edição, divulgação e utilização de bibliotecas virtuais tem possibilitado o acesso de maneira virtual, ampliando para além da noção tradicional de biblioteca os recursos de organização, armazenamento e disposição de obras e conteúdo. O acesso amplo universaliza o público, democratiza o acesso e requer recursos tecnológicos de sistemas de informação (LEVACOV, 1997).

Rico (2009) fala das novas tecnologias e da transformação que a aplicação dessas tecnologias vem assumindo nas atividades humanas, tanto do ponto de vista de conteúdo como da metodologia de trabalho. Analisa sobre a relação do emprego dessas tecnologias com o universo da exposição. Três campos específicos são especialmente sensíveis aos meios de comunicação utilizados em um museu: a técnica, que deve ser bem aplicada para melhorar o diálogo entre a obra e o espectador, a criação e criatividade da obra ao ser exposta ao público e por fim as transformações que o uso de novos recursos vem acarretando aos projetos de exposição digital e virtual. A realidade apresentada pela tecnologia para espaços virtuais chega a uma precisão de não conseguir definir o limite entre o real e o virtual, ou distinguir o que existe do que não existe.

Conclusão

Sustentamos a hipótese de que o papel do objeto museal recontextualizado nos ambientes virtuais depende, sobretudo, da presença de sintonia e de articulação entre as pessoas envolvidas em seu planejamento comunicacional e informacional. Envolve-se profissionais de áreas da computação quanto a habilidade dos profissionais da museologia e Ciências afins. Acreditamos que a presença de sintonia e de articulação entre as pessoas envolvidas no planejamento comunicacional e informacional do objeto museal em ambientes virtuais possa, no decorrer do processo comunicativo, contribuir para a construção do papel do objeto museal em três momentos. No primeiro momento, o aparecimento de convergências informacionais sobre o papel do objeto museal e sua relação com a memória, o imaginário, gerando coerências em estratégias comunicativas. No segundo momento, a difusão da imagem virtual para a sociedade de objetos museais expostos em ambientes não virtuais (museus), despertando

credibilidade quanto à veracidade das informações e das imagens divulgadas. A recuperação da informação de maneira rápida e precisa, com eficiência e eficácia. No terceiro momento, a sustentabilidade dos processos comunicativos junto à mídia e o visitante-usuário. As novas tecnologias possuem recursos eficientes e elementos de ciberespaço capazes de potencializar novas estruturas mentais, maneiras de divulgação e de a informação e comunicação construir o conhecimento.

FONTE: BARACHO, R. A.; BARBOSA, C. R. **O objeto museal em diferentes contextos e mídias**. Porto Alegre: UFRGS, 2011. p. 195-208.

RESUMO DO TÓPICO 1

Neste tópico, você adquiriu certos aprendizados, como:

- A sociologia dos objetos é uma teoria que aplica a funcionalidade deles relacionada com a sociedade.
- Abraham Moles desenvolveu uma obra chamada Teoria dos Objetos, em que o autor propõe pensar os objetos como mediadores das relações humanas individuais e sociais.
- Os objetos, nesta perspectiva teórica, são subdivididos em objetos de consumo e objetos duráveis.
- Para Abraham Moles, os objetos podem ter deslocadas as suas funcionalidades.
- Os objetos delimitam um perfil significativo, que é quando são comparados por seus pares, criando relações entre si por aproximação.
- Os objetos tendem a desejos de consumo e perdem identidade e validação no social pela obsolescência.

AUTOATIVIDADE

1 A análise sociológica dos objetos musealizados compreende que esses são partes das relações sociais e culturais. Essa perspectiva teórica apresenta diversos aspectos do objeto em sua relação com o ambiente e com o usuário. Assinale a alternativa CORRETA frente ao entendimento do objeto musealizado:

a) ( ) Objetos são estanques e não modificam comportamentos.
b) ( ) As classes, etnias, raças e grupos não produzem a análise sobre os objetos.
c) ( ) Os objetos são vetores e mediadores nas relações individuais e sociais.
d) ( ) As narrativas sobre as relações dependem da importância dos objetos.

2 Abraham Moles (1981) estudou as relações individuais e sociais produzidas e ressignificadas sobre os objetos. Para melhor compreensão do pensamento, estruturou classificações sobre eles. Sobre o exposto, associe os itens utilizando os códigos a seguir:

I- Objetos de consumo.
II- Objetos duráveis.
III- Objetos táteis.
IV- Objetos em escala.

( ) Objetos que podem ser materialmente manifestos, podem ser tocados pelas mãos.
( ) Demonstram os objetos feitos para uso direto, como alimentos, jornais.
( ) O objeto está na mesma proporção de tamanho da escala humana ou inferior a ela.
( ) Louças, eletrodomésticos, móveis e utensílios representam essa categoria de objetos.

Assinale a alternativa que apresenta a sequência CORRETA:

a) ( ) II – III – IV – I.
b) ( ) I – II – III – IV.
c) ( ) III – I – IV – II.
d) ( ) IV – II – I – III.

3 Alguns objetos patrimonializados nos museus são fixos, como o próprio prédio, ou casa que abriga a instituição, ou ainda, os monumentos, estátuas que localizam geograficamente o acervo numa permanência de espaço. Sobre o exposto, analise as asserções a seguir e a relação proposta entre elas:

I- Um caderno escolar do século XIX é o tipo de objeto que têm a escala das mãos, ou tátil, mas o que define a sua dimensão de mobilidade é o interesse frente a sociedade, a partir da análise do museu

PORQUE

II- O objeto é independente e móvel nas avaliações.

Assinale a alternativa que apresenta a sequência CORRETA:

a) ( ) As duas são verdadeiras, mas a proposição II não justifica a I.
b) ( ) As duas são verdadeiras e a proposição II justifica a I.
c) ( ) A I é uma proposição verdadeira que não justifica a II.
d) ( ) As duas proposições não são verdadeiras.

4 Decompor os objetos na teoria sociológica exige uma complexidade de análise. Um dos autores que utilizamos para pensar essa base teórica é Abraham Moles, com seu texto Teoria dos Objetos (1981). Disserte sobre duas características da linha teórica desenvolvida pelo referido autor.

5 Óculos servem para qualificar a visão, tesouras servem para cortar, roupas para vestir, panelas para cozinhar, copos para beber. Esses são exemplos funcionalistas e utilitários sobre os objetos. Explique como essa característica incide na análise sociológica dos objetos.

A HISTÓRIA NOS OBJETOS

1 INTRODUÇÃO

Pensar os objetos sob o olhar da historiografia não é uma novidade no campo dos museus. Grande parte das análises tem sido desenvolvida por historiadores, principalmente aqueles que se identificam com a chamada História Cultural, que faz uso da cultura material como fonte, mas sem preocupações com a cronologia fechada do tempo.

No Brasil especialmente esses estudos que relacionam a História com a cultura material tiveram impulso nas décadas de 1980-1990. Um dos autores que iremos estudar e que descortinou essas análises é o historiador Ulpiano Bezerra de Meneses (1994), professor da USP que foi um dos diretores do Museu do Ipiranga, ou Museu Paulista da USP. Seu texto inicial a respeito da temática foi a "A cultura material no estudo das sociedades antigas".

Outro destacado historiador da mesma abordagem teórica nos estudos da cultura material é Marcelo Rede (1996), com o clássico: "a história através das coisas". Para finalizar nossas reflexões acerca do assunto, veremos o protagonismo do professor Francisco Régis Ramos. Para esse último os objetos museais servem ao propósito educativo, não apenas no sentido pedagógico, mas também da percepção da cidadania e qualificação cultural e social.

Vamos iniciar?!

2 O MUSEU, OS OBJETOS E A HISTÓRIA: OLHARES DE ULPIANO

Falar de museus, objetos e história se torna inconcebível sem os clássicos textos de Ulpiano Bezerra de Meneses. O autor considera que o espaço museal é intermediário entre os indivíduos e os objetos materiais. Sim, frisamos o material haja vista que segundo ele, não existe a materialidade sem a imersão da imaterialidade e vice-versa. Nessa concepção, entende que os objetos se transformam em documentos, "assumem como papel principal o de fornecer informação, ainda que percam a serventia para o qual foram concebidos ou que definiu sua trajetória.

Na ótica de Meneses (1994), em um museu histórico, uma vez que todo museu é tido como de história, os objetos percebidos como biográficos classifica os objetos em categorias estanques, unívocas que são atribuídas pelo contexto da sociedade. Nesse caso, o autor defende que os museus históricos não devem ser tratados para os objetos que se condicionam como pertencentes a vultos e acontecimentos históricos, mas pelos problemas históricos que são decorrentes da periodicidade em que estiveram inseridos.

Nesse sentido, Ulpiano Meneses (1994) em vários dos seus textos contribui com a percepção de que os museus e os objetos ditos históricos, colabora com a chamada **consciência** histórica, em que a vida social é um produto da ação humana gerada e transformada. Quer dizer que a sociedade, o contexto, é necessário para a compreensão do mundo material e reciprocamente.

Utilizando o recurso do exemplo, falamos de uma arma, objeto histórico bastante habitual nos acervos.

FIGURA 4 – GARRUCHAS E PONTAS DE LANÇA COMO ACERVOS DE MUSEU

FONTE: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Triunfo-18.jpg>. Acesso em: 9 mar. 2022.

Segundo Ulpiano Meneses (1994), tais objetos considerados de destruição e morte, pela sua funcionalidade, podem ser tratados com outros olhares. Seus dados morfológicos, tecnológicos, materiais, estéticos, mecânicos impunham um conhecimento sobre o modo como era tratado o exercício corporal de guerreiros, ou mais ainda, de homens no universo das relações sociais. O enrijecimento do corpo, a destreza das mãos e o manejar da lança são indicativos da saúde e da alimentação daqueles atores sociais.

Além disso, as armas podem ser vistas por seu caráter personalizado, marcas pessoais, brasões, requintes de fabricação mesmo artesanal indiciam hierarquias dentro de ordens sociais, rituais e de poder. Neste encontro histórico as peças ultrapassam o fascínio pela violência das guerras, bem como a simples contemplação de um equipamento bélico usado com conotação imperialista e de extinção.

Vale destacar que a viabilidade defendida por Ulpiano Meneses (1994) para que os objetos narrem trajetórias humanas autoriza o próprio processo de humanização dos objetos, afastando mitos, mentiras e falsos dilemas. Por este ângulo, Ulpiano ressalta o perigo de uso dos objetos na articulação com os museus. Em seu texto no *Anais do Museu Paulista,* Volume 35, com data de 1994, denominado "Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico", considera os objetos como semióforos, aqueles que portam sentidos entre o visível e o invisível. Deste modo, o historiador atribui aos objetos alguns padrões observados nos seus usos em exposições.

QUADRO 1 – DO PADRÃO DOS OBJETOS EXPOSTOS

Tratamento do objeto	Caracterização
OBJETO FETICHE	Coloca atributos nos objetos que não lhes são naturais, recebendo sentidos e valores atribuídos vindos do imaginário e da representação.
OBJETO METONÍMICO	O objeto perde seu valor documental, transformando-se em um ícone, fazendo reforços de identidade.
OBJETO METAFÓRICO	Substitui um sentido, um conceito, uma ideia que não foi origina no objeto.
OBJETO DE INSTALAÇÃO	Usado para obras de arte, a instalação ocupa o espaço em torno da obra como forma simbólica de uma ação.

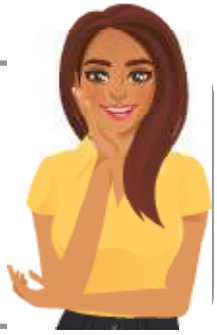
FONTE: Adaptado de Meneses (1994, p. 27-29).

Para finalizar a apresentação sobre o objeto de museu, ou museália, na lógica de Ulpiano Meneses, notabilizamos o assunto com a pertinência da citação:

> [...] em última instância, seriam históricos os objetos, de qualquer natureza ou categoria, capazes de permitir a formulação e o encaminhamento de problemas históricos (e por problemas históricos se deveriam entender aquelas propostas de articulação de fenômenos que permitem conhecer a estruturação, funcionamento e, sobretudo, a mudança de uma sociedade) (MENESES, 1994, p.7).

DICA

O livro "A história do Rio de Janeiro em 45 objetos", de organização de Paulo Knauss, editora FGV do Rio de Janeiro, 2019, mostra o recurso metonímico para identificar as evidências históricas nos objetos. A verdadeira composição narrativa histórica escrita por meio de peças selecionadas no Museu Histórico Nacional, ressaltando experiências sociais, políticas, culturais, emocionais, econômicas. O livro apresenta, pelas memórias dos objetos, reconstruções de variados períodos da antiga capital brasileira.



3 REDE ESCREVE HISTÓRIA ATRAVÉS DAS COISAS

Outro autor que é válido conhecer pensando em como a História percebe objetos é Marcelo Rede, professor de História na Universidade Federal Fluminense. Em seu texto "História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material" (1996), igualmente publicado nos Anais do Museu Paulista, o autor se dialoga com as considerações sobre a história nos objetos já verificadas em Ulpiano Meneses.

Marcelo Rede explica que não vale fazer a "leitura" dos objetos somente a partir de suas características inerentes. É preciso levar em consideração a perspectiva social que se desenvolveu em torno desse objeto.

> Nesse quadro, a materialidade é um atributo inerente, mas que, porém, não esgota o objeto culturalmente considerado. Do contrário, tomado por suas características físicas, objeto informaria apenas sobre a sua própria materialidade. Logicamente, mesmo as características físicas são resultado de um processo social que atua desde a seleção da matéria-prima (REDE, 1996, p. 274).

Assim, Rede (2012) argumenta que a interpretação do objeto só é possível com a combinação entre o material e o imaterial. O objeto não firma por si só a condição física material e imaterial. É o historiador quem estabelece a relação de interesse e acercamento do objeto com as sociabilidades, com a cultura, por meio das suas investigações e pesquisas.

Marcelo Rede discorre que a cultura material carrega a conotação para substituir o documento impresso de arquivo predominante como metodologia do historiador. Segundo ele, o objeto não é um coadjuvante dos documentos, mas um parceiro que transporta meios diferenciados de exploração da informação do que já não existe mais. A exploração de todas as dimensões de um objeto é um referencial para problematizações centrais do passado que continua no presente. Lembrando que o passado é uma perspectiva do presente, articulada em relações de propriedade e poder.

Ao ampliarmos as potencialidades de conexões com os artefatos, objetos, cultura material, vemos os signos e os simbolismos que foram ressignificados ao longo dos tempos. No entanto, o autor defende que os objetos não podem ser retirados de seu contexto original nas interpretações e novos usos. Para ele, objetos tirados de seu contexto inicial tendem a perder ou esvaziar-se de seu significado e/ou sentido. Marcelo Rede reforça o pensamento:

> Face a uma trajetória em que o próprio objeto perde e incorpora atributos, em que atravessa redes de significados que o classificam e reclassificam em categorias constituídas culturalmente, não se trata mais de desvendar características perenes, mas de identificar as alterações e explicar suas razões. Pela sua própria materialidade, os objetos perpassam contextos culturais diversos e sucessivos, sofrendo reinserções que alteram sua biografia e fazem deles uma rica fonte de informação sobre a dinâmica da sociedade (transformações nos modos de relacionamento com o universo físico; mudanças nos sistemas de valores etc.). É preciso investir no entendimento dessa cadeia mutável para incorporar a cultura material em sua plenitude documental (REDE, 1996, p. 276).

Para finalizar a apreciação sobre as relações entre os objetos e a história, o autor faz sugestões:

> Não se trata apenas da impossibilidade de apreender um ciclo completo do objeto, mas de menosprezar setores em que a cultura material dificilmente seria explicada apenas ou predominantemente por fatores tecnológicos ou econômicos. A primeira tarefa, que ainda

persiste, portanto, é a inserção apropriada da cultura material em uma concepção sobre o social, em uma noção de cultura. A obra indica alguns caminhos, mas que parecem insuficientes. De outro lado, a preocupação metodológica central para o historiador - a inserção documental da cultura material no processo de produção do conhecimento -, embora mereça uma atenção contínua, não é satisfatoriamente resolvida. Também aqui há apontamentos consistentes (a ênfase na contextualização, por exemplo), mas dificilmente se superam a dicotomia entre as fontes materiais e escritas ou a diluição das primeiras em métodos de análise concebidos para as últimas. Não se poderia dissociar esses impasses daqueles gerados pelo posicionamento equivocado da cultura material face à noção de cultura. Neste ponto, a fragilidade diz respeito à própria intenção de se fazer uma História a partir das coisas (REDE, 1996, p. 281).

NOTA

MARCELO REDE

Professor de História Antiga da USP. Graduado em História pela Universidade de São Paulo (1988), com mestrado em História pela Universidade Federal Fluminense (1994), Diploma de Estudos Aprofundados (2000) e doutorado (2004) em História Antiga (Assiriologia) pela Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne. Realizou estágio em epigrafia cuneiforme no Museu do Louvre, entre 1999 e 2002, publicando os documentos inéditos do sítio de Tell Senkereh (Larsa). Fez estudos de sumério, acadiano e arqueologia oriental na École du Louvre e na École Pratique des Hautes Études (Paris). Entre 1992 e 2008, foi professor da Universidade Federal Fluminense. É Membro Estrangeiro do Laboratório HAROC do CNRS francês (Histoire et Archéologie de l'Orient Cunéiforme) e foi e coordenador do LAOP (Laboratório do Antigo Oriente-Próximo), entre 2011 e 2015.

FONTE: <https://bit.ly/3qorLpa>. Acesso em: 9 mar. 2022.

4 EM NOME DO OBJETO, FALA FRANCISCO!

Vamos conhecer as propostas sobre os objetos à luz das reflexões históricas do Professor Francisco Régis Lopes Ramos, doutor em História Social e titular no Departamento de História da Universidade Federal do Ceará. O referencial teórico para essa contribuição, entre outras obras, será pela leitura do texto "A danação do objeto: o museu no ensino de história", publicado em 2004.

Você pode estar estranhando o enfoque sobre os objetos a partir do ensino da história, não é?! A proposta de Francisco Régis Lopes Ramos apresenta os objetos como "geradores", alicerçado nas teorias pedagógicas de Paulo Freire. Essa teorização carrega a utilização do diálogo, de palavras geradoras, cujo significado seria substância de assimilação para a descoberta da forma como as palavras seriam escritas. Por essa metodologia Paulo Freire é considerado patrono da educação brasileira e premiado internacional em diversas universidades e instancias educacionais, incluindo a ONU.

Neste sentido que o *corpus* teórico apresentado por Francisco Régis Lopes Ramos estruturou os objetos geradores. Isso faz com que os objetos selecionados entre mediadores, instituições e escola, possibilitem a leitura do mundo por meio dos objetos. O autor explica:

> O objetivo do trabalho com o objeto gerador é motivar reflexões sobre as tramas entre sujeitos e objetos: perceber a vida dos objetos, entende-los e sentir que expressam traços culturais que são criadores e criaturas dos seres humanos. Ora, tal exercício deve partir do próprio conhecimento, do seu cotidiano, pois assim se estabelece o diálogo, o conhecimento do novo na experiência vivida: conversa entre o que se sabe e o que se vai saber. A leitura dos objetos como ato de procurar novas leituras (RAMOS, 2004, p. 37).

Essa perspectiva de interface entre os objetos geradores e as pessoas no ambiente social estabelece competências como as emoções. É mais profundo, porque o objeto gerador pode fomentar a leitura de mundo pelo objeto de maneira diferente entre os indivíduos, buscar outros problemas. A emoção pode ser outra, ela é individualizada. Nesse sentido, a complexidade se dá pelo envolvimento coletivo que o objeto provoca. Os níveis de percepção não são vedados. Medo, alegria, dor, são experiências emocionais diferenciadas que o objeto gerador pode provocar em cada pessoa.

Assim, a questão central é que os objetos são capazes de envolver as pessoas. Há um domínio do objeto na interação com o sujeito. Isso é resposta, de acordo com o professor Ramos, de um processo de alargamento do papel mediador, inovador, do objeto sobre as experiências de ver e estar no mundo.

Segundo Francisco Régis Lopes Ramos (2007), os objetos ganham e perdem sentidos. Usa para isso um exemplo de sapatos como objetos geradores. No presente os sapatos podem ser adquiridos em lojas com diferentes qualidades de fabricação e valor de mercado. Temos sapatos com diversidades de tamanho, cor, salto, material, tipo de uso, design, conforto, gênero, moda, tipo de industrialização etc. Nem sempre foi assim. Há poucos séculos, os sapatos eram manufaturados e restritos, com categorias reservadas. Isso cria reflexão sobre as historicidades existentes no par de sapatos, nas variedades de tipos de relações de um objeto, nas mudanças e permanência sociais, comerciais, tecnológicas e culturais decorrentes do artefato.

FIGURA 5 – BORZEGUIM FEMININO - OBJETOS GERADORES TÊM HISTÓRIA PARA CONTAR

FONTE: <https://br.pinterest.com/pin/795237246673471961/?mt=login>. Acesso em: 9 mar. 2022.

Nessa discussão é importante perceber que os objetos considerados geradores trazem a história para o cotidiano, para o presente, criando a consciência histórica. Os indivíduos do presente se colocam instalados ao lado daqueles já mortos, em corpo e imaginação histórica. A história aciona a memória dilatando a percepção da nossa existência fugaz e impermanência de nossos corpos.

IMPORTANTE

O livro de Francisco Régis Lopes Ramos (2007) proporciona novas leituras dos objetos. Retiramos dois fragmentos considerados substanciais para entende o conceito de objeto gerador:

"A questão é essa: o tipo de saber a que o museu induz não se desenvolve em outros lugares, e tal lacuna deixa o estudante (ou o visitante) quase desprovido de meios para interpretar as nuanças da linguagem museológica. Nesse caso, o envolvimento entre o que é dado à visão e quem vê necessita de atividades preparatórias, com o intuito de sensibilizar aquele que vai ver [...]" (RAMOS, 2007, p. 21).

Estudar a história não significa saber o que aconteceu e sim ampliar o conhecimento sobre a nossa própria historicidade. Saber que o ser humano é um sendo, campo de possibilidades historicamente condicionado e abertura para mudanças. É por isso que Paulo Freire argumenta que a pedagogia do diálogo está enraizada na "situacionalidade" do ser no mundo: "os homens são porque estão em situação". O ato educativo alarga o ser humano na medida em que se considera o ser um estar - prática cotidiana de pensar e atuar criticamente sobre a situação em que se constitui o estar no mundo e com o mundo (RAMOS, 2007).

Para a realização dessa pedagogia do diálogo, não basta visitar a exposição. É preci colocar a exposição como parte de um programa educativo mais amplo, que incl a questão das visitas monitoradas e a relação do museu com a sala de aula e outr espaços. Desse modo, é responsabilidade do museu histórico manter estratégias de orientação para professores. No caso do Museu do Ceará, há cursos e oficinas que tematizam a seguinte questão: como visitar o museu? Uma das metas primordiais é despertar os professores para o potencial educativo da história dos objetos, criando não somente um recurso didático para as aulas, mas sobretudo formando em seus alunos novas percepções para a multiplicidade de tempos.

É uma maneira de alcançar que somos também objetos dos nossos corpos a que devemos dedicar preservação, manutenção para nosso prolongamento de existência. Analisar um objeto sob o panorama da história é uma maneira que temos de perceber as diferentes temporalidades que nos cercam e definem. Nessa seara, utilizamos o pensamento de Richard Sennet (2012, p. 19):

> O que o processo de feitura de coisas concretas revela a nosso respeito? Para aprender com as coisas precisamos saber apreciar as qualidades de uma vestimenta, ou a maneira certa de escaldar um peixe; uma boa roupa e um alimento bem preparado nos permite imaginar categorias mais amplas, inclusivo do que se entende como "bom". [...] Curioso das coisas em si mesmas, queremos entender como as coisas são capazes de gerar valores, religiosos, sociais, políticos.

A reflexão provocada por Senett leva a compreender que queremos como espécie humana, tornarmos sujeitos e agentes históricos. Essa é a nossa utopia diante da eminência da morte. A manipulação de objetos, sejam do presente ou passado, é um modo de questionar a nossa historicidade em vida. Com isso, encerramos esta percepção apostada por Francisco Régis Lopes Ramos sobre o objeto gerador. Para aliviar a tensão teórica que reveste este nosso tema, propomos a leitura de um excerto do poeta chileno Pablo Neruda:

> Vale a pena em certas horas do dia ou da noite observar objetos úteis em repouso: rodas de carroça que atravessaram empoeiradas e longas distâncias, com sua enorme carga de plantações ou minérios; sacos de carvão; barris; cestas; cabos e as alças das ferramentas de carpinteiro. As superfícies gastas, o gasto infligido por mãos humanas, as emanações às vezes trágicas, sempre patéticas, desses objetos dão à realidade um magnetismo que não deve ser ridicularizado. Podemos receber neles nossa nebulosa impureza, a afinidade por grupos, o uso e a obsolescência dos materiais, a marca de uma mão, ou de um pé, a constância da presença humana que permeia toda a superfície. Essa é a poesia dos objetos que buscamos (NERUDA, 1993 *apud* STALLYBRASS, 2000, p. 40).

Antes de encerrarmos esse sub tópico da Unidade 2, vale a pena trazer o pensamento historiográfico da professora do PPG em Museologia da UFRGS, Zita Possamai (2010). O artigo em questão é "As artimanhas do percurso museal: narrativas sobre objetos e peças de museu", que aponta uma direção particularizada sobre a análise dos objetos museais: o ponto de vista de doadores e de agentes do museu. Segundo essa historiadora, "pode-se afirmar que o acervo dos museus é o produto das escolhas realizadas por determinados agentes sociais, estando diretamente relacionado às significações que esses atribuem aos objetos, ao próprio museu e ao que esse deveria conter" (POSSAMAI, 2010, p. 65). A citação explica que o museu faz a seleção de peças que são julgadas cabíveis no escopo das coleções do acervo, e que os doadores, ao entregarem objetos de memórias individuais, não possuem a mesma autoridade que o seleto grupo de funcionários da instituição que definitivamente fazem as escolhas. Lembrando que os museus têm como impulso de aquisição as formas de compra, legado, coleta, empréstimo, as doações são, em especial nos museus históricos, a grande fatia que amplifica o volume de objetos.

Para essa pesquisadora, os doadores estabelecem vínculos subjetivos com os objetos e acabam sendo transferidos para os museus, numa tentativa eternizadora da imortalidade do acontecimento, pessoa ou outros envolvimentos. Neste caso, o museu é considerado **guardião,** isto é, um lugar onde as coisas "recebem um outro valor, um valor diferente daquele que ele próprio atribuiu" (POSSAMAI, 2010, p. 67). No caso, Zita Possamai insere três momentos em que o doador atribui valores e significados ao objeto:

- O primeiro, de ordem subjetiva, é pertinente aos sentimentos, emoções, sensações remetidas pela memória a partir da relação com a peça.
- O segundo marca presença quando o doador pressupõe que a peça tem algum valor, seja mercadológico ou de antiguidade.
- O terceiro se refere à aceitação do museu e a nova significação dada ao objeto pelo processo de musealização.

No terceiro ponto a autora explica que o objeto recebido, musealizado, nem sempre concede a mesma importância que o doador. Nesta situação, segundo Possamai (2010, p. 71), "é estabelecida, assim, uma distância entre a atribuição de significado individual e o significado coletivo". Por isso, o museu é considerado um guardião. Ademais, a autora reforça que "problematizar os museus pressupõe concebê-los como um espaço de luta material e simbólica".

DICA

Futuramente, vale aprimorar sua leitura sobre a questão da recepção do museu aos objetos e a doação de cidadãos. Para tanto, recomendamos as leituras:

POSSAMAI, Z. R. **Nos bastidores do museu**: patrimônio e passado na cidade de Porto Alegre. Porto Alegre: EST, 2002.

SILVEIRA, A. R. A constituição de representações das histórias das mulheres na musealização do Museu Julio de Castilhos (1995-1998): a agência das intelectuais mediadoras. **CLIO: Revista de Pesquisa Histórica**, Recife, n. 37, 2019.

Encerrando as discussões, trazemos uma antiga lenda celta, a fim de ilustrar as relações dos museus, das pessoas, da sociedade com os objetos na perspectiva histórica. Reza a lenda que, quando morremos nossas almas vão para as coisas materiais. Pode ser um copo, uma pedra, uma cama, um relógio, uma cadeira, uma árvore. Não importa o que seja, estaremos naquele objeto. Esses objetos ,de acordo com a lenda, são calados, e assim ficam, até que um dia alguém resolva fazer com que falem. Eles não possuem aparelho fonador, mas conseguem reviver pela atenção que lhes é dada. Pela observação de seus detalhes, rachaduras, esmaecimento, repintura, restauro. Nele se pode perceber a presença de ter sido um valor para alguém ou alguma coisa. Assim, são ressignificados e revividos, voltando a "falar".

A moral da lenda é a de que alguém precisa olhar este objeto e perceber nele existência. É isso que o historiador da cultura material, dos artefatos e objetos faz. É isso que toca a função do museu e do museólogo. Os objetos "envelhecidos" pelo desprezado do desuso são recuperados no e pelo museu, ficando a fim de recomeçarem e contarem novas trajetórias de sua vivência, outra possibilidade de história.

Não importa a sacralização da peça única, como alertou Dominique Poulot (2003), não vale a ocupação da classificação ou tipo de objeto. Todavia, que ele sirva como condutor de experiências, ações culturais, educativas, científicas, artísticas, de justiças, injustiças. Que sejam objetos explorados em seu lado social e de intercâmbios entre grupos, classes, raças, etnias.

Francisco Régis Lopes Ramos, nosso essencial autor, escreveu:

> A poética dos objetos reside no tempo, nas marcas de uso, da falta de uso ou nas fendas do abuso. É por isso que sentimos o que é novo, assim como imaginamos o tanto de décadas ou séculos que possui determinado objeto. Afinal, com quantas histórias se faz um objeto? [...] Quantos segredos (in) confessáveis... (RAMOS, 2008, p. 49).

No próximo tópico, último do livro, daremos ênfase a outras análises dos objetos.

O RUMOR DOS OBJETOS

Carlos Xavier de Azevedo Netto
Maria Lucia Niemeyer Matheus Loureiro
Jose Mauro Matheus Loureiro

Reconhecido como documento na primeira metade do século 20 por historiadores da Escola dos Annales e pioneiros do Movimento da Documentação, o objeto é, ainda hoje, tema insuficientemente explorado pela Ciência da Informação. Em parte, esse fato se deve ao caráter verbal dos sistemas de recuperação de informações, o que faz emergir a oposição entre entidades verbais e não-verbais (ou entre palavras e coisas).

Essa oposição, presente em diferentes disciplinas, de certa forma se entrelaça com as oposições sujeito / objeto e material / imaterial. Enquanto elementos da materialização da cultura, objetos estabelecem estreitas relações com os fenômenos memoriais e identitários (cf. AZEVEDO NETTO, 2005).

Essas relações não são, entretanto, suficientemente exploradas e analisadas. Alan Radley (1990, p. 54, 57) acusa o interesse marginal pelo papel do mundo material nos estudos sobre memória, ressaltando o caráter duradouro e constante dos objetos, o que lhes permite "permanecer, por vezes relativamente inalterados, através dos vários períodos da vida das pessoas, de tal forma que podem reinvocar os contextos

dos quais fizeram parte". Para o autor, "lembrar é alguma coisa que ocorre em um mundo de coisas, assim como de palavras, e os artefatos desempenham um papel central nas memórias das culturas e indivíduos".

Este texto aborda, assim, os objetos como materiais de memória, enfatizando sua importância como registros ativos de significados simbólicos, e não como universos inertes e destituídos de vida. Os homens imprimem suas marcas nos objetos que, por se constituírem vestígios da ação humana e sobreviverem a seus criadores, são capazes de ancorar memórias, fazer lembrar, comunicar e transmitir mensagens. Tais mensagens podem ser permanentes ou transitórias, intencionais (como lápides) ou involuntárias (como os objetos de uso cotidiano).

OBJETO, MERCADORIA, FETICHE

A questão do objeto é frequentemente atravessada pela noção de fetiche. Rafael Cardoso Denis (1998, p. 25, grifo do autor) destaca "uma certa ironia" na etimologia da palavra fetiche: seu uso em português seria "uma adaptação do vocábulo *francês fétiche*, cuja origem remonta, por sua vez, a uma transposição da palavra portuguesa feitiço". Em sua acepção mais antiga, o fetichismo "refere-se ao culto aos fetiches, ou seja, à adoração de objetos animados ou inanimados aos quais se atribui poderes sobrenaturais". De acordo com Peter Stalybrass, o conceito de fetiche teria sido desenvolvido para

> [...] demonizar o poder de objetos estranhos que eram carregados no corpo (através da associação do feitiço com a arte da feitiçaria europeia). Ele emergiu no momento em que o sujeito europeu subjugava e escravizava outros sujeitos e, simultaneamente, proclamava sua própria independência relativamente aos objetos materiais (STALYBRASS, 2008, p. 44).

Em sua obra "O Capital", Karl Marx associa a noção de fetiche à de mercadoria, e afirma que os homens vivem num mundo de mercadorias, um mundo de fetiches. Por serem dotadas de valor de uso e de troca, as mercadorias teriam uma natureza dupla. Esse argumento é ilustrado por um objeto - um casaco – que incorpora materialidade e atividade produtiva, ou seja, trabalho útil. O valor de uso é determinado pelo fato de que o objeto "satisfaz a uma necessidade específica". Entretanto, como "casaco não se troca por casaco, o mesmo valor de uso pelo mesmo valor de uso", ele tem também valor de troca (MARX, 1996, p. 34, 171). Em um livro intitulado "O Casaco de Marx: roupas, memória, dor", Stalybrass (2008, p. 14) reflete sobre as relações entre pessoas e os objetos nos quais imprimem suas marcas, em particular a roupa, que seria "um tipo de memória". A obra toma como exemplo o casaco do próprio Marx, ressaltando em sua trajetória as idas e vindas a lojas de penhores (ou seja, a transformação do casaco em mercadoria e vice-versa). Apesar de estar "poderosamente associada com a memória", adverte que a coisa material é com frequência considerada como

> [...] o mau fetiche que o adulto deixará para trás como uma coisa infantil, a fim de perseguir a vida da mente. Como se a consciência e a memória dissessem respeito a mentes e não a coisas, ou como se o real pudesse residir apenas na pureza das idéias e não na impureza permeada do material (STALYBRASS, 2008, p. 30).

O autor sublinha que o "fetichismo da mercadoria" era, para Marx, uma distorção do fetiche do objeto. A crítica de Marx seria, pois, não dirigida ao "fetichismo como tal", mas sim a "uma forma específica de fetichismo que tomava como seu objeto não o objeto animado do amor e do trabalho humanos, mas o não-objeto esvaziado que era o local de troca" (STALLYBRASS, 2008, p. 46) De acordo com Igor Kopytoff, a transformação de alguma coisa em mercadoria homogeneiza o valor, prática que considera anticultural, uma vez que a essência da cultura é a singularização:

> [...] A cultura assegura que algumas coisas permaneçam inequivocamente singulares, resiste à mercantilização de outras e, algumas vezes, ressingulariza o que foi mercantilizado. [...] Em cada sociedade, há coisas que são publicamente impedidas de ser mercantilizadas. [...] Isso se aplica àquilo que se considera como o inventário simbólico de uma sociedade: terras públicas, monumentos, coleções de arte do Estado, a parafernália do poder político, residências reais, insígnias, objetos rituais e assim por diante. O poder frequentemente se afirmar simbolicamente precisamente na sustentação do direito de singularizar um objeto, ou um conjunto ou classe de objetos (KOPYTOFF, 1986, p. 73, tradução nossa).

Ressaltando que "o deslocamento de objetos de um contexto para o outro não é sempre contingente, mas por vezes deliberado". Radley afirma que o processo de singularização de que nos fala Kopytoff se liga a relações de poder na sociedade que determinam "o que deve ser removido da esfera de troca" e "declarado significativo (e permanente)" (RADLEY, 1990, p. 52-53).

REFLETINDO SOBRE A CULTURA MATERIAL

Como adverte Susan Pearce (1994, p. 125), "objetos incorporam informação única sobre a natureza do homem na sociedade". Julgamos que a Ciência da Informação pode e deve contribuir para um debate que vem sendo conduzido, principalmente, pelos estudiosos da Cultura Material.

De acordo com Daniel Miller (1998, p. 3, 5), a fase inicial dos estudos de cultura material foi caracterizada pela afirmativa enfática de que colocar o foco nas coisas não implica necessariamente em fetichizá-las, uma vez que as coisas materiais "não são superestruturas separadas do mundo social", e que este é constituído também por materialidade. Essa ênfase era motivada pelo receio de alguns autores de que os ideais da análise social fossem "usurpados pela análise do artefato", obstruindo o estudo da vida cultural - objetivo declarado dos estudiosos da cultura material. Ian Woodward (2007) define objetos como as coisas materiais que usamos e com as quais interagimos.

O uso do termo "cultura material" para se referir aos objetos enfatizaria o modo como "coisas aparentemente inanimadas" que nos envolvem agem sobre as pessoas e sofrem ações delas no desempenho de funções sociais, na regulação de relações sociais e na atribuição de "sentido simbólico à atividade humana".

Quanto aos "estudos de cultura material", trata-se de uma nomenclatura recente que integra "diferentes pesquisas acadêmicas sobre usos e significados de objetos", oferecendo um "ponto de vista multidisciplinar sobre relações homem-objeto". Thomas Schlereth (1999) define os Estudos de Cultura Material como o estudo por meio de artefatos ou outras evidências consideradas pertinentes.

Tais estudos se baseiam na constatação de que o artefato é "a evidência concreta da presença de uma mente humana em funcionamento", e no pressuposto de que tais objetos refletem, conscientemente ou não "os padrões de crença dos indivíduos que os fabricaram, encomendaram, compraram ou usaram, e, por extensão, os padrões de crença da sociedade da qual fazem parte". Para o autor, o adjetivo "material" refere-se a uma extensa gama de objetos designados como "artefatos", ou seja, "objetos feitos ou modificados por humanos". Embora alguns teóricos excluam da categoria "objetos naturais como árvores, pedras, fósseis ou esqueletos", Schlereth defende sua inclusão, desde que evidenciem "um padrão que sugira atividade humana".

Essa posição é partilhada por James Deetz (1996, p. 32, 35, tradução nossa), que define cultura material como o "segmento do mundo físico do homem que é intencionalmente moldado por ele de acordo com um plano culturalmente ditado", e que compreende "um vasto universo de objetos usados pela espécie humana para lidar com o mundo físico, facilitar a interação social e beneficiar nosso estado mental".

A Arqueologia é um dos campos disciplinares em que florescem os estudos de Cultura Material. Nos compêndios tradicionais da disciplina postula-se que seu objeto de estudo são os artefatos produzidos e utilizados pelo homem em um passado, próximo ou remoto. Para Robert Dunnell (2007), a arqueologia é a ciência dos objetos, que são vistos como resultados da ação dos grupos humanos. Sob essa perspectiva, tais "restos" permitiriam ao arqueólogo fazer inferências sobre o comportamento de grupos humanos, sobre relações entre pessoas e destas com o ambiente. Impregnados de aspectos simbólicos, os "registros arqueológicos" podem ser abordados como estruturas semióticas, o que implica em uma postura semiótica (cf. GEERTZ, 1978) dos fenômenos culturais.

Embora algumas correntes teóricas tenham tentado reconhecer significados nos registros arqueológicos, chegando a uma aproximação linguística do fenômeno (LEROIGOURHAN, 1983; 1985) ou mesmo sua "leitura" (HODDER, 1994), encontramos na Semiótica de Charles S. Peirce (1977) uma alternativa de abordagem ao signo que escapa da simples relação entre significante e significado, insuficiente para dar conta do fenômeno. A partir dessa perspectiva, objetos/artefatos (e demais registros

arqueológicos) são entendidos como sistemas mediados e interpretados por diferentes marcos conceituais, seja da cultura produtora, seja da cultura observadora, e sua interpretação pode ocorrer em qualquer momento em que representação, autor e objeto mesclam-se em uma única entidade, o signo. Essa mescla se dá de forma intencional ou acidental, fruto da dinâmica cotidiana dos grupos culturais detentores de um determinado conjunto de objetos (cf. WEBMOOR, 2005).

OBJETO E COMUNICAÇÃO

Em seu livro "Senhas", Jean Baudrillard (2001, p. 9-10) expõe seu interesse pela questão do objeto como seu "horizonte de reflexão" e uma alternativa à "problemática do sujeito". A reflexão sobre o objeto vem à tona na década de 1960 com "a passagem do primado da produção ao do consumo". Os objetos remeteriam, para o autor, a um mundo de signos onde escapariam de seu "valor de uso".

> Parecia-me que o objeto era como que dotado de paixão, ou que ele podia pelo menos, ter vida própria, sair da passividade de seu uso para adquirir uma espécie de autonomia e talvez até vingar-se de um sujeito demasiado seguro de dominá-lo. Os objetos foram sempre considerados um universo inerte e mudo, do qual dispomos a pretexto de que fomos nós que o produzimos. Mas, a meu ver, esse mesmo universo tem algo a dizer, algo que ultrapassa seu uso. Ele entrava no reino do signo, em que nada se passa de maneira tão simples, porque o signo é sempre o eclipse da coisa. (BAUDRILLARD, 2001, p. 10-11, grifo nosso).

Para além do que Baudrillard (2006) chama sistema funcional ou "discurso objetivo", existiria um sistema não-funcional ou "discurso subjetivo". Trata-se de um "sistema marginal" em que um objeto é abstraído de sua função e se torna posse.

> Se utilizo o refrigerador com o fim de refrigeração, trata-se de uma mediação prática: não se trata de um objeto, mas de um refrigerador. Nesta medida não o possuo. A posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo. (BAUDRILLARD, 2006, p. 94, grifo do autor).

"Ser utilizado" e "ser possuído" seriam, assim, duas funções opostas de um objeto. O que Baudrillard (2006, p. 94) chama "objeto puro" jamais se destina a uma mediação prática. Privado de sua função, o objeto se torna objeto de coleção: "Cessa de ser tapete, mesa, bússola ou bibelô para se tornar 'objeto'". Cada objeto está a meio caminho entre uma especificidade prática, sua função, que é como seu discurso manifesto, e a absorção em uma série-coleção, onde se torna termo de um discurso latente, repetitivo, o mais elementar e o mais tenaz dos discursos. (BAUDRILLARD, 2006, p. 101).

Como adverte Abraham Moles (1972, p. 9), "o objeto é um dos elementos essenciais que nos cercam" e "um dos dados primários do contato do indivíduo com o mundo".

A civilização industrial do Ocidente é caracterizada, entre outros dados, pela fabricação dos elementos que nos cercam. Cria um envoltório artificial do homem que chama cultura, povoado de palavras, de formas e de objetos, onde é possível distinguir:

- Um mundo de signos.
- Um mundo de situações.
- Um mundo de objetos (MOLES, 1972).

O autor distingue vários aspectos da relação objeto-comunicação: como "portador de forma", o objeto é sensível aos olhos e ao tato. Sua função no contato entre os homens, por sua vez, remete a uma "cultura de objetos", e, portanto, à "ampliação da noção de cultura", que não se restringe "às imagens, aos sons e aos textos, sepultos nas bibliotecas, nos museus e nas discotecas", mas inclui também "os supermercados, os armarinhos, os entrepostos, as galerias de moda". O objeto pode ainda ser oportunidade de contato interindividual - pois, "em vez de mandar um telegrama, pode-se enviar uma joia, condutora de mensagens funcionais e simbólicas" – ou de contato humano: o ato de comprar coisas implica em uma relação, mesmo que momentânea, entre indivíduos. Tomados no coletivo, por fim, os objetos remetem "à ideia de coleção, de arranjo, de série, de exibição (display), ou de combinação". (MOLES, 1972, p. 11-13).

Segundo Klaus Roth, o livro "Silent Language", de Edward Hall, teria contribuído para lançar os fundamentos da disciplina "Comunicação Intercultural", ao destacar a estreita relação entre o mundo material e a linguagem e atribuir relevância a interações culturais frequentemente desprezadas pelos estudos "interculturalistas".

Afirmando que tal desprezo deve-se não apenas a tradições das disciplinas envolvidas, mas também à falsa crença no caráter universal da linguagem das coisas, Roth ressalta o papel significativo da cultura material "tanto no macro contexto dos povos como no micro nível das interações interculturais", advertindo para o fato de que "quase todas as definições antropológicas de 'cultura' incluem explicitamente artefatos materiais" e também que "valores, atitudes e normas são tornadas visíveis apenas através de suas manifestações em artefatos e em seus usos". (ROTH, 2001, p. 563, 565).

Artefatos, para Roth (2001, p. 566-568) são "produtos de transações e processos de comunicação complexos" que, uma vez produzidos, desencadeiam e influenciam outros processos comunicativos. A relação entre cultura material e comunicação intercultural, por sua vez, resultaria do "simples fato de que a cultura material é um tema cotidiano de comunicação intercultural" e, como "contexto material". Este seria "não apenas produzido e moldado por humanos, mas, como um ambiente quase-natural, afeta diretamente suas vidas" - envolve todo e qualquer ato de comunicação. Todo e qualquer artefato, ressalta Roth (2001, p. 570-573, tradução nossa), pode tornar-se símbolo, ser "carregado de emoções" e criar laços entre pessoas. Enquanto seu uso objetivo estabelece uma "relação direta entre pessoas e objetos", seu uso simbólico implica em uma "relação comunicativa entre dois ou mais seres humanos". Por milhares de anos, povos

comunicaram-se por meio de trocas de bens, o que teria resultado em influência mútua direta ou indireta e, consequentemente, no aumento do interesse pelo estudo das relações entre "humanos como seres culturais" e os artefatos que produz.

Susan Pearce destaca igualmente esse caráter objetivo da relação dos artefatos com o homem, assim como o fato de terem uma "realidade externa", que permite vislumbrar não só a diversidade do mundo material, mas também as propriedades de artefatos considerados individualmente. Essa disponibilidade do artefato para análise e interpretação torna possível perceber seu papel social - ou, como afirma a autora, permite "perguntar como, o que, quando, onde, por quem e por que a cada artefato, e obter interessantes respostas". (PEARCE, 1994, p. 126, tradução nossa, grifos da autora).

Assim como as pessoas, que podem ter muitas biografias (profissional, familiar, política etc.), as biografias das coisas são sempre parciais: elas podem ser abordadas do ponto de vista econômico, técnico, social etc., resultando em diferentes biografias, que podem ser "culturalmente informadas" ou não:

> O que torna uma biografia cultural não é aquilo com o que ela lida, mas como e a partir de qual perspectiva. Uma biografia econômica culturalmente informada de um objeto o aborda como uma entidade culturalmente construída, dotada de sentidos culturalmente específicos, classificada e reclassificada em categorias culturalmente constituídas. (KOPYTOFF, 1986, p 68, tradução nossa).

O próprio ato de classificação demonstra uma postura interpretativa e valorativa dos atributos do objeto, o que implica em ações dialógicas entre o classificador e os elementos de classificação, já que as classificações são transitórias e fluídas (AZEVEDO NETTO; DUARTE; OLIVEIRA, 2009).

Essa fluidez depende tanto das ações e momentos do sujeito da classificação, como da situação e ação espaço-temporal dos artefatos que se pretende classificar, fugindo da linearidade de diálogos com os objetos de forma textual, em uma proposta mais simétrica (OLSEN, 2003). Esta postura pós-disciplinar demonstra uma clara alusão aos novos contornos paradigmáticos dos estudos de cultura material conforme proposto por Fahlander e Oestigaard (2004).

Da necessidade de singularização de determinados objetos (cf. RADLEY, 1990) surgiriam agentes e espaços institucionalizados. Steve Cohn (apud STARN, 2005, p. 80) identifica uma "epistemologia baseada no objeto" que conheceu seu apogeu no século dezenove e teve seu ambiente institucionalizado no museu, onde floresceria a (falsa) ideia de que os objetos falam por si mesmos. Essa questão será tratada, à guisa de (in) conclusão, no tópico a seguir.

FONTE: NETTO, C. X. de A; LOUREIRO, M. L. N. M.; LOUREIRO, J. M. M. O rumor dos objetos. *In*: **ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**, 2013, Salvador. Anais ENANCIB, 2013: Salvador: Enancib 2013, 2013. p. 1 - 16.

RESUMO DO TÓPICO 2

Neste tópico, você adquiriu certos aprendizados, como:

- Muitos autores lidam com o trabalho de análise e investigação dos objetos para escrever sobre o passado.
- Os objetos geram narrativas que só são bem compreendidas no seu contexto.
- Nos museus, os objetos são ressignificados de sua constituição original.
- Os significados dos objetos são nômades, se modificam conforme o molde teórico com que foi analisado.
- Ulpiano Bezerra de Menezes considera os objetos como mediadores, vetores de relações sociais e culturais.
- Ulpiano Meneses considera os objetos como documentos que geram informações. Para ele, todo museu é histórico mesmo que não trabalhe nesta perspectiva.
- Os objetos possibilitam consciência histórica.
- Os objetos podem ser analisados como fetiche, metáfora, metonímia e instalação.
- Marcelo Rede combina o objeto nas relações material e imaterial, ou seja, as dimensões intrínsecas devem ser exploradas.
- Francisco Réis Lopes Ramos desenvolveu o conceito de objeto gerador para explicar sua importância no processo educativo e da descoberta que o passado não passa.
- Francisco Ramos e Ulpiano Meneses entendem a leitura da História nos objetos, como indícios culturais interpretados.
- Zita Possamai investigou os objetos na ótica de seus doadores.
- Para os doadores os objetos devem ser guardados como modo de expressar experiências e sensações.
- O museu é um guardião de objetos.

AUTOATIVIDADE

1 Uma exposição apresenta um bom volume de objetos musealizados. Por meio desses objetos é possível desenvolver uma narrativa, fazer relações sociais e culturais dialógicas de presente e passado, uma vez que eles geram uma historicidade. Assinale a alternativa CORRETA sobre o autor dessa análise:

a) ( ) Jean Baudrillard.
b) ( ) Richard Sennet.
c) ( ) Francisco Régis Ramos.
d) ( ) Ulpiano Bezerra Meneses.

2 Os sentidos dos objetos estão imbricados em padrões históricos. Assim, Ulpiano Meneses distinguiu esses sentidos encontrados em exposições. Sobre o exposto, associe os itens dos tipos de objetos, utilizando os códigos a seguir:

I- Metafórico.
II- Fetiche.
III- instalação.
IV- Metonímico.

( ) Entende os objetos como atributos derivados de relações.
( ) O objeto perde o valor documental e recebe um reforço de identidade, demonstra significação de algo.
( ) Sobrepõe-se ao objeto, ilustrando uma ideia, um conceito ou um sentido que lhe é externo, não é seu, ele apenas ilustra.
( ) É característico da arte contemporânea, apesar de ser aplicado em exposições históricas, mostrando o objeto como um símbolo.

Assinale a alternativa que apresenta a sequência CORRETA:

a) ( ) I – II – IV – III.
b) ( ) IV – III – I – II.
c) ( ) II – IV – I – III.
d) ( ) III – I – II – IV.

3 No olhar historiográfico o objeto demorou para fazer parte do rol de investigações e fontes de conhecimento sobre a sociedade em suas mudança e permanências. Alguns autores foram destacados em diferentes abordagens sobre o objeto ressignificado. Sobre o exposto, classifique V para as sentenças verdadeiras e F para as falsas:

( ) Os objetos não são estimulantes para a educação pois suas narrativas são transitórias e hierárquicas.
( ) Doares e museu distinguem os sentidos dados aos objetos.
( ) Os objetos só servem para serem usados.
( ) Objetos em seu contexto de uso permitem que se tenha consciência histórica.

Assinale a alternativa que apresenta a sequência CORRETA:

a) ( ) V – F – F – V.
b) ( ) F – F – V – V.
c) ( ) F – V – F – V.
d) ( ) V – F – V – F.

4 Estudar a história nos objetos é exercitar as muitas vozes das pessoas, seus modos de vida e experiências. Francisco Regis Lopes Ramos propõe cultivarmos o conhecimento histórico pelos objetos. Explique o conceito formulado pelo autor.

5 Os objetos, assim como os documentos históricos fomentam reflexões críticas sobre as experiências históricas. Isso acontece na maioria das instituições museológicas por meio das exposições. Explique o sentido dado por Ulpiano Bezerra de Meneses para as exposições serem uma leitura possível sobre situações históricas.

ALTERNATIVAS DE OLHARES SOBRE OS OBJETOS MUSEAIS

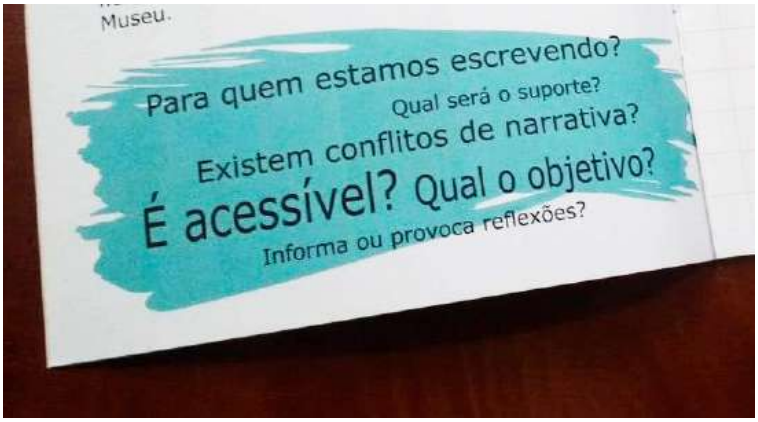
1 INTRODUÇÃO

Nas unidades e tópicos anteriores desenvolvemos diferentes cenários teóricos sobre as possibilidades de análise, reflexão e interpretação dos objetos. Aqui ainda trataremos dessas questões, considerando a disciplina debater as teorias sobre os objetos.

Vamos trazer neste Tópico 3, os autores que se pronunciam a respeito dos objetos pela via didática, não apenas no sentido pedagógico. Um autor que será examinado, e já citado no ponto de vista antropológico, tem a concepção não semiótica sobre os objetos.

Por fim, esta unidade apresentará algumas pesquisas que envolvem análises sobre os objetos, em distintos panoramas. Procura analisar as teorias e as referências empregadas pelos autores nas investigações.

FIGURA 6 – O QUE IMPORTA, NO OBJETO, SÃO AS PERGUNTAS QUE, DELE, DERIVAM



FONTE: <https://bit.ly/3wwlmfs>. Acesso em: 9 mar. 2022.

2 A DIDÁTICA NOS OBJETOS

O tratamento para os objetos em que iremos adentrar é trazida da autora Ângela Garcia Blanco (1998). Por meio da obra " Didática do museu: o descobrimento dos objetos, *Proyecto Didáctico Quirón, Ciencias Sociales*, Edição Espanhola de 1998, a autora considera os objetos como instrumentos de comunicação não verbal. Ela vê o objeto como um mediador entre o museu e o público, principalmente na narrativa expressa nas exposições.

Para a autora espanhola, os objetos que se utiliza numa exposição são cobertos por valores que se modificam conforme o tipo de exposição realizada. Nesse caso, está a diferença pontuada pela autora, sobre o uso dos objetos, ou seja, informar ou comunicar. Qual a disputa? No primeiro nexo o objeto está convertido a um signo, só informa sem abrir espaço para outras interpretações. Na segunda acepção o objeto comunicante é contextual, inserido em formato simbólico, aproximando o seu leitor da reflexão e indagação.

Uma comunicação expositiva eficiente dos objetos para Blanco é aquela em que estão aparentes os critérios operacionais do seu uso: definição do conteúdo ou tema, roteiro e estrutura, a associação dos objetos com os contextos e conceitos, e informações complementares.

Ângela Garcia Blanco (1998) percebe os objetos museais como condutores didáticos do conhecimento. Isto é, a metodologia que ela intitula como "descobrimento" tem base na pesquisa científica sobre a historicidade dos objetos que facilita a implicação cognitiva pelo emocional no processo de conhecimento. Ela entendeu que o objeto é uma fonte de informação primária para a interpretação das relações sociais. A chave de interpretação é a descoberta pelo objeto de descobrir **a quais necessidades sociais** ele responde. Para isso, é bom verificar que ações técnicas trazem o resultado esperado, e que habilidades contribuem para o desenrolar.

Vemos, na análise de Ângela Blanco, claramente, a mescla das teorias pragmática e arqueológica sobre os objetos, na utilização dos objetos musealizados como recursos didáticos, por isso, são considerados pela sua funcionalidade posterior a sua entrada no museu, ou ainda, após a perda dos referenciais simbólicos pelos quais foram adquiridos.

FIGURA 7– ILUSTRAÇÃO DA METODOLOGIA DO "DESCOBRIMENTO" SENDO POSTA EM PRÁTICA

FONTE: <https://bit.ly/359L7qE>. Acesso em: 9 mar. 2022.

Encerrando a apresentação do texto de Ângela Blanco, comentamos que suas análises fazem a valoração dos objetos a partir da ideia da sua inserção no contexto cultural e social, construindo um discurso. Portanto, são fontes documentais.

Entretanto, se pensarmos no objeto em exposição como instrumento comunicacional do discurso, se vê que ele, no olhar da autora, limita-se a uma transposição didática, uma interpretação oclusa das demais possibilidades existentes de interpretação pelo receptor da mensagem. O objeto entendido como pronto não oferece satisfação exploratória, que é a característica do museu como espaço de educação não formal.

DICA

A palavra didatização tem aporte teórico no campo da educação. T
neste aspecto da Museologia como a noção de dar significação
explicativa, organizar o pensamento e as ações, fazer adequaç
caracterizações para transformar a coisa, o objeto em algo ensináv

A didatização considera o objeto para sua compreensão o cont
inserção, trazendo uma espécie de "tradução" de sua forma, o cont
mensagem, o seu tempo e lugar, o ambiente que se encontrava.

A didatização está associada aos contextos escolares que pass
transposição dos saberes científicos, portanto, precisam ser did
(adaptados) a faixa cronológica dos estudantes.

FONTE: VALENTE, W. R. Saber científico, saber escolar e suas r
elementos para reflexão sobre a didática. **Revista Diálogo Educ**
Curitiba, v. 4, n. 10, p. 57-67, 2003.

Outra referência que nos remete as reflexões sobre a didática dos objetos nos museus é o livro, também em espanhol, batizado como: "*Manual de didáctica del objeto en el museo*", autoria de *Joan Santacana,* e Nayra Llonch Molina, publicado em 2012. O texto tem o argumento de operação com os objetos para ensino de modo didatizado, isto é, traduzido pela mediação do museu, especialmente os de tipologia histórica. A maioria dos objetos pode relacionar-se com conceitos, temas e debates com os que a escola pretende educar. Para os autores os objetos de museus são ferramentas didáticas de aprendizagem e ensino escolar. Isso implica relacionar os objetos com o conhecimento que eles possuem, torná-los compreensíveis, fixá-los na memória e usá-los como elementos de ancoragem para aprender novos conceitos.

Para Santacana e Molina (2012), os objetos refletem a diversidade do passado no sentido de estabelecer referenciais históricos de diferentes experiências temporais, locais, ambientais na prerrogativa da pedagogia de *Maria Montessori, ou* construtivismo.

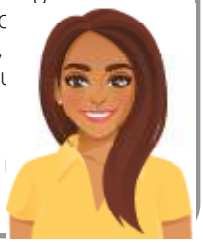
IMPORTANTE

O método construtivista criado pelo pensador suíço Jean Piaget.

Maria Montessori foi uma pedagoga com trabalhos que movimentaram as teorias educacionais no início do século XX. Usou os princípios de Piaget para reforçar o método denominado *montessoriano*, que permitiria maior autonomia à criança, que é estimulada a buscar sua autoformação e construção (daí a importância dos objetos). Assim, ao aprender sozinha, desenvolve seu conhecimento por meio da curiosidade e da independência. O método Montessori acredita que é agindo que se adquire o conhecimento. Ao adulto, cabe ordenar e atribuir dificuldade crescente às atividades, respeitando o ritmo de cada aluno. O professor da UFRGS Fernando Becker (1992, p.3), explica como:

Construtivismo é, portanto, uma ideia; melhor, uma teoria, um modo de ser do conhecimento ou um movimento do pensamento que emerge do avanço das ciências e da Filosofia dos últimos séculos. Uma teoria que nos permite interpretar o mundo em que vivemos. No caso de PIAGET, o mundo do conhecimento: sua gênese e seu desenvolvimento.

Construtivismo não é uma prática ou um método; não é uma técnica de ensino nem uma forma de aprendizagem; não é um projeto escolar; é, sim, uma teoria que permite (re) interpretar todas essas coisas, jogando-nos para dentro do movimento da História - da Humanidade e do Universo. Não se pode esquecer que, em PIAGET aprendizagem só tem sentido na medida em que coincide com o processo de desenvolvimento conhecimento, com o movimento das estruturas da consciência. Por isso, parece esquisito dizer que um método é construtivista, dizer que um currícu é construtivista parece mais ainda.



FONTE: BECKER, F. O que é construtivismo? **Revista de Educação AEC**, Brasília, v. 21, 83, p. 7-15, 1992.

FIGURA 8 – PROPOSTA CONSTRUTIVISTA MONTESSORIANA USA OBJETOS NO ENSINO-APRENDIZAGEM

FONTE: <https://bit.ly/3ueCcf0>. Acesso em: 9 mar. 2022.

Deste modo a proposição dos autores é de que os objetos e as imagens são instrumentos fundamentais para aprender, tendo os museus e seus acervos esse potencial. A percepção sobre a materialidade dos objetos faz dos museus, na visão dos autores, referenciais do passado dando aos estudantes a capacidade de criar uma imagem do tempo, por intermédio dos objetos. Eles escrevem:

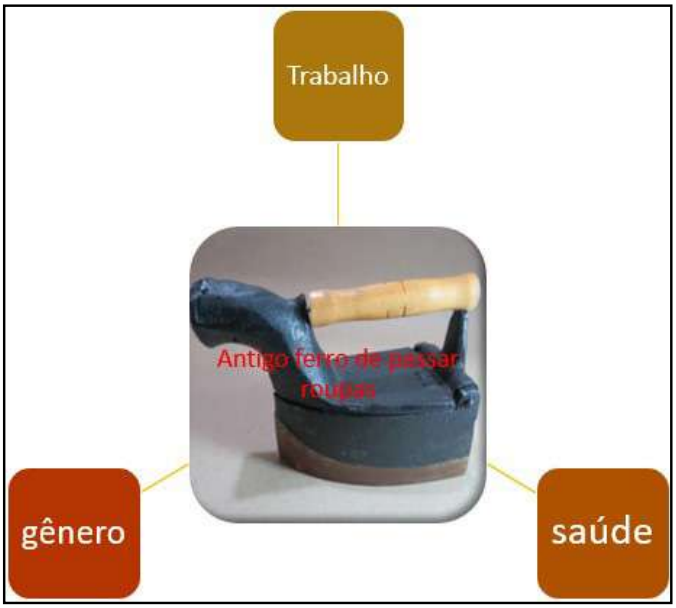
> Por otra parte, al alumno de la escuela o el usuario de un museo, cuya dificultad fundamental para comprender el pasado, en muchas ocasiones, no es de índole histórica, sino lingüística, la presencia de un objeto le permite expresarse mejor, con lo cual el objeto se transforma en elemento de referencia (SANTACANA; MOLINA, 2012, p. 27)

Os autores colocam que o aluno escolar e o usuário do museu que tenha dificuldade de compreender o passado, muitas vezes não tem problema com a história ou a linguagem (do museu, no caso). A presença do objeto permite que se expresse melhor, quando o objeto se torna uma referência. Neste caso, enfatizam que na época da virtualização a presença física do objeto apoia a crença na realidade, mesmo que já passada.

Na concepção que estamos tratando, foi avaliado que, independentemente do tipo de museu, os objetos são suscetíveis de ser convertidos em elementos didáticos. Isso se faz por meio da interatividade. Evidencia que a interatividade se relaciona as problematizações que sejam decorrentes da história do objeto. Os autores Santacana e Molina (2012) utilizam o exemplo de uma turma de visitantes escolares irem ao museu conhecer uma exposição para tratar de alimentação na primeira guerra mundial. Os objetos como latas de mantimentos e conservas usados pelos exércitos se encontram oxidados, apodrecidos e impeditivos de uso e contato. A interatividade se dá sobre questões de como poderiam ter sidos conservados no contexto da situação e época. A situação conduz a pensar que hoje temos nova tecnologia que fornece energia paras geladeiras, e vai mais além. Como se conservam determinados tipos de legumes na atualidade. Os descobrimentos seguem em frente.

Nessa perspectiva, é possível relacionar conceitos por intermédio de objetos, ou seja, conectar temáticas afins. Vejamos, a situação de uma agulha hipodérmica sendo relacionada com o conceito de ciência, vacinação, saúde, e tantos outros relativos. Por essa razão que os autores utilizam a noção de que os objetos são **elementos de referências**.

FIGURA 9 – OBJETOS COMO ELEMENTOS DE REFERÊNCIA



FONTE: A autora

O nosso terceiro estudo sobre a didatização dos objetos musealizados é o filósofo e historiador alemão Jörn Rüssen. Sua contribuição está dentro da teoria da História e a didática do ensino do campo disciplinar. Para esse autor a didática nos objetos se dá no processo museológico, e funciona assim:

> A melhor didática em um museu é a sequência de espaços, temas e objetos estruturada de maneira clara, que trabalha com reconhecibilidade e leitmotiv fáceis e espacialmente ópticos. Para o sucesso disso é decisivo uma arquitetura que evite a mera colocação lado a lado de salões ou andares. Ao invés disso, o programa de temas e funções deve ser traduzido em formas claras de construção, que tornam esse programa visível para os visitantes. Além disso, o Museu Histórico Alemão irá utilizar toda a paleta da didática de museu moderna e, em grande medida, orientar- se pelos métodos dos centros educacionais das ciências naturais, hoje já avançados. Essa paleta alcança desde legendas em várias línguas, passa por modelo, modelo em movimento, diorama, réplica, encenação, documentação complementar, fotografia, apresentação de slides, fitas de som que possam ser solicitadas, vídeo, filme, até a mídia de informação capaz de dialogar. No departamento de pedagogia do museu deverá se trabalhar, para além disso, no avanço de abordagens didáticas, para alargar de maneira decisiva a paleta dos métodos didáticos conhecidos e comprovados (RÜSSEN, 2012, p. 153).

O filósofo desenvolve a defesa da necessidade de interligar a ciência com a escola, e por isso os objetos podem aproximar os campos científico e pedagógico por meio da consciência histórica. A consciência histórica para em resumo, seria a capacidade individual e coletiva de interpretar o mundo. É uma consciência do tempo, que "organiza a compreensão do presente e expectativa do futuro por meio da interpretação do passado" (RÜSSEN, 2012, p. 155).

Para o historiador, a atribuição de sentido ao presente ocorre a partir de modos de recuperação e interpretação das experiências do passado. No caso, estão contidas nos objetos que contribuem com a formação histórica (RÜSSEN, 2006). Ou seja, para Jörn Rüssen, a didática da história (ele não cita objetos e museus, mas é válido remeter a eles no caso da didatização), é formulada somente para a sala de aula. Compreende que a consciência histórica é o mais importante, se ela se propõe a estabelecer a orientação histórica as pessoas em geral. Para o autor o museu tem que aproveitar o seu potencial objetal de encantar e orientar sobre a História.

DICA

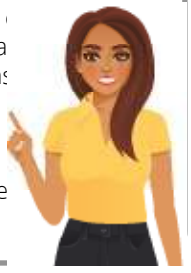
Já citamos esse autor e obra algumas passagens dos tópicos deste livro. A alusão a obra é proeminente nos estudos dos objetos. Estamos falando de:

FONTE: <https://bit.ly/3twRtti>. Acesso em: 16 mar. 2022.

O autor Daniel Miller (2013) acredita que não são as pessoas que compõem os objetos, mas sim que os objetos fazem as pessoas! Como assim?

Para este antropólogo inglês, os objetos são construções sociais, mas, até aí, nada de novo. A novidade aparece quando Miller move o argumento que as pessoas utilizam os objetos para compor suas identidades e representação. Utiliza para isso o exemplo das mulheres indianas, cujos adornos superam inúmeras vezes a capacidade socioeconômica, mas que, no entanto, elas se sentem compelidas a se "enfeitar" demonstrando nos objetos o gênero feminino.

As lentes de Daniel Miller se voltam à cultura material em capítulos: o primeiro mostra a indumentária como ostentação, luxúria, fetiche reforçando sua teoria que as coisas fazem as pessoas. No segundo, utiliza-se de elementos teóricos para comprovar que as coisas são partes das nossas existências. Por fim, dialoga com outros antropólogos a respeito do tema, construindo um apoio para o que chamou de "humanidade das coisas".



Fica recomendada a leitura!

FONTE: MILLER, D. **Trecos, troços e coisas**: Estudo antropológico sobre cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

LEITURA COMPLEMENTAR

A TRADUÇÃO DO OBJETO DO "OUTRO"

Ione Helena Pereira Couto

A intenção deste texto é recuperar algumas categorias do pensamento que estariam relacionadas à prática de recolhimento de objetos destinados a coleções museológicas. Para tanto, uma coleção etnográfica pertencente ao Museu do Índio, recolhida pelo etnólogo Darcy Ribeiro durante duas expedições ao povo indígena urubu, localizado no Maranhão, foi selecionada com o propósito de ilustrar tal prática e verificar quais os conceitos que foram utilizados para justificar tal procedimento. A escolha deste conjunto de objetos está relacionada a vários fatores. Inicialmente por terem sido coletados antes da criação do Museu do Índio, servindo posteriormente para sustentar os discursos de surgimento daquela instituição. Um segundo fator está relacionado ao coletor, Darcy Ribeiro, fundador do Museu do Índio e etnólogo responsável pela política indigenista do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), órgão ao qual o Museu do Índio se encontrava vinculado. Uma terceira razão para aquela escolha está relacionada ao período de coleta daqueles objetos, isto é, a década de 1950, marcada historicamente pela institucionalização da disciplina antropológica em solo brasileiro, com a introdução de novos conceitos que passaram então a serem debatidos, assimilados e difundidos. No interior desse contexto, conceitos como o de cultura, arte e patrimônio passam a ser evocados com o objetivo de sustentar as práticas de colecionamento. Ao recuperar a história do recolhimento daqueles objetos, acabo também por recuperar a história do Museu do Índio e consequentemente as categorias de pensamento utilizadas por Darcy Ribeiro para dar forma e conteúdo a ambos, mostrando que a associação entre colecionador, coleção e instituição é extremamente promissora, pois, no posto de narrador, Darcy Ribeiro criou um fluxo de imagens que circulou atribuindo à coleção e ao Museu do Índio novos valores e simbolismo. Entendo que é importante colocar que, como museóloga atuando no Serviço de Museologia daquela instituição, o contato com as coleções etnográficas sempre me suscitou questões relacionadas a seus antecedentes históricos, sua composição e sua função, e foram estas questões, associadas às linhas metodológicas fornecidas pelas Ciências Sociais, que me possibilitaram refletir, utilizando para isso uma coleção. Ao colocar aquela coleção em destaque, buscando o entendimento das relações que estiveram na base da sua coleta, classificação e exibição, acabamos por recuperar a trajetória de Darcy Ribeiro como etnólogo e, com ela, toda uma série de outros eventos a ele relacionados. Isto é, as mudanças ocorridas na disciplina antropológica que possibilitaram a definição de suas fronteiras, visto que o tipo de recolhimento promovido por Darcy Ribeiro estava respaldado pelo discurso antropológico da época em questão, na qual o surgimento do

Museu do Índio é fruto daquele movimento. Para executar essa tarefa separei o texto em dois momentos: o primeiro, quando recupero parte da história social e política pela qual passou a disciplina antropológica no justo momento em que se torna disciplina universitária, iniciando seu afastamento das práticas de recolhimento e exibição de objetos que tanto caracterizaram o seu surgimento; o segundo, quando procuro, com esses objetos que, esvaziados do seu caráter funcional, foram subjetivados pela posse imposta por Darcy Ribeiro, acabaram recebendo um lugar na história, patrimonializados pelo Museu do Índio, graças às ações aplicadas sobre eles ao longo da história.

OS OBJETOS DO " OUTRO"

O ato de rotular e descrever objetos em listas é uma das atividades da disciplina museológica. É a primeira tentativa de regular a existência do objeto que foi subtraído do seu contexto• original. Nessa transferência, o objeto perde sua presença, desloca sua temporalidade para a espacialidade de um repertório fixo, imposto pela classificação, em que um dos resultados é a perda de parte de sua história. No museu, o processo de classificação tem privilegiado a lógica sincrônica da coleção do ponto de vista do conjunto dos objetos do museu, em detrimento da lógica diacrônica do objeto. Em outras palavras, no deslocamento para o museu, o objeto é descontextualizado com relação a sua origem e reordenado sob novas lógicas e critérios. Descrever os objetos em listas foi uma das primeiras práticas taxonômicas de que se tem notícia nas civilizações alfabetizadas, figurando como o procedimento mais elementar nas operações cognitivas. Jack Goody (2000) informa que a história documentada dos primeiros séculos das culturas escritas mostra que as listas surgiram com formas textuais, sobre panos, pedra, madeira ou qualquer outro material sólido, com diferentes objetivos. Serviam para nomear as coisas ou como listas administrativas, para controlar pessoas, animais, objetos ou eventos. Ao chegarem à SE, as peças recolhidas por Darcy Ribeiro foram classificadas e inseridas em categorias materiais, tornando-se uma coleção formada por armas, objetos plumários, adornos de materiais ecléticos, objetos tecidos, cestaria e implementas de madeira. Respectivamente, foram 18 adornos de materiais ecléticos, que compreendem pentes e pulseiras, colares e sobre cintos de sementes, dentes e ossos; 36 objetos plumários, que compreendem pulseiras, diademas, cinto, braçadeiras, colares e aros; seis objetos tecidos, que incluem redes, novelos, tipoias e fuso; 39 armas, entre arcos, flechas, lanças e bordunas, três objetos rituais e mágicos, como cachimbos e pedras explosivas; seis trançados, como peneira, jamaxins e cestos de conformação variada; e por último, na categoria de utensílios de madeira, uma vassoura. Após serem classificados, esses objetos permaneceram na sede da SE, visto que não há registro de terem sido exibidos antes da inauguração do Museu do Índio. Mas como contextualizar os objetos nesse novo momento? Quais as categorias de pensamento que foram acionadas para lhes fornecer um novo status? E quais foram as justificativas para o seu recolhimento? No século XIX, quando os objetos eram encaminhados para os museus, especialmente europeus, por viajantes, naturalistas ou missionários, a categoria utilizada para a sua classificação era a de "primitivos" ou "exóticos". Serviram como elemento de erudição e consolidação de conhecimentos enciclopédicos, conjuntos sem uniformidade em orientação e conteúdo. Com o surgimento e a consolidação da teoria biológica da evolução das espécies em 1860,

com a publicação de A origem das espécies por Darwin, categorias como "primitivismo" em oposição a "civilização" passaram a ser questionadas, visto que os desníveis sociais entre as sociedades humanas já não se explicavam por estágios do menor para o maior. Isto é, a crença de que um fator, ou fatores, colocou determinados grupos em estágios avançados - entenda-se "civilizados" - e outros em estágios supostamente iniciais ou intermediários - "primitivos" - de desenvolvimento humano começou a perder força. Nesse novo contexto, os objetos "primitivos" foram então reclassificados como objetos "culturais" ou "artísticos". Inseridos nessa nova ordem científica, eles passaram a ser vistos como "objetos etnográficos" ou de "arte primitiva". Para tanto, estratégias epistemológicas foram adotadas. Valores estéticos, políticos, culturais e históricos foram acionados a fim de formalizar a transvalorização de cada objeto. São categorias de pensamento incorporadas aos objetos que os transformaram, fazendo que eles adquirissem novos valores. Para autores como James Clifford, essas novas categorias, ou apropriações, ocorrem em todas as sociedades motivadas pela vontade de juntar, possuir, classificar e avaliar. No entanto, não necessariamente se associam àquela ideia de acumular. Esta ideia, nas sociedades tradicionais, se expressa na ideia de "distribuir", enquanto a ideia de preservar encontra seu oposto na ideia de "evitar a decadência natural e histórica". A esse processo de transformação do objeto etnográfico, possuidor de forte conteúdo cultural e grande poder artístico, James Clifford definiu como "sistema de arte e cultura". Isto é, sistema constituído pelas relações de poder e de subjetividade que envolvem o colecionador e o objeto, baseado em elementos culturais, históricos, estéticos e políticos que, reunidos subjetivamente, permitem apresentar o "outro". Tal qualidade dá a esse sistema uma permanente possibilidade de rearranjos, visto que os elementos que o compõem estão em constante processo de mudança.

Os relatos deixados por Darcy Ribeiro nos orientam naquela direção. Para ele, aqueles objetos estavam carregados de autenticidade cultural, eram tesouros salvos de passados remexidos, portadores de memória e identidade grupal e com forte apelo visual. Estando ele diante de um grupo cujas raízes culturais estavam em processo de mudança, era necessário transformar aqueles objetos, a princípio funcionais, em objetos portadores de conteúdo cultural e artístico, que transmitissem o conhecimento de uma realidade singular diante do olhar do espectador. Para que essa operação fosse efetivada, Darcy Ribeiro deixou relatos de como os objetos foram coletados do contexto social e cultural em que se encontravam inseridos. Inicialmente, ele os classificou e, posteriormente, exibiu-os, e para isso criou o Museu do Índio. [...]

O futuro museu do SPI dependia apenas de um local. Do ponto de vista jurídico, ele já estava estabelecido no estatuto de criação da SE. Antes da criação da SE, os objetos recolhidos eram encaminhados ao Museu Nacional, o que deixou o SPI desprovido de elementos de cultura material dos povos que assistiu antes de 1942. Recolher objetos era garantir ao SPI um conjunto documental que ainda não possuía, visto que fotos, filmes e documentos administrativos sempre foram mantidos em seu poder. Adicionar àquele conjunto os objetos de cultura material inseriria o SPI no conjunto de instituições científicas, diversificando em parte sua função assistencialista. As pesquisas realizadas a partir de 1947 não apenas redimensionariam a política indigenista que vinha sendo

aplicada pelo SPI, mas também colocaria aquele Serviço em pé de igualdade com outras instituições congêneres, que tinham a temática indígena como objeto de estudo. As pesquisas promovidas pelo SPI não só passariam a revelar os aspectos sociais, econômicos, políticos, linguísticos e mitológicos dos povos indígenas, como permitiriam que os objetos de cultura material se tornassem fonte de pesquisa e fruição. Também serviriam como suporte material para futuros projetos museográficos, nos quais cada etapa de renovação das teorias antropológicas pudesse ser exibida. Transferidos do seu ambiente original, os objetos urubu perderam sua função. Deixaram de exercer, como elemento de intermediação, a comunicação entre seu povo e as entidades míticas. Transformaram-se em semióforos, destituídos de valor de uso, apenas dotados de singularidade.

A transferência implica um novo status, deixam de ser "primitivos" ou "exóticos" e passam a ser tratados como objetos etnográficos, devidamente • protegidos, conservados, documentados, retirados do circuito econômico e, quando necessário, expostos ao olhar do público. Passam a "representar" os urubu, que se tornam por sua vez "eternizados" por meio dos objetos e assim saem da história e entram na memória. Esse mesmo processo ocorre com aqueles que os coletou, pois os inscreve tanto na memória como na história da instituição responsável pela salvaguarda dos objetos. Paradoxalmente, os objetos continuam estabelecendo a relação entre o visível e o invisível, na qualidade de objetos de coleção, óride: "Todos, sem exceção, desempenham a função de intermediário~ entre os espectadores e um mundo invisível de que falam os mitos, os contos e as histórias". Como objetos de fruição estética ou cultural que revelaram a existência de sociedades distantes, eles deixam de revelar sua significação por estarem descontextualizados.

Aprisionados em reservas técnicas ou nas vitrines das exposições, perdem sua aura, ou seja, deixam de fulgurar aqueles instantes únicos em que o espírito se ilumina: o encontro com as imagens do passado, que atualizam o presente; não conseguem promover nos olhos dos observadores o mesmo êxtase experimentado pelo povo que os elaborou, razão de sua existência e da história que os fundamenta. Essa mesma oposição entre visível e invisível pode ser aplicada aos objetos no interior do grupo que os produz. Senão vejamos: a mitologia urubu tem como herói cultural Maíra, civilizador urubu responsável pela criação do mundo, dos homens e dos bens materiais. Em razão dessas características, Maíra é concebido não apenas como criatura intermediária entre a natureza divina e humana. Ele é um ser vivo atuante. Sua atuação pode ser vista ou observada através das grandes hecatombes da natureza, como as grandes chuvas, raios, trovões e doenças, justificados pelas brigas entre um Maíra pai e outro filho, que duplica esse herói criador, sendo que o primeiro se encontra no plano terrestre e o segundo no plano astral.

Mas os urubu não evocam Maíra para resolver seus problemas terrestres. A ele cabe apenas regular a ordem cósmica, tanto na atualidade como no tempo primordial. Partindo dessa premissa, podemos contextualizar os objetos urubu, no interior do seu grupo, como portadores de elementos invisíveis que vivem além das fronteiras que separa o concreto do não concreto. No plano concreto, eles reabilitam o herói criador, tornando-o visível, auxiliando a manutenção da unidade social, o orgulho grupal e protegendo seu herói do esquecimento. Assim sendo, mesmo não buscando uma

semelhança com o seu criador, eles possibilitam aos urubu participarem da aventura mística de Maíra, pela força ativa que possuem. Sobre isso discorre Pomian: A linguagem engendra então o invisível, porque o seu próprio funcionamento, num mundo onde aparecem fantasmas, onde se morre e acontecem mudanças, impõe a convicção de o que se vê é apenas uma parte do que existe. A oposição entre o invisível e o visível é antes de mais a que existe entre aquilo de que se fala e aquilo que se percebe, entre o universo do discurso e o mundo da visão.

Por serem considerados objetos de comunicação entre o visível e o invisível, possuem um valor que os habilita a realizar a comunicação entre estes dois mundos. Para tanto, são retirados temporariamente do circuito econômico, expostos ao olhar de seus respectivos habitantes em ocasiões especiais. Esse é o caso dos "patuás", caixas de madeira lavrada onde são depositados os adornos plumários que serão utilizados em ocasiões festivas. Nessas ocasiões, principalmente durante a festa da nominação, os adornos plumários como braçadeiras, colares masculinos, femininos e infantis, cintos, tembetá e diademas, que em outras ocasiões são vistos apenas por seus proprietários, são expostos ao olhar de todos os participantes, prestando-se assim à comunicação entre esses dois universos.

Sobre esse grupo de objeto, comenta Darcy Ribeiro: Na roça nova, vi a pandora de um índio cheia de coisas belíssimas. Vi colares e braceletes de suas esposas mortas, seus colares de penas de arara e flauta de perna de gavião real, que serviu na nominação dos filhos e outros adornos que ele mesmo mostrou com uma vaidade preciosa. E continua: "fizemos Diwá abrir seu patuá, o que por certo não lhe agradou muito, pois imaginou que eu desejaria levar comigo seus tesouros, no que aliás andou muito acertado". Um segundo grupo de peças que se presta à comunicação entre o visível e o invisível, por apresentarem características protetoras ou de qualidade para o seu portador, é o dos amuletos.

Talvez seja essa a razão de, entre os urubu, não só os homens como também os animais portarem determinados adornos. Assim, ao nascerem, meninos e meninas recebem adornos, como colares, que os habilitam a um bom destino, quando mulheres, e a serem bons caçadores, quando homens. Também os cachorros são providos desses "amuletos", confeccionados com fragmentos de ossos ou madeira, para se tornarem bons farejadores. Em todos os casos, provendo seus portadores da memória de Maíra e de suas qualidades. Um terceiro grupo de peças que se presta à exibição do oculto, do ausente, são as armas, especialmente as flechas, que mesmo fazendo parte das atividades econômicas, para a obtenção de alimentos e de pássaros para a confecção dos adornos, servem também como elemento de troca entre os urubu e os povos indígenas da região. A esse respeito, comenta Darcy Ribeiro: "É incrível o número de arcos e flechas que tem saído daqui. Não só para Belém e para o Rio, mas também para armar os índios e caboclos de todo o rio".8 A história de contato não deixa dúvidas a esse respeito: informa que os urubu eram considerados o grupo mais guerreiro da região. Suas habilidades em alcançar o inimigo, seu conhecimento do meio ambiente, somados à qualidade do fabrico das armas, conferiram-lhes o status de índios mais temidos da região. Tal desempenho era atribuído às armas, que asseguravam suas vitórias sobre os inimigos. Assim como as outras categorias de objetos já mencionadas, as armas foram presenteadas por Maíra,

que as entregou somente para os urubu, provendo-as de algumas qualidades: atingirem seu alvo independentemente da direção que tomassem; aqueles por elas atingidos não conseguiriam arrancá-las do corpo, pois elas jamais se partiam ou soltavam. As flechas, na grande maioria, apresentam pontas de metal, confeccionadas com lâminas de facas, terçados, machados e enxadas em desuso, demonstrando a grande habilidade dos urubu no seu fabrico, assim como apontando na direção dos primeiros contatos. Desconhecedores da metalurgia, para a obtenção de metal, eles trocavam facas, machados, enxadas e outros elementos com que poderiam obter o metal por bens de consumo como alimentos ou objetos. Também adquiriam o metal mediantes saques à população da região. As flechas utilizadas durante o ritual de nominação, sempre em grandes quantidades, ao final da festa eram lançadas ao chão para que os convidados as levassem como lembrança- uma espécie de "Potlactch" -, visto que na próxima, o "dono da festa" deveria distribuir uma quantidade ainda maior daquele objeto.

FONTE: Adaptado de ABREU, R.; CHAGAS, M.; SANTOS, M. S. **Museus, coleções e patrimônios**: narrativas polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond, MinCJIPHAN/DEMU, 2007. 256p. p. 179-202.

RESUMO DO TÓPICO 3

Neste tópico, você adquiriu certos aprendizados, como:

- Dentre as variadas formas de análise dos objetos está a didatização.
- A didática nos objetos no caso dos museus não é percebida apenas como uma linguagem para apropriação escolar. É a compreensão do cenário e do processo que o objeto trilha no museu.
- Ângela Garcia Blanco (1998) discutiu a relação didática dos objetos nas exposições museais. Os objetos são fontes de informação primária e contemplam relações sociais.
- Joan Santacana e Nayra Llonch Molina (2012) entendem os objetos como mediadores e contemplam a linha construtivista.
- Para a linha construtivista aplicada aos objetos, os objetos musealisados representam elementos de referência para problematizações sociais.
- Jörn Rüssen pensa que a didática nos objetos não pode ser pensada exclusivamente no cenário da sala de aula, mas no aprendizado e na consciência histórica como um todo.

AUTOATIVIDADE

1 Uma das teorias pedagógicas mais relevantes do século XX e que tem permanência, ampliação e continuidade neste tempo histórico atual, propõe o uso dos objetos como fontes de experimentação didática em fases da vida escolar. Neste caso o museu se aplicaria como instrumento e ferramenta por ter os objetos musealizados. Assinale a alternativa CORRETA que exprime essa concepção pedagógica:

a) ( ) Didatização.
b) ( ) Tradicional.
c) ( ) Construtivismo.
d) ( ) Pragmática.

2 Tornar as interpretações, significados e valores é o sentido da didatização dos objetos museológicos. Diferentes autores dispõem da didatização como análise e reflexão de objetos. Sobre o exposto, associe os itens, utilizando o código a seguir:

I- Francisco Régis Ramos.
II- Ângela Garcia Blanco.
III- Joan Santacana e Nayra Llonch Molina.
IV- Jörn Rüssen.

( ) A consciência histórica é o mais importante, se ela se propõe a estabelecer a orientação histórica as pessoas em geral.
( ) Os objetos intermediam a diversidade do passado no sentido de estabelecer referenciais históricos, na prerrogativa do construtivismo.
( ) Os objetos museais são como condutores didáticos do conhecimento e das relações sociais a que se encontram.
( ) Os objetos são geradores das múltiplas dimensões temporais.

Assinale a alternativa que apresenta a sequência CORRETA:

a) ( ) III – I – II – IV.
b) ( ) IV – III – II – I.
c) ( ) I – IV – III – II.
d) ( ) II – I – IV – III.

3 Nas exposições são difundidos muitos objetos que passaram pelo processo museológico, recebendo novos sentidos e significados. Alguns autores analisaram o processo didático das exposições. Sobre o exposto, classifique V para as sentenças verdadeiras e F para as falsas:

( ) Na exposição o uso de diorama, réplicas, encenação, documentação complementar, fotografia, apresentação de slides, fitas de som etc. são informação capaz de dialogar.
( ) A exposição de objetos serve como forma de descobrimento de contextos e situações que levam a entender e pensar historicamente.
( ) O objeto gerador exposto só é possível em museus comunitários.
( ) A exposição do objeto não permite a sua didatização, considerada prejudicial a conscientização histórica do estudante.

Assinale a alternativa que apresenta a sequência CORRETA:

a) ( ) V – F – F – V.
b) ( ) F – V – V – F.
c) ( ) V – V – F – F.
d) ( ) F – F – F – V.

4 Jörn Rüssen considera que é primordial entender o tempo e como ele se dilata entre passado e presente. Os objetos podem ser instrumentos, ferramentas que ajudam escolares, pessoas, cidadãos a compreenderem a história. Explique o que foi considerado pelo autor ter consciência histórica.

5 Os objetos museológicos para alguns pensadores são possibilidades de ensinamento escolar, em um espaço chamado museu. Portanto, os objetos têm uma função educativa. Explique o que significa na museologia a didatização dos objetos:

REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. S. D.; COELHO, L. A. Aspectos da terceira dimensão do livro ágrafo. **Revista da Educação Pública**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 14, p. 1-7., 2016.

APPADURAI, A. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: EDUFF, 2008.

AZEVEDO NETTO, C. X. de; LOUREIRO, M. L. N. M. **O rumor dos objetos**. Florianópolis: UFSC, 2013.

BANN, S. **As invenções da história**: ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: UNESP, 1994.

BARACHO, R. A.; BARBOSA, C. R. **O objeto museal em diferentes contextos e mídias**. Porto Alegre: UFRGS, 2011. p. 195-208.

BLANCO, Â. G. **Didática de museu**: o descobrimento dos objetos. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998.

BRAGA, J. L. M. Objetos nos museus e ensino de história. **Saeculum – Revista de História**, v. 25, n. 42, p. 121-137, 2020.

FURTADO, J. **Objetos, coleções e biografia**: a história do laboratório de química do Imperial Observatório do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro/MAST, 2008. p. 154-174.

JULIÃO, L. **Apontamentos sobre a história do museu**. Brasília: MinC/Iphan/ Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006. p. 19-31.

MENESES, U. T. B. de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **História e Cultura Material**, v. 2, n. 2, p. 9-42, 1994.

MENEZES, U. T. B. de. **Museus históricos**: da celebração à consciência histórica. Como explorar um museu histórico. São Paulo: Museu Paulista; USP, 1992.

MILLER, D. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.

MOLES, A. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

POSSAMAI, Z. R. As artimanhas do percurso museal: narrativas sobre objetos e peças de museu. **Revista MOUSEION**, Canoas, v. 4, n. 7, p. 64-72, 2010.

POULOT, D. Museu, nação, acervo. *In*: BITTENCOURT, J. N. *et al*. **História representada**: o dilema dos museus. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003. p. 27.

RAMOS, F. R. L. Em nome do objeto: museu, história e sociedade de consumo. *In*: MILDER, S. **Patrimônio cultural**: experiências plurais. Santa Maria: Pallotti, 2008. p. 35-79.

RAMOS, F. R. L. **A danação do objeto**: o museu no ensino de história. Chapecó: Argos, 2004.

REDE, M. História e cultura material. *In*: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Campus/Elsevier, 2012.

REDE, M. **História a partir das coisas**: tendências recentes nos estudos de cultura material. São Paulo: Museu Paulista, 1996.

RODRIGUES, T. M. Sociologia de um objeto: o Modess. **Arquivos do CMD**, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 112-137, 2017. Disponível em: https://bit.ly/3NdZawi. Acesso em: 9 mar. 2022.

RÜSSEN, J. **Aprendizagem histórica**: fundamentos e paradigmas. Curitiba: W. A. Editores, 2012.

RÜSSEN, J. **Didática da história**: passado, presente e perspectivas a partir do caso alemão. Ponta Grossa-PR: Práxis Educativa, 2006.

SANTACANA, J. M.; MOLINA, N. L. **Manual de didáctica del objeto en el museo**. Espanha: Ediciones Trea, S.L., 2012.

SENNETT, R. **O artífice**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

STALLYBRASS, P. **O casaco de Marx**: roupas, memória e dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 40.

Introdução à Museologia

Prof.ª Andréa Reis da Silveira

UNIASSELVI

Indaial – 2021

1ª Edição

Copyright © UNIASSELVI 2021

Elaboração:

Prof.ª Andréa Reis da Silveira

Revisão, Diagramação e Produção:

Centro Universitário Leonardo da Vinci – UNIASSELVI

Ficha catalográfica elaborada na fonte pela Biblioteca Dante Alighieri
UNIASSELVI – Indaial.

S587i

Silveira, Andréa Reis da

Introdução à museologia. / Andréa Reis da Silveira. – Indaial: UNIASSELVI, 2021.

193 p.; il.

ISBN 978-65-5663-259-9
ISBN Digital 978-65-5663-260-5

1. Museus. - Brasil. II. Centro Universitário Leonardo da Vinci.

CDD 020

Impresso por:

APRESENTAÇÃO

Caro acadêmico, bem-vindo ao universo dos museus e da Museologia! Este livro trará preceitos elementares que são compartilhados na Museologia do tempo presente.

O conteúdo deste livro didático lhe dará entrada no contexto polifônico que cerca os saberes e os fazeres museais. Para facilitar nossa caminhada, vamos abordar conceitos e definições de modo agrupado e inter-relacionado de forma coerente nas três unidades.

O principal objetivo deste livro é que você compreenda os principais temas que cercam o campo dos museus, como o próprio conceito de museu e da museologia. As perspectivas são dadas a partir da compreensão do mundo ocidental, e em especial, da Museologia brasileira.

Conheceremos ainda as funções que são atribuídas a estas instituições e as relações entre os museus, o patrimônio e a Museologia, os marcos históricos e referenciais das teorias museológicas, e breves incursões a respeito do trabalho dos museus com a memória, as identidades e a diversidade em todos os aspectos possíveis que a museologia pode desenvolver. Este livro irá se desdobrar em três unidades:

A primeira unidade, chamada de **Apontamentos da história dos museus e coleções: definições de museu e museologia,** irá desenvolver abordagens sobre a instituição museal, ou seja, o que é museu, o que é museologia. Estrutura e funcionamento do museu e das coleções.

A segunda unidade está intitulada como **Trajetória e desenvolvimento da Museologia e dos museus: histórico, relações entre museus, memórias e identidades.** Trata das relações e conexões do museu com a história e memória.

Por fim, a terceira e última unidade se dedica a apresentar aspectos profissionais e legais da museologia, dos museus e dos seus profissionais, sendo denominada de: **A ética profissional a lei e os profissionais dos museus.**

Prezado acadêmico, no decorrer do aprendizado nas disciplinas subsequentes do seu curso de Museologia, você irá aperfeiçoar cada um dos temas aqui estudados. Por ora, nesta disciplina de Introdução à Museologia, é importante que você tenha um panorama das atuais perspectivas sobre museus e Museologia.

É relevante que você reconheça o que é um museu na atualidade, os aspectos que o compõem como instituição, o que é um objeto museológico, o que é uma coleção de museu e como uma peça se transforma em patrimônio.

São questões que esperamos que você amplie no desenvolvimento da disciplina e ao longo do seu Curso.

Vamos iniciar?

Prof.ª Andréa Reis da Silveira

Você já me conhece das outras disciplinas? Não? É calouro? Enfim, tanto para você que está chegando agora à UNIASSELVI quanto para você que já é veterano, há novidades em nosso material.

Na Educação a Distância, o livro impresso, entregue a todos os acadêmicos desde 2005, é o material base da disciplina. A partir de 2017, nossos livros estão de visual novo, com um formato mais prático, que cabe na bolsa e facilita a leitura.

O conteúdo continua na íntegra, mas a estrutura interna foi aperfeiçoada com nova diagramação no texto, aproveitando ao máximo o espaço da página, o que também contribui para diminuir a extração de árvores para produção de folhas de papel, por exemplo.

Assim, a UNIASSELVI, preocupando-se com o impacto de nossas ações sobre o ambiente, apresenta também este livro no formato digital. Assim, você, acadêmico, tem a possibilidade de estudá-lo com versatilidade nas telas do celular, tablet ou computador.

Eu mesmo, UNI, ganhei um novo layout, você me verá frequentemente e surgirei para apresentar dicas de vídeos e outras fontes de conhecimento que complementam o assunto em questão.

Todos esses ajustes foram pensados a partir de relatos que recebemos nas pesquisas institucionais sobre os materiais impressos, para que você, nossa maior prioridade, possa continuar seus estudos com um material de qualidade.

Aproveito o momento para convidá-lo para um bate-papo sobre o Exame Nacional de Desempenho de Estudantes – ENADE.

Bons estudos!

Olá acadêmico! Para melhorar a qualidade dos materiais ofertados a você e dinamizar ainda mais os seus estudos, a Uniasselvi disponibiliza materiais que possuem o código *QR Code*, que é um código que permite que você acesse um conteúdo interativo relacionado ao tema que você está estudando. Para utilizar essa ferramenta, acesse as lojas de aplicativos e baixe um leitor de *QR Code*. Depois, é só aproveitar mais essa facilidade para aprimorar seus estudos!

BATE PAPO SOBRE O ENADE!

Olá, acadêmico!

Você já ouviu falar sobre o **ENADE**?

Se ainda não ouviu falar nada sobre o ENADE, agora você receberá algumas informações sobre o tema.

Ouviu falar? Ótimo, este informativo reforçará o que você já sabe e poderá lhe trazer novidades.

Vamos lá!

Qual é o significado da expressão ENADE?

EXAME NACIONAL DE DESEMPENHO DOS ESTUDANTES

Em algum momento de sua vida acadêmica você precisará fazer a prova ENADE.

Que prova é essa?

É **obrigatória**, organizada pelo INEP – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira.

Quem determina que esta prova é obrigatória... O **MEC – Ministério da Educação**.

O objetivo do MEC com esta prova é o de avaliar seu desempenho acadêmico assim como a qualidade do seu curso.

Fique atento! Quem não participa da prova fica impedido de se formar e não pode retirar o diploma de conclusão do curso até regularizar sua situação junto ao MEC.

Não se preocupe porque a partir de hoje nós estaremos auxiliando você nesta caminhada.

Você receberá outros informativos como este, complementando as orientações e esclarecendo suas dúvidas.

Você tem uma trilha de aprendizagem do ENADE, receberá e-mails, SMS, seu tutor e os profissionais do polo também estarão orientados.

Participará de webconferências entre outras tantas atividades para que esteja preparado para #mandar bem na prova ENADE.

Nós aqui no NEAD e também a equipe no polo estamos com você para vencermos este desafio.

Conte sempre com a gente, para juntos mandarmos bem no ENADE!

UNIASSELVI

Olá, acadêmico! Iniciamos agora mais uma disciplina e com ela um novo conhecimento.

Com o objetivo de enriquecer seu conhecimento, construímos, além do livro que está em suas mãos, uma rica trilha de aprendizagem, por meio dela você terá contato com o vídeo da disciplina, o objeto de aprendizagem, materiais complementares, entre outros, todos pensados e construídos na intenção de auxiliar seu crescimento.

Acesse o QR Code, que levará ao AVA, e veja as novidades que preparamos para seu estudo.

Conte conosco, estaremos juntos nesta caminhada!

SUMÁRIO

UNIDADE 1 — APONTAMENTOS DA HISTÓRIA DOS MUSEUS E COLEÇÕES: DEFINIÇÕES DE MUSEU E MUSEOLOGIA 1

TÓPICO 1 — O QUE É UM MUSEU? 3
1 INTRODUÇÃO 3
2 A GÊNESE DOS MUSEUS 4
3 O QUE É O ACERVO DE UM MUSEU? 7
4 MUSEU E MUSEOLOGIA NO MUNDO OCIDENTAL 10
5 AS DEFINIÇÕES DE MUSEU 16
RESUMO DO TÓPICO 1 22
AUTOATIVIDADE 23

TÓPICO 2 — MUSEU, LUGAR DE MEMÓRIAS E HISTÓRIAS 25
1 INTRODUÇÃO 25
2 O QUE É MEMÓRIA 26
3 IDENTIDADE E MEMÓRIA 30
RESUMO DO TÓPICO 2 40
AUTOATIVIDADE 41

TÓPICO 3 — O MUSEÓLOGO E O PENSAMENTO MUSEAL CONTEMPORÂNEO 43
1 INTRODUÇÃO 43
LEITURA COMPLEMENTAR 55
RESUMO DO TÓPICO 3 59
AUTOATIVIDADE 61

REFERÊNCIAS 63

UNIDADE 2 — ESTRUTURA E ORGANIZAÇÃO DOS MUSEUS 67

TÓPICO 1 — DISPOSIÇÃO DO MUSEU 69
1 INTRODUÇÃO 69
2 DISPOSIÇÃO E ESTRUTURAÇÃO DOS MUSEUS 69
2.1 O PRÉDIO, O ESPAÇO, O AMBIENTE DE UM MUSEU 71
RESUMO DO TÓPICO 1 81
AUTOATIVIDADE 83

TÓPICO 2 — A ORGANIZAÇÃO DOS MUSEUS 87
1 INTRODUÇÃO 87
2 CONSTITUINDO UM MUSEU LEGAL 87
2.2 DOCUMENTOS NECESSÁRIOS 88
RESUMO DO TÓPICO 2 96
AUTOATIVIDADE 97

TÓPICO 3 — PROFISSIONALIZAÇÃO DO FAZER MUSEOLÓGICO 99
1 INTRODUÇÃO 99
2 A DIMENSÃO INTERDISCIPLINAR DA MUSEOLOGIA 99
3 DIVERSIDADE MUSEAL OU MUSEODIVERSIDADE 102
LEITURA COMPLEMENTAR 115
RESUMO DO TÓPICO 3 118
AUTOATIVIDADE 119

REFERÊNCIAS 121

UNIDADE 3 — BASES LEGAIS DO CAMPO MUSEAL NO BRASIL E INTERNACIONAIS 125

TÓPICO 1 — CÓDIGO DE ÉTICA 127
1 INTRODUÇÃO 127
2 A ÉTICA NA PROFISSÃO DE MUSEÓLOGO 128
RESUMO DO TÓPICO 1 144
AUTOATIVIDADE 145

TÓPICO 2 — LEGISLAÇÃO BRASILEIRA 149
1 INTRODUÇÃO 149
2 O PROFISSIONAL MUSEÓLOGO 152
3 A LEGISLAÇÃO PATRIMONIAL E MUSEOLÓGICA BRASILEIRA 156
RESUMO DO TÓPICO 2 166
AUTOATIVIDADE 168

TÓPICO 3 — LEGISLAÇÃO INTERNACIONAL 171
1 INTRODUÇÃO 171
2 CARTAS PATRIMONIAIS 171
LEITURA COMPLEMENTAR 183
RESUMO DO TÓPICO 3 186
AUTOATIVIDADE 187

REFERÊNCIAS 189

artes do memória

MUSEU JULIO DE CASTILHOS

HISTÓRIAS E PERSPECTIVAS

ZITA ROSANE POSSAMAI
ANA CELINA FIGUEIRA DA SILVA
(ORGANIZADORAS)

cirkula

Copyright © Dos Autores, 2023.
1° edição - 2023

Revisão e preparação dos originais: Mauro Meirelles
Normatização: Mauro Meirelles
Edição e Diagramação: Mauro Meirelles
Capa: Luciana Hoppe
Tiragem: 500 exemplares para distribuição on-line.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO-CIP

M986 Museu Julio de Castilhos: histórias e perspectivas / Zita Rosane Possamai, Ana Celina Figueira da Silva, organizadoras; prefácio de Maria Margaret Lopes. – 1.ed. – Porto Alegre: CirKula, 2023.
653 p.: il. – (Coleção Artes da Memória)

ISBN: 978-85-7150-060-0

1. Museu Júlio de Castilhos. 2. Museu Júlio de Castilhos – História. 3. Museu. 4. Museologia. 5. Memória. I. Possamai, Zita Rosane. II. Silva, Ana Celina Figueira da Silva. III. Lopes, Maria Margaret. IV Série.

CDU: 069.1(816.5)

Bibliotecária responsável: Jacira Gil Bernardes – CRB 10/463

DOI: 10.29327/5385334

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação de direitos autorais (Lei 9.610/98).

Editora CirKula
Av. Osvaldo Aranha, 522 - Bomfim
Porto Alegre - RS - CEP: 90035-190
e-mail: editora@cirkula.com.br
Loja Virtual: www.livrariacirkula.com.br

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 / This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

Este livro foi submetido a revisão por pares, conforme exige as regras do Qualis Livros da CAPES.

COLEÇÃO ARTES DA MEMÓRIA

PROAP
Programa de Apoio à Pós-Graduação
CAPES

MUSEU JULIO DE CASTILHOS

HISTÓRIAS E PERSPECTIVAS

ZITA ROSANE POSSAMAI
ANA CELINA FIGUEIRA DA SILVA
(ORGANIZADORAS)

cirkula
2
2023

CONSELHO EDITORIAL

César Alessandro Sagrillo Figueiredo,
Jussara Reis Prá, Luciana Hoppe,
Marcelo Tadvald, Mauro Meirelles.

CONSELHO CIENTÍFICO

Alejandro Frigerio (Argentina) - Doutor em Antropologia pela Universidade da Califórnia, Pesquisador do CONICET e Professor da Universidade Católica Argentina (Buenos Aires).

André Luiz da Silva (Brasil) - Doutorado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professor do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Humano da Universidade de Taubaté.

Antonio David Cattani (Brasil) - Doutor pela Universidade de Paris I - Panthéon-Sorbonne e Professor Titular de Sociologia da UFRGS.

Arnaud Sales (Canadá) - Doutor d'État pela Universidade de Paris VII e Professor Titular do Departamento de Sociologia da Universidade de Montreal.

Cíntia Inês Boll (Brasil) - Doutora em Educação e professora no Departamento de Estudos Especializados na Faculdade de Educação da UFRGS.

Daniel Gustavo Mocelin (Brasil) - Doutor em Sociologia e Professor Adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Dominique Maingueneau (França) - Doutor em Linguística e Professor na Universidade de Paris IV Paris-Sorbonne.

Estela Maris Giordani (Brasil) - Doutora em Educação, Professora Associada da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e pesquisadora da Antonio Meneghetti Faculdade (AMF).

Hilario Wynarczyk (Argentina) - Doutor em Sociologia e Professor Titular da Universidade Nacional de San Martín (UNSAM).

Leandro Raizer (Brasil) - Doutor em Sociologia e Professor da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Luís Fernando Santos Corrêa da Silva (Brasil) - Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Professor do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Ciências Humanas da UFFS.

Lygia Costa (Brasil) - Pós-doutora pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, IPPUR/UFRJ.

Maria Regina Momesso (Brasil) - Doutora em Letras e Linguística e Professora da Universidade do Estado de São Paulo (UNESP).

Marie Jane Soares Carvalho (Brasil) - Doutora em Educação, Pós-Doutora pela UNED/Madrid e Professora Associada da UFRGS.

Mauro Meirelles (Brasil) - Doutor em Antropologia Social e Pesquisador do Laboratório Virtual e Interativo de Ciências Sociais (LAVIECS/UFRGS).

Stefania Capone (França) – Doutora em Etnologia pela Universidade de Paris X- Nanterre e Professora da Universidade de Paris X-Nanterre.

Thiago Ingrassia Pereira (Brasil) - Doutor em Educação e Professor do Programa de Pós-Graduação Profissional em Educação da UFFS e do Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da UFFS.

Wrana Panizzi (Brasil) - Doutora em Urbanisme et Amenagement pela Universite de Paris XII (Paris-Val-de-Marne), em Science Sociale pela Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne) e Professora Titular da UFRGS.

Zilá Bernd (Brasil) - Doutora em Letras e Professora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais da Universidade LaSalle.

Sumário

13 **Muito além do Museu Júlio de Castilhos: à Moda de Prefácio**
Maria Margaret Lopes

23 **Uma Casa e Variados Artefatos: o Museu Julio de Castilhos em suas múltiplas temporalidades**
Ana Celina Figueira da Silva, Zita Rosane Possamai

Parte I
+
Histórias do Museu em Múltiplas Temporalidades

67 **Breviário de um Museu Mutante**
Letícia Borges Nedel

101 **Museu Julio de Castilhos: trajetória histórica e perfil (parcial) de um acervo**
Eloisa Helena Capovilla da Luz Ramos

113 **O Museu como Locus de Produção da História Nacional e Regional: o Caso do Museu Julio de Castilhos**
Luís Armando Peretti, Marlise M. Giovanaz

127 **"Lição de Coisas" No Museu: O Método Intuitivo e o Museu do Estado do Rio Grande do Sul, Brasil, nas Primeiras Décadas do Século XX**
Zita Rosane Possamai

151 **Colecionar e Educar: o Museu Júlio de Castilhos e seus Públicos (1903–1925)**
Zita Rosane Possamai

189 **O Museu e a Consagração da Memória de Julio de Castilhos (1903-1925)**
Ana Celina Figueira da Silva, Zita Rosane Possamai

215 **Sob Nova Direção - Gestão Alcides Maya: Departamento de História Nacional e a Proposição de um Museu Histórico (1925-1939)**
Ana Celina Figueira da Silva

237 **Um Professor no Museu Julio de Castilhos: a Imaginação Museal de Emílio Kemp**
Iandora Melo Quadrado, Ana Carolina Gelmini de Faria

261 **O Pastor, os Interinos, o Jornalista e o General no Museu Julio de Castilhos: Período 1961-1981 da Ditadura Militar Brasileira**
Andréa Reis da Silveira

Parte II
+
O Museu e suas Coleções: Miradas sobre Artefatos e Imagens

281 **Da Coleção Impossível ao Espólio Indesejado: Memórias Ocultas do Museu Julio de Castilhos**
Letícia Borges Nedel

311 **Faces de Castilhos: Imagem e Cultura Política no Sul do Brasil (1903-1915)**
Elisabete Leal

363 **A Pinacoteca do Museu Julio de Castilhos: Galeria de Vultos, Fatos e Lugares (1925-1939)**
Ana Celina Figueira da Silva

401 **Sala Farroupilha: Análise Expográfica da Sala Farroupilha no Museu Julio de Castilhos**
Lucas Antonio Morates, Lizete Dias de Oliveira

425 **Vestígios e Interpretações sobre o Sabre Mandiga no Museu Julio de Castilhos: um Desafio Museal**
Roberta Fraga Machado Gomes,
Ana Carolina Gelmini de Faria

449 **Antigos Carregadores de Doca: Reflexões acerca das Representações Negras no Museu Julio de Castilhos**
Arilson dos Santos Gomes,
Roberta Fraga Machado Gomes

473 **Trilhando Investigações sobre o Quadro de Aurélio Viríssimo de Bittencourt**
Maria Ricken de Medeiros, Nara Beatriz Witt

491 **Breve Reflexão sobre as Representações produzidas no Museu Júlio de Castilhos acerca dos Povos Originários (1901-1958)**
Roberta Madeira de Melo

517 **Museu Julio de Castilhos: Narrativas sobre o Lugar do Outro na História Oficial**
Iandora de Melo Quadrado,
Ana Carolina Gelmini de Faria

535 **Documentos, Indumentárias e Fotografias Contam histórias das mulheres no Museu Júlio de Castilhos (1995-2010)**
Andréa Reis da Silveira

557 **Um Museu e suas Duas Revistas: Mapeamento das Publicações Periódicas do Museu Julio de Castilhos**
Manolo Cachafeiro, Zita Rosane Possamai

585 **Publicações Reclamadas: Eduardo Duarte e a Primeira Revista do Museu Júlio de Castilhos (Rio Grande do Sul, 1927-1930)**
Ana Celina Figueira da Silva, Zita Rosane Possamai

625 **As Revistas do Museu Júlio de Castilhos e a exposição Memória e Resistência: reflexões sobre representações descolonizadas**
Roberta Madeira de Mello, Zita Rosane Possamai

649 **Sobre as Autoras e os Autores**

Desse modo, não basta repensar os acervos já existentes nos museus, mas é preciso atribuir novos significados, a partir da fala dos grupos a quem de fato pertence a história desses objetos, e mais, é preciso considerar o diálogo destes acervos com novos, advindos da produção e do entendimento dos grupos sociais que não pertencem tradicionalmente as narrativas da história forjada como oficial. Para que isso ocorra de fato, cabe reforçar a importância dos museus se repensarem, ou seja, se descolonizarem. Sobre isso Brulon (2020, p. 26) aponta que

> Descolonizar museus e patrimônios é desnaturalizar a matéria sedimentada nas reservas técnicas dos séculos anteriores para imaginar outras materializações possíveis, para além dos regimes normativos que engendraram a museologia que nos foi legada. Descolonizar o pensamento sobre os museus e a museologia implica reimaginar os sujeitos dos museus, bem como os corpos passíveis à musealização. Isto é, num trabalho de arqueologia de nós mesmos e dos vestígios que escolhemos valorar, reimaginar as materializações possíveis em regimes museais descolonizados. A revisão do pensamento aqui proposta não prevê um abandono do dispositivo museu ou sua extinção para as sociedades do presente, mas a sua reinterpretação nos contextos tocados pela colonização, visando configurar novos regimes de valor para produzir patrimônios. Tal revisão, como demonstramos, compreende repensar o próprio pensamento para se imaginar materialidades outras, patrimônios outros, vidas outras passíveis de serem valoradas.

Portanto, as novas propostas têm potencial de abrir espaços de participação, além de oportunizar uma reflexão sobre o papel dos museus diante das novas possibilidades de narrativas, tendo como intuito a descolonização destes espaços, que convidam a repensar os museus para as exposições sejam feitas com os grupos representados, e não mais sobre estes grupos. Assim, os museus tornam-se zonas de negociação, de onde podem emergir novas

narrativas e memórias a partir das tensões geradas entre instituição e grupos representados.

Considerações finais

Por fim, é possível apontar algumas conclusões. Primeiramente, se verificou a origem dos museus na modernidade, situada no contexto colonial, cujos acervos tinham por objetivo central representar a cultura do Outro, dentro de uma lógica hierárquica, que coloca a cultura europeia como superior.

No Brasil a constituição dos museus foi fortemente influenciada pelo modelo europeu, na composição dos acervos cuja ótica refletia a representação do exotismo, incluindo os povos originários. Essa realidade também pode ser observada na criação do Museu Julio de Castilhos, em que as quais as coleções tinham como propósito representar as riquezas naturais e econômicas do Estado, além de demonstrar o passado, a partir dos objetos indígenas, vistos dentro de uma perspectiva evolutiva.

É possível verificar no MJC, assim como em vários outros museus no Brasil a persistência do pensamento colonial, denominada colonialidade. Tais práticas refletem uma visão que estabelece o lugar dos povos originários ainda como o Outro, presos em uma imagem congelada e descolada da realidade atual.

Desse modo, é urgente que os museus olhem para si e repensem suas práticas, com vistas a descolonizar esses espaços, através de novos olhares sobre suas coleções, novas narrativas nas exposições, e principalmente a partir do diálogo como os povos cujos objetos se encontram guardados nos museus.

Referências

BARRETO, T. M. **A fotografia de Luiz Arthur Ubatuba de Faria: o olhar de um urbanista**, [Dissertação de Mestrado]. Porto Alegre: UFRGS, 2017.

BRULON, B. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. **Anais do Museu Paulista**, v. 28, pp. 1-30, 2020.

CURY, M. X. (Coord.). Circuitos museais a visitação crítica: descolonização e protagonismo indígena. **Revista Iberoamericana de Turismo**, v. 7, n. 3, pp. 87-113, 2017.

MARTINS, A. **Escritores do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: IEL, 1978.

MELO, R. M. **Objetos de coleção, pesquisa e educação: representações sobre os povos indígenas no Museu Julio de Castilhos (1901-1958) (Porto Alegre/RS)**. Porto Alegre: UFRGS, 2019.

MORENO, L. G. M. Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II). **Revista de Indias**, v. LXXII, n. 254, pp. 213-238, 2012.

NEDEL, Letícia Borges. **Paisagens da Província: o regionalismo sul-riograndense e o Museu Julio de Castilhos nos anos cinquenta**, [Dissertação de Mestrado]. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

QUIJANO, A. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. **Colonialidade do Saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Pp. 107-130.

RIO GRANDE DO SUL. Museu do Estado. **Livro de Ofícios Expedidos**, 1939.

RIO GRANDE DO SUL. Museu do Estado. **Livro de Ofícios Expedidos**, 1950-1951.

RUSSI, A.; ABREU, R. “Museologia colaborativa”: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas. **Horizontes Antropológicos**, n. 53, pp. 17-43, 2019.

SCHWARCZ, L. M. **O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SILVA, A. C. F. **Investigações e evocações do passado: o Departamento de História Nacional do Museu Julio de Castilhos (Porto Alegre-RS, 1925-1939)**. [Tese de Doutorado]. Porto Alegre: UFRGS, 2018.

DOCUMENTOS, INDUMENTÁRIAS E FOTOGRAFIAS CONTAM HISTÓRIAS DAS MULHERES NO MUSEU JÚLIO DE CASTILHOS (1995-2010)

Andréa Reis da Silveira

Objetos musealizados, ou não, integram ciclos de vidas de homens e mulheres. São acionados em representações individuais ou coletivas que fazem refletir, imaginar, marcar, simbolizar. Objetos estabelecem referências de sentidos às experiências individuais e coletivas, recuperam vivências nas relações sociais.

No museu, os objetos são retirados do convívio social para o qual foram concebidos materialmente, para receberem valoração e status na institucionalização museológica. Os objetos já processados pelo museu, ou musealizados, interagem em outros patamares de significação, e são inseridos em novos níveis de relações, possibilitando reconhecimentos e mediações do presente em relação ao passado.

É a respeito desse assunto que irei discorrer neste texto, objetos de coleções representados e ressignificados como pertinentes às histórias das mulheres, que foram tecidos no Museu Julio de Castilhos (MJC) no período de 1995-2010. A problematização recai sobre silenciamentos, invisibilidades e distinções a respeito das mulheres, que foram produzidos na documentação dos objetos, gerando narrativas insuficientes.

A abordagem é parte da investigação elaborada em minha tese de doutorado em História, na linha da História do Tempo Presente (HTP). Imprecisamente, a HTP tem sido confundida com o período recente. Muito mais que a análise de acontecimentos do contemporâneo, a HTP

se propõe a centralizar interrogação sobre permanências, com apreço pela memória e a produção de sentidos das histórias não reconhecidas.

Desse modo, examinei as coleções de Indumentária, Iconografia e Documentos do MJC, cujas peças foram doadas por mulheres, entre 1995-2010. As 3 coleções foram selecionadas em razão do refinamento das peças de maior quantidade doadas por mulheres. A verificação foi possibilitada a partir da averiguação da documentação museológica do MJC, produzida em um banco de dados denominado Donato 3.0. Ademais, outras fontes foram consultadas na documentação arquivística permanente técnica e administrativa.

Cada categoria analisada da tríade das peças sofreu desdobramento classificatório. A coleção indumentária foi segmentada em roupas, sapatos e acessórios tipificados pelos usos: cotidiano e festivo, eventos políticos e sociais; trabalho dentro e fora de casa, e intimidade pessoal. Já as iconografias mostraram imagens fotográficas de eventos como: festas, passeios, rituais e comemorações, bem como personalidades, grupos familiares, mulheres sozinhas e cartões postais apresentando mulheres. Por fim, a coleção dos documentos apresentou materiais textuais manuscritos e impressos, autorais e oficiais, exemplificados em cartas, bilhetes e anotações pessoais, certidões, registros, títulos, diplomas e outras honrarias, além de documentos jurídicos como carteiras de identidade e passaportes.

As histórias das mulheres no MJC foram contadas por objetos que pertenceram a mulheres e não com a conotação biográfica, nem de diferenciação simbólica, como no caso dos objetos considerados masculinos (CARVALHO, 2008). A cultura material como identidade masculina, segundo a autora citada é estruturada em óculos, canetas, artigos de escritório, armas, medalhas, e

outros que remetem ao universo exterior da casa, e vinculados a ideia de trabalho.

Já as peças diferenciadas como sendo do mundo das mulheres (quais mulheres?) valem como um arquivo de memória pessoal. Um agenciamento no sentido cedido por Yúdice (2006), ou seja, no esforço de compor um recurso identitário na trajetória pessoal, diante dos modelos culturais predominantes.

No período temporal de 1995-2010, o MJC foi majoritariamente apossado por mulheres. Foram elas doadoras, diretoras, funcionárias, estagiárias, completas interlocutoras das narrativas constituídas sobre os objetos e comunicadas aos públicos. Esse perfil do museu, de acordo com esta análise, demonstra a produção de discurso como prática no mundo social. As apreciações deram a ver que a história narrada e representada nos objetos sobre as mulheres, no MJC, tem a conotação de registro pela perspectiva masculina. É repleta de estereótipos, silenciamentos, distinções e recortes, revelados nas intenções de classe, etnia, raça, gênero, faixa etária, religiosidade, estado civil e outras diferenciações estabelecidas pelas próprias práticas de mulheres.

Uma vez que o Museu se apresenta como capaz de promover reflexões e transformações educacionais, culturais e sociais por meio da informação e do conhecimento, da memória e da história, produzidas nos objetos, essas discussões podem contribuir para a revisão desses processos. Os objetos serviram como atos de memórias na luta contra os esquecimentos, mas não foram compostos com subsídios que pudessem gerar reflexões e debates sobre as próprias histórias de mulheres.

Nos anos 1995-2010 o Museu Julio de Castilhos foi marcado pela gestão de quatro mulheres: 1995-1998 (direção Miriam Avruch); 1999-2002 (direção Mariana Meira);

2003-2006 (Nara Machado) e, 2007-2010 (Luiz Capra/Andréa Silveira). Além disso, verificou-se o predomínio das mulheres nos cargos técnicos e administrativos do museu, permitindo afirmar a constituição de uma representatividade delas na Instituição.

Nesta análise, emergiu a definição "Intelectuais Mediadoras", emprestada das historiadoras Ângela de Castro Gomes e Patrícia Hansen (2016), nas quais essas mulheres desempenharam suas atividades orientando discursos e narrativas, situadas em suas posições de trabalho e condição profissional. Todas as gestoras e funcionárias técnicas tiveram formação universitária, sendo por isso, consideradas intelectuais de acordo com a definição extraída das autoras.

Cada uma das diretoras impingiu o seu tipo de administração, dimensão de poder e interação entre os objetos e suas memórias. Entre 1995-2010, o MJC recebeu o acréscimo de 11,62% no acervo. O período foi o que mais investiu em volume de incorporações.

As peças doadas por mulheres tiveram conotação de objetos de familiares, que externalizaram sentidos pessoais e registros de afetividades perdidas. Nos períodos de 1999-2010, as doações foram escasseando por razão do fechamento do museu. Nessa época também foi intencionado um protótipo que simulou uma política de aquisição. No entanto, se manteve na incorporação, a associação de valor biográfico e de estágios de vida de personagens magnânimos.

Chama a atenção o encaminhamento narrativo das aquisições conforme cada período. No período de 1995-2002, em que estiveram à frente da direção do MJC a museóloga Myriam Avruch e a professora Mariana Meira, respectivamente, o repertório dos objetos que foram musealizados, denuncia narrações legitimadas pelo machismo. Predominou o modelo androcêntrico das rela-

ções sociais e culturais. Entre 2003-2010 os objetos com atribuição de sentidos na figura histórica do feminino, persistiram sendo ditados pelos aspectos da representatividade doméstica, maternal e matrimonial. O peso da cultura patriarcal perdurou e implicou o seguimento da misoginia no curso da história delas.

Diante do quadro construído pela ausência e a distinção das trajetórias de mulheres, surpreende que a interlocução sobre os objetos e as histórias das 4 gestões entre 1995-2010, tenham sido feitos por mulheres. A predominância de servidoras mulheres nas operações do MJC, apesar de não serem especializadas em museus ou museologia, abria espaço na função de escrever e representar histórias e memórias por meio dos objetos. Durante muito tempo, a escrita histórica e museológica foi feita pela mão de homens. O conjunto de fatores era promissor a uma mudança. Contudo, justamente pela sua categoria de trabalho, gênero, formação universitária nas áreas humanas, faixa etária, condição social e cultural, além de demais indicadores, as intelectuais mediadoras não pontuaram disposições em veicular propostas mais abertas. Mantiveram os moldes da historiografia oficial, de influência positivista, em que as mulheres ficavam preteridas.

No que se refere às mulheres doadoras dos objetos investigados nas 3 coleções já descritas anteriormente, elas foram relatoras entusiastas das histórias e memórias de seus maridos, pais, filhos e outros protagonistas masculinos, do seu ciclo de experiências. Os relatos na doação dos objetos foram pautados nas emoções das doadoras, nas memórias evocadas na transferência de posse dos objetos. Talvez assim se explique a precedência na seleção de objetos documentais (DOC), iconográficos (ICO), e indumentárias (IND) para o museu. Cada objeto doado e rece-

bido estava revestido do que Gumbrecht (2010) intitulou como "presença da ausência".

Armas, documentos, roupas, instrumentos, objetos pessoais, fotografias, selos, carteiras e uma série de outros vestígios testemunhais emergiram no museu como experiências geracionais e pessoais. A característica que unifica os objetos, e o interesse do museu sobre eles, é o cruzamento da propriedade de terem sidos pertencentes a homens. De maneira que, as próprias doadoras não apartaram a identidade de gênero masculino como correspondente e convergente, nas narrativas da história. As doadoras foram agentes que contribuíram com concessões do próprio patrimônio, perdido de sentidos e valor de uso para si e para as famílias. Para elas, o passado era mais interessante que o presente.

A situação dos objetos doados mostra o que Henry Rousso (2016) considerou como o "passado que não passa". Isso porque têm a potencialidade da retomada pela memória, pela lembrança, do rastro do testemunho que ainda vive e se identifica, reverberando no presente. No MJC a história das mulheres contada é de acordo com o viés masculino, mesmo que a operação estivesse ao alcance e retenção de mulheres.

Nos Séculos XIX e XX os critérios culturais e sociais machistas defendiam que a falta de preparo pela domesticidade, e a biologia impediam a ascendência das mulheres no trabalho e na vida social e política. Todavia, as propostas feministas e de interseccionalidade, vieram à tona desde meados das décadas de 1960-1970. Os feminismos foram acima das questões de gênero e histórias das mulheres, como movimento social. Portanto, a melhor compreensão da participação das mulheres em todos os aspectos da historicidade humana, e da sua invisibilidade no fazer histórico, é parte da problematização

museu e Cia
COREM 5R 006-E
assessoria museológica e cutural

Guatambu, 2 de abril de 2025.

ATESTADO DE CAPACIDADE TÉCNICA

Atestamos, para todos os fins de direito, que Andréa Reis da Silveira, estabelecida na Rua Pedro Edmundo Bittencourt número 488/302 - Campeche, Florianópolis, SC, CPF 474279900-30, foi nossa fornecedora de serviços em (Oficina de Conservação de Acervos Têxteis), no período de março de 2025 totalizando 6 horas de serviços prestados. A referida profissional cumpriu sempre e pontualmente com as obrigações assumidas, no tocante aos serviços solicitados. Por ser verdade, firmamos a presente.

gov.br
Documento assinado digitalmente
LILIAN SANTOS DA SILVA FONTANARI
Data: 02/04/2025 13:45:37-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

_____

Lilian Santos Fontanari

Museóloga Responsável da Museu e Cia.

Reg. COREM 0098-I

Nome Completo: Lilian Santos da Silva Fontanari

CPF do Representante Legal da Empresa: 00895222140

Cargo: Sócia proprietária

Empresa: Museu e Cia Assessoria Museológica e Cultural

CNPJ: 372215910001-37

Endereço: Rua das Azaleias, 1312, Expansão Di Fiori, Cep 89817-000, Guatambu, SC.

Lilian Santos S. Fontanari
Museóloga COREM 5R 0098-I
MuseueCia_Assessoria
MuseueCia_Assessoria
(49) 999143117
museuecia@gmail.com

CARTA DE ACEITE

A organização do III Colóquio de Pesquisa do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRGS) informa que o trabalho intitulado *"IMPLANTAÇÃO DO ESPAÇO MUSEOLÓGICO DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE SANTA CATARINA - IHGSC",* de autoria de Andréa Reis da Silveira, Eduarda Rebelo, Letícia Rigo, Julia Losankas e Natália Bion, foi **aceito** para participar do evento.

A ordem das apresentações será divulgada em breve, quando retomaremos o contato.

Miguel Frederico do Espírito Santo
Presidente do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul – IHGRGS

Prof. Dr. Éverton Quevedo – Membro Efetivo do IHGRGS
Coordenador do III Colóquio

3º COLÓQUIO DE PESQUISA DO IHGRGS

REVOLUÇÕES E CONFLITOS EM MÚLTIPLAS NARRATIVAS

5 AGOSTO 2025
MEMORIAL DO LEGISLATIVO DO RS
R. DUQUE DE CAXIAS, 1029 - CENTRO - PORTO ALEGRE/RS

Realização:

VNiVERSiDAD D SALAMANCA

CAMPUS OF INTERNATIONAL EXCELLENCE

ÁNGEL BALDOMERO ESPINA BARRIO, Profesor Titular de Antropología Social del Departamento de Psicología social y Antropología, Coordinador de la línea de Antropología del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Salamanca, por el presente,

CERTIFICA:

que **Dª. Andréa Reis da Silveira**, ha impartido una ponencia en el XVI Seminario de Doctores y Doctorandos de la línea de investigación en Antropología del Doctorado en Ciencias Sociales, celebrado e pasado día 14 de diciembre de 2022.

Lo que se hace constar a los efectos oportunos en Salamanca a quince de diciembre de dos mil veintidós,

XXVII Congresso Internacional de Antropologia Ibero-Americana

LEIRIA . PORTUGAL

Etnografia, Cultura e Património

III Jornadas Internacionais de Etnografia

CERTIFICADO

Certifica-se que

participou no Congresso Internacional de Antropologia Ibero-Americana
e nas III Jornadas Internacionais de Etnografia – Leiria,
que tiveram lugar na cidade de Leiria, Portugal, nos dias 16 a 18 de novembro de 2023,
numa organização da Câmara Municipal de Leiria (Portugal), Universidade de Salamanca (Espanha)
e Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (Brasil).

Presidente da Câmara Municipal de Leiria

Dr. Gonçalo Lopes

Universidade de Salamanca

Prof. Dr. Angel B. Espina Barrio

Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina

Prof. Dr. Luiz Nilton Corrêa

Organização:

Câmara Municipal de Leiria

VNIVERSIDAD D SALAMANCA

Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina

AGRUPAMENTO MUNICIPAL DONA JULINHA

Parceiros Institucionais:

IPL

GSIM

CICS.NOVA

BiblioRuralis

SEAA

CEPAE

INCOMPARÁVEIS

Mais Lusofonia

apa

REGIÃO DE LEIRIA

JL

DL

Fundação Catarinense de Cultura

SANTA CATARINA

CONSELHO REGIONAL DE MUSEOLOGIA
COREM 5ª REGIÃO PR/SC
Lei n°. 7287 de 18.12.84 Decreto 91.775/85 C.G.C. 80.317 829/0001-51

RESOLUÇÃO COFEM N 02/2016

PARECER COREM 5R
CRT 005/2024

SOLICITAÇÃO - CERTIDÃO DE RESPONSABILIDADE TÉCNICA - CRT

Museóloga: Andréa Reis da Silveira

[X] DEFERIDA. CRT Nº **005/2024** [ ] INDEFERIDA

Em 08 de fevereiro de 2024

Assinado eletronicamente

Franciele Maziero
_____
PRESIDENTE
COREM 5ª REGIÃO PR/SC

Av. Mauro Ramos, n 1.344 - Fundos, Centro, CEP 88.020.303,
Florianópolis/SC
corem5r@gmail.com
www.corem5r.org.br

Página de assinaturas

Assinado eletronicamente

Franciele Maziero
076.274.349-20
Signatário

HISTÓRICO

08 fev 2024 22:58:14 — **Franciele Maziero** criou este documento. (E-mail: francielemaziero@hotmail.com, CPF: 076.274.349-20)

08 fev 2024 22:58:14 — **Franciele Maziero** *(E-mail: francielemaziero@hotmail.com, CPF: 076.274.349-20)* visualizou este documento por meio do IP 201.76.2.43 localizado em Ararangua - Santa Catarina - Brazil

08 fev 2024 22:58:25 — **Franciele Maziero** *(E-mail: francielemaziero@hotmail.com, CPF: 076.274.349-20)* assinou este documento por meio do IP 201.76.2.43 localizado em Ararangua - Santa Catarina - Brazil

CONSELHO REGIONAL DE MUSEOLOGIA
COREM 5ª REGIÃO PR/SC
Lei n°. 7287 de 18.12.84 Decreto 91.775/85 C.G.C. 80.317 829/0001-51

RESOLUÇÃO COFEM N 02/2016

PARECER CRT 007/2025

ANDRÉA REIS DA SILVEIRA
Corem 5R 0142-I

CRT: Nº 007/2025
[X] DEFERIDA. [ ] INDEFERIDA

CRT prevista - Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina

Em 27 de fevereiro de 2025.

Documento assinado digitalmente
gov.br FRANCIELE MAZIERO
Data: 27/02/2025 20:07:34-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Franciele Maziero

PRESIDENTE
COREM 5ª REGIÃO PR/SC

Av. Mauro Ramos, n 1.344 - Fundos, Centro, CEP 88.020.303,
Florianópolis/SC
corem5r@gmail.com
www.corem5r.org.br

CERTIFICADO

II CONGRESSO INTERNACIONAL
JUDAÍSMO E INTERCULTURALIDADES
CULTURAS E IDENTIDADES

Certificamos que

Andréa Reis da Silveira

participou no II Congresso Internacional Judaísmo e Interculturalidades: Culturas e Identidades, na condição de oradora.

Penamacor, 15 de novembro de 2023.

António Luís Beites Soares
Presidente da Câmara Municipal de Penamacor

Ángel B Espina Barrio
Universidade de Salamanca

Luiz Nilton Corrêa
Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina

MUNICÍPIO DE PENAMACOR

UNIVERSIDAD D SALAMANCA

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE SANTA CATARINA

DECLARAÇÃO

Declaramos para os devidos fins que a **Professora Doutora Andrea Reis da Silveira**, de RG número 8.211.155, participou como membro da organização do **XXVIII Congresso Internacional de Antropologia de Ibero-América: Patrimônio, cultura e Identidade** e do **I Congresso Internacional de Patrimônio e Paisagem Cultural: Conhecer para pertencer**, que realizou-se entre os dias 27 a 31 de maio de 2024, no município de Salto Veloso, Estado de Santa Catarina – Brasil.

O **XXVIII Congresso Internacional de Antropologia de Ibero-América: Patrimônio, cultura e Identidade** e do **I Congresso Internacional de Patrimônio e Paisagem Cultural: Conhecer para pertencer**, é uma iniciativa do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, em parceria com a Universidade de Salamanca e a Prefeitura Municipal de Salto Veloso e contou com a participação de 110 palestrantes provenientes de 14 países de Iberoamérica.

Penamacor, 12 de novembro de 2024.

Luiz Nilton Corrêa
Coordenador Geral
XXVVIII Congresso Internacional de Antropologia de Ibero-América: Patrimônio, Cultura e Identidade

Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina - Florianópolis - Fundado em 07-09-1896

Professor Doutor Angel-B Espina Barrio
Coordenador Geral
XXVVIII Congresso Internacional de Antropologia de Ibero-América: Patrimônio, Cultura e Identidade

CONGRESO I. DE ANTROPOLOGÍA IBEROAMERICANA • UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

PORTARIA COREM 5R 002/2023

"Nomeia os membros da Comissão de Orientação e Fiscalização do Exercício Profissional - COFEP."

A presidente do Conselho Regional de Museologia da 5a região – PR/SC no uso de suas atribuições que lhe confere o Regimento Interno, Art.23o,

RESOLVE:

Art.1º - Nomear os membros escolhidos em reunião para integrar a comissão de apoio administrativo do Conselho em 2023.

Art.2º - A comissão ficará assim constituída:

I - Comissão de Orientação e Fiscalização do Exercício Profissional - COFEP

- Franciele Maziero – COREM 5R 0076-I (Coordenadora)

- Andréa Reis da Silveira – COREM 5R 0142-I

- João Paulo Corrêa – COREM 5R 0063-I

Art.3º - Esta Portaria entra em vigor na data de sua publicação.

Florianópolis/SC, 31 de maio de 2023.

Letícia O. Acosta Pôrto
Museóloga - COREM 5R 106-I
Presidente COREM

Página de assinaturas

Letícia Porto
007.175.000-20
Signatário

HISTÓRICO

31 mai 2023 14:50:04 — **Letícia Oracilda Acosta Porto** criou este documento. (E-mail: presidente.corem5r@gmail.com, CPF: 007.175.000-20)

31 mai 2023 14:50:04 — **Letícia Oracilda Acosta Porto** *(E-mail: presidente.corem5r@gmail.com, CPF: 007.175.000-20)* visualizou este documento por meio do IP 45.235.19.4 localizado em Foz do Iguaçu - Parana - Brazil

31 mai 2023 14:50:07 — **Letícia Oracilda Acosta Porto** *(E-mail: presidente.corem5r@gmail.com, CPF: 007.175.000-20)* assinou este documento por meio do IP 45.235.19.4 localizado em Foz do Iguaçu - Parana - Brazil

INSTITUTO
HISTÓRICO E GEOGRÁFICO
DE SANTA CATARINA
FUNDADO EM 07 DE SETEMBRO DE 1896

@ihgsc
(48) 9999-9999
www.ihgsc.org

Florianópolis, 14 de março de 2023.

DECLARAÇÃO

O Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, CNPJ: 83.850.388/0001-47, neste ato representado por seu presidente, Professor Doutor Augusto Cesar Zeferino, CPF: 048.034.699-20, informa que a Museóloga Andréa Reis da Silveira, registro profissional nº 142/I é a coordenadora técnica do projeto cultural: Criação do Espaço Museologico do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina e da Academia Catarinense de Letras.

Atenciosamente

Augusto Cesar Zeferino
Presidente do Instituto Histórico
e Geográfico de Santa Catarina

Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina
Fundado em 07-09-1896
Florianópolis

t. (48) 3222-5111 | ihgsc@ihgsc.org
Casa José Boiteux
Av. Hercílio Luz, nº 523 - Centro - Florianópolis - SC - 88020-000

@ihgsc
(48) 9999-9999
www.ihgsc.org

CONSELHO REGIONAL DE MUSEOLOGIA
COREM 5ª REGIÃO PR/SC

Lei n°. 7287 de 18.12.84 / Decreto 91.775/85 / C.G.C. 80.317 829/0001-51

PORTARIA

[005/2022]

A presidente do Conselho Regional de Museologia da 5ª região – PR/SC no uso de suas atribuições que lhe confere o Regimento Interno, Art.38º,

RESOLVE:

Art.1º - Nomear os membros escolhidos em reunião para integrar a comissão de apoio administrativo do Conselho em 2022.

Art.2º - A comissão ficará assim constituída:

I - Comissão de Orientação e Fiscalização do Exercício Profissional – COFEP

- Andréa Reis da Silveira
- João Paulo Corrêa
- Marco Antonio Figueiredo Ballester Junior
- Franciele Maziero (Presidente)

Art.3º - Esta Portaria entra em vigor na data de sua publicação.

Florianópolis/SC, 26 de junho de 2022.

Letícia Oracilda Acosta Pôrto

Presidente do Conselho Regional de Museologia da 5ª Região

Av. Mauro Ramos, n 1.344 - Fundos, Centro, CEP 88.020.303, Florianópolis/SC
corem5r@gmail.com