



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
Programa de Pós-Graduação em História



VANESSA GONÇALVES DE VASCONCELOS

**ENTRE OBJETOS E PALAVRAS:
O MUSEU DE ARTES E OFÍCIOS COMO EXPERIÊNCIA HISTORIOGRÁFICA**

MARIANA

2018

VANESSA GONÇALVES DE VASCONCELOS

ENTRE OBJETOS E PALAVRAS:
O MUSEU DE ARTES E OFÍCIOS COMO EXPERIÊNCIA HISTORIOGRÁFICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Santos de Abreu.
Coorientadora: Prof. Dra. Ana Mónica H. Lopes.

MARIANA
Instituto de Ciências Humanas e Sociais/ UFOP
2018

V331e

Vasconcelos, Vanessa Gonçalves de.

Entre objetos e palavras [manuscrito]: O Museu de Artes e Ofícios como experiência historiográfica / Vanessa Gonçalves de Vasconcelos . - 2018.

158f.: il.: color, grafs.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Santos de Abreu .

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Mónica Henriques Lopes.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em História.

Área de Concentração: História.

1. Museologia . 2. Historiografia. 3. Narrativa (Retórica). 4. Museu de Artes & Ofícios. I. Abreu, Marcelo Santos de . II. Lopes, Ana Mónica Henriques . III. Universidade Federal de Ouro Preto. IV. Título.

CDU: 930(043.3)



Vanessa Gonçalves de Vasconcelos

“Entre objetos e palavras: o museu de artes e ofícios como experiência historiográfica”

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em História da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Mariana, 21 de Novembro de 2018.

participação por video conferência

Prof. Dr. Marcelo Santos de Abreu
Departamento de História / UFOP

Ana Mônica H. Lopes
Profa. Dra. Ana Mônica Henriques Lopes
Departamento de História / UFOP

Virgínia A. Castro Buarque
Prof. Dra. Virgínia Albuquerque de Castro Buarque
Departamento de História / UFOP

Maria Cristina de Oliveira Bruno
Prof. Dra. Maria Cristina de Oliveira Bruno
Departamento de Museu de Arqueologia e Etnologia / USP

*À Vovó Amélia e Vovó Mariinha
Ao Vovô Leonardo e Vovô Chiquito
À Mamãe e ao Papai,*

*Por terem me criado com tanto amor na simplicidade da roça, entre currais, quitandas, pomares,
ferramentas, fogões à lenha, estórias, agulhas de crochê, doces, livros, redes, cantigas de roda e
bichos de pé.*

AGRADECIMENTOS

Identifico-me com Belchior quando ele canta *Presentemente posso me considerar um sujeito de sorte*. Desconheço ao que ele faz referência, mas quando penso em mim e na minha vida, mesmo com todas as fatalidades, é assim que me sinto: sortuda. Assim como a instalação de um museu, que requer dedicação, profissionais de diferentes áreas e cuja autoria podemos denominar de conjunta, a conclusão dessa dissertação só foi alcançada graças à persistência, ao amor e paciência das pessoas que me rodeiam e que ajudaram cada uma a sua maneira. À elas - e são muitas - o meu agradecimento mais sincero. À cada palavra escrita tem um pouco de cada uma e um mundo de gratidão.

Agradeço ao Marcelo Abreu que desde o primeiro momento comprou minha ideia de pesquisar um olhar sobre a interlocução entre História e Museologia, prezando sempre minha independência quanto às escolhas teóricas e metodológicas e o meu tempo de escrita e desenvolvimento da pesquisa. Em meio à convivência acadêmica nasceu uma sincera amizade, que acabou me presenteando também com a Luisa. A orientação conduzida com maturidade e confiança foi pautada numa relação de respeito entre profissionais da ciência histórica, em que compartilhamos referências bibliográficas, ideias para futuros trabalhos, escolhas pessoais e profissionais, cafés, livros, vinhos e amigos. Obrigada por ter topado esse desafio comigo com tanta tranquilidade, pela orientação leve e cuidadosa, por ter sido um pouco psicólogo e por confiar no meu trabalho!

À Ana Mônica Henriques Lopes agradeço pela generosidade, amizade e orientação ainda no início de minha trajetória acadêmica, em 2005. Sua leitura minuciosa, suas valiosas e sofisticadas críticas, os diálogos constantes sempre esmeraram meus trabalhos. Obrigada por me pegar pela mão, me conduzir até o final da estrada, e nunca me abandonar. Agradeço de todo coração, desde sempre e até o fim.

Junto a eles agradeço aos comentários e observações tecidos pelas professoras Virgínia Buarque e Maria Cristina Oliveira Bruno sobre meu texto de qualificação, que me deram ânimo para continuar esse estudo. Às mesmas professoras obrigada pela participação na banca de defesa dessa dissertação, cuja arguição generosa abrilhantaram aquele momento.

Agradeço às instituições em que busquei minhas fontes de pesquisa e que todos os dias desbravam a conjuntura nacional em defesa do patrimônio cultural: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), Museu de Artes e Ofícios (MAO), Instituto Cultural Flávio Gutierrez (ICFG) e Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG). Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto agradeço por ter compreendido minha necessidade de prorrogação dos prazos visto minha atuação profissional.

Aos funcionários do Museu de Artes e Ofícios, sobretudo Fabrícia Oliveira, Gabriela Araújo, Rafael Santos e Kelvin Mckolen pela disposição e presteza em atender minhas solicitações e pela

atenção carinhosa dispensada a mim. Parabéns pelo trabalho desempenhado! Que vocês continuem cuidando com tanto esmero dessa instituição tão especial.

Expresso também minha imensa gratidão à Angela Gutierrez, Célia Maria Corsino, Maria Ignez Mantovani Franco, Maria Cristina Oliveira Bruno e Adriano Ramos por terem me recebido tão prontamente para os relatos sobre a instalação do Museu de Artes e Ofícios. As informações cedidas por vocês contribuíram para que eu me atentasse para questões que até então haviam passadas despercebidas.

Ao Instituto Cultural Flávio Gutierrez o meu eterno - e terno - agradecimento por ter me acolhido no seio dessa instituição tão séria e comprometida com sua missão de salvaguarda do patrimônio cultural. Ser agraciada com a chance de compor a equipe do ICFG foi uma experiência profissional vultosa e completa. Minha formação acadêmica - e pessoal - foi lapidada e complementada pelo fazer museológico experimentado cotidianamente. Somente participando do dia a dia de um museu compreendemos a dimensão, dificuldade, responsabilidade e beleza de um trabalho desenvolvido nessa área. Agradeço especialmente à Angela Gutierrez pela confiança depositada em minha capacidade, pelas oportunidades ofertadas e que eu agarrei com toda força e amor, pelo reconhecimento enquanto historiadora e museóloga, por ter me presenteado com o Museu do Oratório, por sempre permitir que eu me qualificasse enquanto profissional e por compartilhar com todos suas coleções mais que especiais. Parabéns pela coragem, dinamismo e retidão que caracterizam a atuação do ICFG: é o reflexo da sua personalidade que transparece no nosso trabalho. Agradeço à toda equipe do ICFG, e sobretudo, à Ana Beatriz, por ser firme com tanta doçura, e me mostrar que profissionalismo e humanidade caminham juntos.

À equipe do Museu do Oratório - Paulo Otávio, Katiúcia, Jussara, Alex, Sandrinha e Graça - agradeço pela convivência, pelo carinho, por me ajudarem com conselhos sobre a minha vida (pessoal, financeira, automobilística, doméstica), por serem tão compreensivos quando necessário. Como eu sempre disse, o sucesso do Museu do Oratório depende do desempenho de cada um, pois nenhuma função é mais importante que a outra, elas na verdade se complementam. São vocês que deixam o Museu do Oratório lindo, limpo e organizado para que possa ser apreciado! Ao Paulo Otávio registro meu agradecimento por ter sido tão e prestativo sensível quando precisei, pelas conversas reflexivo-teóricas, pelas risadas - e foram muitas - pela disponibilidade em resolver qualquer 'B.O', pelo profissionalismo, por compartilharmos gostos tão parecidos sobre música, literatura, cinema e paleta de cores, pela revisão final do texto e por me mostrar que podemos enfrentar qualquer adversidade mundana com um largo sorriso no rosto e muito bom humor.

Agradeço à minha mãe Cristina, que foi pai, mãe, irmã, filha, preocupação, amiga, retiro, colo, e mesmo sem compreender meus estudos nunca questionou minha distância e minhas opções profissionais. Somente um amor de mãe seria sensível a ponto de perdoar tamanha ausência e a preferência por uma área de trabalho tão pouco valorizada no Brasil. Te amo Tinoca! Aos meus

irmãos, Caio e Patrícia, que são como filhos e para quem rezo todas as noites, obrigada por terem nascido e por me darem a oportunidade da convivência, mesmo que às vezes marcadas por discussões, tapas e puxões de cabelo. À minha família, em especial à Vovó Amélia, Tio Fernando e Tia Helena por estarem sempre perto, cuidando da mamãe e das crianças para mim.

Às minhas primas Nanda, Maria e Bá pela amizade infinita e carinho desde os primórdios, e se fazerem presentes mesmo com a distância, por servirem de esteio quando preciso e pelo encontro anual de Natal. Às vezes passamos um ano sem nos encontrar, mas em apenas algumas horas redescobrimos que sempre haverá a segurança de que temos uma à outra.

Às amigas que fiz no primeiro dia da disciplina do Mestrado, sem as quais essa caminhada teria sido, certamente mais árida e menos feliz. Leila, Mariana e Amanda obrigada por terem me carregado no colo ainda no início do curso e por todas as caronas, conversas, conselhos, cervejas e sorrisos! Vocês são a melhor parte dessa estória acadêmica e que permanecerá até o fim. Ao Gui, marido da Amanda, agradeço por ter me aturado como amiga dela - imagino que em algumas ocasiões foi penoso. Muito especialmente, expresso a imensa gratidão à Amanda, que se transformou em uma espécie de amiga - irmã, já que possuímos tantas semelhanças em diversos aspectos da vida. Obrigada pelos pequenos carinhos - como o picolé de chocolate italiano naquele domingo modorrento, a *mousse* de chocolate para Patrícia, e o guaco para a gripe -, por ter sido uma companheira de desespero/apoio psicológico no processo de escrita, e por trazer para minha vida o Juliano, que chegou no meio dessa bagunça, entendeu tudo, *se apossou feito um posseiro dentro do meu coração* e decidiu nunca mais ir embora. Ju, obrigada pelo seu amor carinhoso, sua lealdade, seu companheirismo, sua leveza e sua paciência. Seu apoio incondicional para que eu não desistisse da pesquisa acadêmica mudou os rumos do meu destino. 私はあなたを愛している。

A minha gratidão ao Centro Espírita Sete Poderes e à todos os médiuns e assistentes que trabalham ali, às entidades que vem de tão longe para nos amparar e nos presentear com uma palavra de luz. A acolhida generosa e amorosa nesse lugar de fé trouxe um pouco da serenidade que há muito tempo busco. Agradeço muito especialmente ao Vô Joaquim, que me ajudou a "firmar meu *ori*", buscar o pote vazio para enchê-lo de ouro e foi porto quando tudo naufragava. Salve Epahei-Oyá! Atotô, Obaluaê!

À Juliana de Paula pelas maravilhosas aulas de Francês às 7h00 da manhã, regadas à café quentinho, carinho, longas conversas sobre todos os assuntos possíveis. Obrigada pelos conselhos e por me emprestar sua coleção maravilhosa de cinema francês. *Merci Beaucoup, ma belle!*

À Alexandra Iamara obrigada pelas sessões de terapia, por me ajudar a manter a sobriedade em meio às crises de ansiedade e por me ajudar encontrar soluções para problemas que eu nem sabia que existiam. À Dra. Júnea Chiare por ter me socorrido quando quase desabei.

Mas, de todas as pessoas mencionadas, tem uma que deixei para o final, não por ser menos importante, mas, pelo contrário, por ser nesse processo a quem mais sou grata. Ana, minha Nanã:

ainda não foram criadas palavras para agradecer a minha gratidão a você. Sem a sua insistência, seu amor e apoio incondicionais essa dissertação nunca teria se concretizado. Obrigada pelo colo, pelos conselhos, pela amizade, pelo amor de amiga e irmã mais velha, pelos filmes da Julia Roberts, pelas músicas do Roberto Carlos e Roupas-Novas, por sempre ter uma Coca-Cola quando preciso, por sua generosidade, por se deslocar da sua área de pesquisa só pra me ajudar, por estudar comigo um local que lhe traz uma lembrança tão triste. Obrigada pelo incentivo, por ter me ensinado a enxergar o mundo como uma grande rede em que tudo está interligado, inclusive os seres-humanos que não se conhecem, obrigada por me apresentar África e suas discussões avançadas sobre questões atuais, e por trazer para minha vida a essência *ubuntu*. Obrigada por ser minha mestra, por nunca duvidar do meu potencial - e acreditar nele mais que eu mesma, por me aconselhar a voar e ganhar o mundo e, me considerar como par assim como Francisco ao final do livro 'Fernão Capelo Gaivota':

Mas, ao dizer isso, compreendeu de súbito que o seu amigo não fora mais divino o que ele próprio. "Não há limites, Fernão!?", pensou. "Bem, então não está longe o dia em que aparecerei na sua praia e lhe mostrarei uma ou duas coisas acerca de vôo!" E embora tentasse mostrar-se severo com os seus alunos, Francisco Gaivota viu-os de repente como eram realmente, por um momento, e, mais do que gostou, amou o que viu. "Não há limites, Fernão?", pensou, e sorriu. A sua corrida para a aprendizagem acabava de começar.

Por fim, gratidão infinita à Deus por ter inundado meu Universo com várias pessoas maravilhosas, que me deram tanta força desde o primeiro segundo de existência, e por transformarem minha passagem nesse plano mais leve. Incontestavelmente, *posso me considerar um sujeito de sorte. Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro.*

Era estranho que as recordações desses dois incidentes surgissem naquele momento, pois tinham acontecido num passado muito distante. Não era possível que aquelas recordações secretas pudessem ter provocado a impressão do cheiro de leite na garota adormecida. Contudo, pensando melhor sobre o assunto, mesmo que se falasse de passado muito distante, talvez, no ser humano, memória e reminiscências não pudessem ser definidas como próximas ou distantes unicamente por ser sua data antiga ou recente. Pode acontecer que, mais do que o dia de ontem, os acontecimentos da infância, sessenta anos atrás, tenha ficado guardados na memória e fossem recordados de uma forma mais nítida e mais viva. Isso não acontece com mais frequência na velhice? Além disso, não haveria casos em que os acontecimentos da infância contribuiriam para formar o caráter e dar direcionamento à vida de uma pessoa? ”

Yasunari Kawabata, *A Casa das Belas Adormecidas*

RESUMO

Essa dissertação analisa a relação entre a metodologia da pesquisa histórica e o processo de implantação de uma instituição museológica. A análise da organização de objetos inseridos no contexto de uma exposição museológica permite a reflexão sobre a instituição de um discurso e as potencialidades do que ele representa/reproduz. O propósito desse estudo é pensar a construção de uma narrativa museal à luz da noção da *operação historiográfica*, proposta por Michel de Certeau, que defende a operação histórica como resultado da associação de um lugar social, de práticas metodológicas e de uma escrita. Certeau entende que ao operar a história por meio de atividades técnicas que relacionam o presente e o passado, o historiador confere e/ou constrói sentido aos acontecimentos criando relações inteligíveis a partir de uma análise contextual. Para pensar as questões que envolvem a implantação de uma exposição museológica como operação historiográfica, investigaremos o processo de instalação do Museu de Artes e Ofícios, localizado na Praça da Estação, na região central de Belo Horizonte (MG). A exposição é o local no qual o público interage com o museu, constituindo-se assim, no principal veículo de comunicação das instituições museais. Ao pensarmos nas reflexões propostas por Certeau acerca da operação historiográfica e no processo de implantação de uma instituição museológica – em particular, da sua expografia – identificamos traços comuns a esses dois exercícios.

Palavras-Chave: Museologia; Operação Historiográfica; Narrativa; Museu de Artes e Ofícios.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the relationship between historical research methodology and the process of implanting a museological institution. The analysis of the organization of objects inserted in the context of a museological exhibition allows the reflection on the institution of a discourse and the potentialities of what it represents / reproduces. The purpose of this study is to consider the construction of a museum narrative in the light of the notion of the historiographical operation, proposed by Michel de Certeau, who defends the historical operation as a result of the association of a social place, methodological practices and a writing. Certeau understands that by operating history through technical activities that relate the present and the past, the historian confers and / or constructs meaning to events by creating intelligible relations from a contextual analysis. In order to think about the issues involved in the implantation of a museum exhibition as a historiographical operation, we will investigate the installation process of the Museum of Arts and Crafts, located in the Station Square, in the central region of Belo Horizonte (MG). The exhibition is the place where the public interacts with the museum, constituting itself, in the main vehicle of communication of the museums institutions. When we think of the reflections proposed by Certeau on the historiographic operation and in the process of implanting a museological institution - in particular, its expography - we identify traits common to these two exercises.

Keywords: Museology; Historiographic Operation; Narrative; Museum of Arts and Crafts

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 01 – Fachada frontal do Museu de Artes e Ofícios.	17
IMAGEM 02 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, com atenção para plataforma da estação de metrô da cidade de Belo Horizonte ao fundo.	21
IMAGEM 03 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, Ofícios de Conservação e Transformação dos Alimentos.	34
IMAGEM 04 – Exposição de Curta Duração: A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.	35
IMAGEM 05 – Praça da Estação Ferroviária de Belo Horizonte, primeira metade do século XX.	61
IMAGEM 06 – Praça da Estação Ferroviária antes do processo de requalificação.	63
IMAGEM 07 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, Ofícios do Couro.	78
IMAGEM 08 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, com destaque para colher de pau que compõe os Ofícios de Conservação e Transformação dos Alimentos.	81
IMAGEM 09 – Quadro comparativo entre a Relação Museal evidenciada nos modelos tradicionais de museus e entre novos processos de musealização.	87
IMAGEM 10 – Catálogos dos Ofícios.	90
IMAGEM 11 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, Moenda de Cana Manual, séc. XX.	93
IMAGEM 12 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, Diferentes tipos de Pilão, séc. XVIII a XX.	93
IMAGEM 13 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, Serrote, séc. XX.	95
IMAGEM 14 – Praça da Estação Ferroviária de Belo Horizonte após o processo de revitalização.	97
IMAGEM 15 – Detalhes da restauração predial, com destaque para os elementos decorativos.	99
IMAGEM 16 – Detalhes da restauração predial, com destaque para os elementos decorativos.	99

IMAGEM 17 – Detalhes da restauração predial, com destaque para os elementos decorativos.	99
IMAGEM 18 – Detalhes da restauração interna do prédio.	101
IMAGEM 19 – Detalhes da restauração interna do prédio.	101
IMAGEM 20 – Detalhes da restauração interna do prédio.	101
IMAGEM 21 – Detalhes da restauração interna do prédio.	101
IMAGEM 22 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, formas para confecção de calçados.	105
IMAGEM 23 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, Cadeira de Barbeiro.	106
IMAGEM 24 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios Torno de Oleiro.	106
IMAGEM 25 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, com destaque para o avental de couro que revela a forma humana por trás de seu uso.	116
IMAGEM 26 – Fachada posterior do Museu de Artes e Ofícios, destacando a localização da malha ferroviária no ambiente do prédio.	124
IMAGEM 27 – Vista do Museu de Artes e Ofícios a partir da plataforma do metrô.	124
IMAGEM 28 – Implantação de acervo entre a plataforma de metrô e o Museu de Artes e Ofícios.	125
IMAGEM 29 – Detalhe de desenvolvimento dos painéis informativos que compõem a exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios.	127
IMAGEM 30 – Detalhe de desenvolvimento dos painéis informativos que compõem a exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios.	127
IMAGEM 31 – Detalhe de desenvolvimento dos painéis informativos que compõem a exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios.	127
IMAGEM 32 – Painel multimídia no circuito expositivo do Museu de Artes e Ofícios.	128

IMAGEM 33 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, destacando o ofício dos carregadores.	130
IMAGEM 34 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, destacando o Ofício dos Transportes.	130
IMAGEM 35 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, destacando o Ofício do Comércio.	131
IMAGEM 36 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, com destaque para representação da Venda e da Botica.	132
IMAGEM 37 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, com destaque para representação do Ofício do Couro.	133
IMAGEM 38 – Área externa no Circuito Expositivo de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, com representação do Jardim das Energias.	133
IMAGEM 39 – Galeria da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, em primeiro plano os objetos que representam o Ofício do Fogo.	134
IMAGEM 40 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, representação do Ofício do Restaurador.	134
IMAGEM 41 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, representação do Ofício da Conservação e Transformação dos Alimentos.	135
IMAGEM 42 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, representação do Ofício do Farinheiro.	136
IMAGEM 43 – Galeria do Circuito Expositivo de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, com destaque para representação dos Ofícios do Fio e do Tecido.	136
IMAGEM 44 – Tabela de análise dos depoimentos do público sobre o Museu de Artes e Ofícios organizados de acordo com a Tipologia de Comentário.	147
IMAGEM 45 – Tabela de análise dos depoimentos do público sobre o Museu de Artes e Ofícios organizados de acordo com as Categorias Qualitativas dos depoimentos.	148

LISTA DE ABREVIATURAS

CBTU - Companhia Brasileira de Trens Urbanos;
DEOPS/SP - Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo;
FIEMG – Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais;
ICFG – Instituto Cultural Flávio Gutierrez;
ICOM - Conselho Internacional de Museus;
IEPHA - Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais;
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional;
MAE/USP - Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo;
MAO – Museu de Artes e Ofícios;
MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand;
MG – Minas Gerais;
MinC – Ministério da Cultura;
MNATP - Musée National des Arts et Tradition Populaires;
MNH - Museu Histórico Nacional;
MRSP - Memorial da Resistência de São Paulo;
PRC - Preservação, Pesquisa e Comunicação;
SESI - Serviço Social da Indústria;
SPHAN - Serviço de Proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional;
UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO I – LUGARES	38
O Museu como Lugar Social	38
Museu: Lugar entre a Memória e a História?	46
Michel de Certeau e o Lugar Social.....	52
O Museu de Artes e Ofícios.....	56
CAPÍTULO II - PRÁTICAS	64
Procedimentos para uma Operação Historiográfica	64
O Museu e suas funções.....	69
Uma coleção do intuitivo	79
Musealizar o invisível	84
CAPÍTULO III - ESCRITAS	105
O produto da Operação Historiográfica	106
Operação Historiográfica e Expografia: interseções.....	118
Museu de Artes e Ofícios: uma busca pela narrativa do invisível.....	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	150
REFERÊNCIAS	154
Bibliográficas.....	154
Eletrônicas	160
Documentais	161
Depoimentos	161

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa nasceu por acreditarmos que a instituição 'museu' é um espaço grávido de possibilidades para o desenvolvimento de ações de diversas naturezas. Assim, o tomamos tal qual um laboratório de análises, em que realizaremos nossas investigações. Nosso labor é um experimento, uma tentativa de usar essa oficina para testar teorias, hipóteses e reflexões.

No Brasil, há uma carência de estudos acadêmicos voltados para a discussão e sistematização das relações entre a História e a Museologia, o que pode resultar das preocupações cada vez mais específicas dos cursos de graduação. O cerne desse estudo vai ao encontro da necessidade de interlocução entre as referidas áreas do conhecimento, com a intenção de potencializar a contribuição que a Teoria da História oferece para a reflexão acerca do conjunto de práticas museais, assim como para a ciência museológica. Para além disso, se propõe a pensar a História enquanto objeto da Museologia e como aquela pode colaborar para a exploração do conhecimento e a reflexão da sociedade em espaços museais.

Com o intuito de estreitar o diálogo entre as áreas de Museologia e História, propomos relacionar a construção de uma narrativa museal à metodologia de pesquisa histórica. Para isso, estudaremos o processo de implantação do Museu de Artes e Ofícios, em Belo Horizonte (MG), a partir da noção de operação historiográfica proposta por Michel de Certeau, entendendo o museu como uma tentativa de representação de uma história do trabalho expressada na sua expografia.

A análise da organização de objetos inseridos no contexto de uma exposição museológica permite a reflexão sobre a instituição de um discurso e as potencialidades do que ele representa/reproduz. O propósito deste estudo é pensar em que medida os discursos expográficos se constituem como *operação historiográfica*.

Para analisar essas questões, investigaremos o processo de instalação do Museu de Artes e Ofícios (MAO). Localizado na Praça da Estação, na região central de Belo Horizonte, o MAO foi aberto ao público em 14 de dezembro de 2005¹. O Instituto Cultural Flávio Gutierrez (ICFG) foi responsável pela gestão do projeto de implantação desse museu, tendo

¹ Após a inauguração do MAO as peças que compõem a coleção foram doadas ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), conforme Escritura Pública de Doação com Reserva de Usufruto nº 852, de 14 de Fevereiro de 2006.

como apoiadores o Ministério da Cultura (MinC) e a Companhia Brasileira de Trens Urbanos (CBTU)².

IMAGEM 01 – Fachada frontal do Museu de Artes e Ofícios.



FONTE – Acervo ICFG.

A criação do MAO foi precedida de um debate entre museólogos, restauradores, historiadores, educadores, entre outros profissionais, numa tentativa de que todos os setores culturais da sociedade fossem ouvidos. Ao longo de 2002, foram realizados em Belo Horizonte três seminários, cujas temáticas discutiam os princípios e metodologias de trabalho³. O grupo responsável pela fase inicial da implantação do museu contou com nomes de profissionais experientes da área, além da colecionadora e idealizadora Angela Gutierrez. Tais discussões resultaram na implantação de uma exposição de longa duração, alicerçada em preceitos e critérios fundamentados na Nova Museologia.

O contexto de inauguração do MAO coincide com a consolidação do campo museal brasileiro, que ganhou força durante o governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003-

² Disponível em: < <http://www.mao.org.br/conheca/implantacao-do-museu/>>. Acesso em 05 jul. 2017.

³ INSTITUTO CULTURAL FLÁVIO GUTIERREZ. *Anais dos Seminários de Capacitação Museológica*. Belo Horizonte: ICFG, 2004, p.14

2010). A criação de políticas públicas voltadas para o setor – como a implementação, por meio do Ministério da Cultura, da Política Nacional de Museus (2003), o decreto de criação do Sistema Brasileiro de Museus (2004) e as leis de implantação do Estatuto de Museus e do Instituto Brasileiro de Museus (2009) – concretizou marcos estruturantes para a área museológica no Brasil. Para, além disso, observamos também a ampliação da formação profissional de museólogos, com a criação de 14 cursos de graduação nessa área, entre os anos 2004 e 2013⁴.

A coleção que originou o MAO foi iniciada em meados do século XX pelo engenheiro Flávio Castelo Branco Gutierrez (1925-1984)⁵, e continuada por sua filha, Angela Gutierrez, sendo composta por peças datadas entre os séculos XVIII e XX. O acervo é constituído por ferramentas, equipamentos e utensílios de trabalho – que o museu classifica como pertencentes ao período pré-industrial brasileiro – e que deram origem a algumas das profissões contemporâneas⁶.

O interesse por uma identidade genuinamente brasileira, que valoriza o passado e as tradições nacionais, foi reforçado, na década de 1920, pela geração de intelectuais modernistas. Estimava-se uma arte que fizesse referência a uma cultura brasileira, à estética barroca e ao passado colonial, erudito e elitizado. Em 1922, foi inaugurado o Museu Histórico Nacional (MHN), que, ao representar a nacionalidade pela cultura material, visava à educação do povo por meio da consagração da pátria e da história⁷. Em 1936, ao escrever o anteprojeto de criação do Serviço de Proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, embrião do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional — IPHAN), Mário de Andrade sinalizou que as manifestações culturais, tanto as eruditas quanto as populares, eram demasiado ricas para serem ignoradas pelo órgão criado para preservar o que se definia como patrimônio cultural⁸. Não obstante, a valorização desses aspectos da cultura popular não foi efetivada na década de 1930.

⁴ TANUS, Gabrielle Francinne de S.C.. A Trajetória do Ensino da Museologia no Brasil. *Museologia e Interdisciplinaridade*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. Brasília, v.2, nº.3, p. 76-88, mai.-jun.2013, p.82-83.

⁵ Disponível em: <<http://icfg.org.br/pt/flavio.asp.html>>. Acesso em 12 ago. 2017.

⁶ Disponível em: <<http://www.mao.org.br/conheca/historia-da-colecao>>. Acesso em 05 jul. 2017.

⁷ JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a História do Museu. In: *Caderno de Diretrizes Museológicas I*. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. 2º Edição, p. 22-23.

⁸ SALA, Dalton. Mário de Andrade e o Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº 31: p.19-26, 1990, p. 21.

Com o surgimento da noção de patrimônio imaterial, provocou-se uma problematização das noções de patrimônio calcadas no olhar sobre o tangível, a cultura material, o “edificado” e o “construído”. Provavelmente, a primeira ação que oficializou iniciativas de alcance global para a reflexão de como entender e resguardar a cultura no contexto mundial, marcado pela miscigenação e conflitos armados, foi a criação da UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, em 1945⁹.

A UNESCO representava a proposta de criação de mecanismos capazes de colocar, em relação, várias culturas nacionais. Uma nova questão que tomou vulto naquele momento foi sobre o conceito antropológico de cultura. Contrapondo-se às tendências racistas que haviam desencadeado a guerra que acabara de acontecer, o conceito de cultura foi apropriado como antídoto aos conflitos entre os povos.

Uma das medidas iniciais da UNESCO foi propor estudos que visavam a compreender como as relações locais e mundiais eram permeadas e baseadas em relações culturais. Segundo Abreu¹⁰, essa compreensão levava a crer “que havia um patrimônio cultural a ser preservado, e que incluía não apenas a história e a arte de cada país, mas o conjunto de realizações humanas em suas mais diversas expressões. A noção de cultura incluía hábitos, costumes, tradições, crenças”¹¹. Com a criação da UNESCO, percebe-se o crescimento de estudos e pesquisas de folcloristas e antropólogos, cujo enfoque eram tradições populares, folclore e cultura popular. O objetivo era identificar e inventariar atos de significação tradicionais e patrimoniais espalhados pelo mundo. No Brasil, o movimento folclorista ganhou força com a criação da Comissão Nacional do Folclore, no Rio de Janeiro, em 1947, por Renato Almeida (1895-1981)¹², articulando comissões regionais em cada estado e promovendo amplo registro, estudo e difusão do folclore do país.

Uma visão restritiva de cultura perdurou até a década de 1970, quando o conceito passou a abranger as formas de viver, de comer, de vestir, e todas as maneiras que o homem possui para se expressar e se identificar. A partir da década de 1980, grupos étnicos e sociais passam “(...) a ser incorporados pelo discurso e prática preservacionista, não apenas como objetos de estudo, mas como produtores de cultura e sujeitos da história.”¹³. Em 1989, é

⁹ Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/agencia/unesco/>>. Acesso em 02/janeiro/2017.

¹⁰ ABREU, Regina. A emergência Do Patrimônio Genético e a Nova Configuração do Campo do Patrimônio. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (org). *Memória e Patrimônio: Ensaio Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 36.

¹¹ ABREU, 2009, p. 37.

¹² Disponível em: <<http://www.comissaonacionaldefolclore.org.br/?i=introducao>>. Acesso em 21 ago. 2015.

¹³ JULIÃO, 2006, Nota 5, p. 24.

criada a Recomendação da UNESCO sobre Salvaguarda da Cultura Popular e Tradicional¹⁴, que entende a cultura popular e tradicional como influência para identidade cultural e social de uma comunidade.

Segundo o artigo 2º da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (UNESCO, 2003)¹⁵ entende-se por patrimônio cultural imaterial:

[As] práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

Nesse contexto de reconhecimento de uma cultura material popular, produtora de significado e resultado da produção histórica originária dos grupos sociais subalternos, é que a coleção do MAO se constitui. Conforme exposto por Maria Inez Mantovani Franco, o conceito gerador do projeto museológico do MAO tem como objetivo representar o trabalho como patrimônio, incluindo os gestos, técnicas, ofícios e artes que transformam a natureza e configuram o território. É a partir dessa óptica que o MAO é visto como lugar de memória do trabalho¹⁶.

Partindo de uma coleção particular para mostrar o universo do trabalho e da interação do homem com o seu meio, o discurso museológico do MAO não se encerra na coleção. Pelo contrário, ele se inicia nela. Nessa medida, a especificidade e as potencialidades do acervo são a grande força museológica do projeto, pois a coleção apresenta características que permitem inúmeros recortes museológicos¹⁷.

O projeto museográfico do MAO, assinado pelo francês Pierre-Yves Catel, se propõe a instigar o visitante a interagir com o acervo em diferentes dimensões. O espaço expositivo é formado por dois prédios da antiga estação ferroviária de Belo Horizonte, interligados por um túnel subterrâneo. Entre os prédios está localizada a Estação Central do Trem Metropolitano de Belo Horizonte (Metrô). A construção de uma parede em vidro na plataforma de embarque de cada um desses prédios permite aos usuários desse transporte visualizar o espaço interno

¹⁴ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; FONSECA, Maria Cecília Londres. *Patrimônio Imaterial no Brasil: Legislação e Políticas Estaduais*. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008, p. 15.

¹⁵ CAVALCANTI, 2008, p. 11-12.

¹⁶ ICFG, 2004, p.40.

¹⁷ ICFG, 2004, p. 19.

do museu, tal como possibilita ao visitante do museu a interação com o ambiente externo. Segundo Catel, “os passageiros fazem como que uma primeira visita, de dentro do metrô, às galerias do museu. Estabelece-se, portanto, uma relação permanente entre o visitante e o usuário de metrô”¹⁸.

IMAGEM 02 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, com atenção para plataforma da estação de metrô da cidade de Belo Horizonte ao fundo.



FONTE – Acervo ICFG.

Essa opção expográfica possibilita a conexão entre o mundo do trabalho, articulado pela velocidade dos trilhos e transportes urbanos, o mundo da aceleração capitalista, e o universo do trabalho mais lento do artesanato, que resiste, ainda, à pressa e à exploração indefinida da mão de obra, que ainda é atento ao tempo cuidadoso expresso pelos objetos do museu.

¹⁸ CATEL, Pierre Yves. Museu de Artes e Ofícios: projeto museográfico. In: INSTITUTO CULTURAL FLÁVIO GUTIERREZ. *Anais dos Seminários de Capacitação Museológica*. Belo Horizonte: ICFG, 2004, p. 48.

A exposição de longa duração do MAO¹⁹ desenvolve ideias que abordam a interação do trabalhador com a tecnologia do seu tempo, dentro da perspectiva de cada ofício. As peças não estão dispostas em ordem cronológica: o diálogo estabelecido entre as mesmas é desencadeado por uma narrativa criada entre os próprios objetos, interligando-os, principalmente, pela forma como estão agrupados. Essa interpretação se articula com a ideia de que, ao serem selecionados para entrarem num museu, os objetos recebem um tratamento específico, e a narrativa que constituem é arbitrada já nesse processo de seleção, mesmo que a intenção inicial não fosse a de apresentação em um formato musealizado. No MAO, as peças estão expostas em vitrines ou em composições que as contextualizam e que propiciam, sobretudo, a compreensão da maneira pela qual os utensílios são manejados e utilizados. A narrativa museal – que podemos entender também como discurso expográfico – é sustentada na visualidade e em uma forma de exibição da cultura material. Outras narrativas e discursos podem ser pensados a partir dos mesmos objetos, e cada visitante assimila o museu com base em suas experiências particulares, o que também torna possível diferentes interpretações e apropriações. Expressa-se aqui uma relação geral para os museus contemporâneos, pois, segundo Sales e Carvalho, neles “estão em jogo concepções sobre o tempo que nem sempre são confluentes, planejadas ou previsíveis, nem mesmo evidentes, variando em temporalidades moventes e/ou estanques”²⁰.

As concepções de ecomuseus, museus de ciência e técnica e museus de sociedade foram tomadas como referência para inspirar o conceito gerador do MAO. Portanto, tipologias variadas de museus apontam para diferentes linhas de reflexão e apresentação do patrimônio vinculado ao universo do trabalho, entendendo-o como o “resultado das relações que se estabelecem entre os gestos e o domínio das técnicas, e são, também, modelos de musealização que privilegiam os ofícios e as artes”²¹.

A implantação do MAO é conceituada a partir dos preceitos da “Nova Museologia” e das discussões realizadas, sobretudo, na Mesa Redonda de Santiago (Chile, 1972). Esse movimento que emerge entre as décadas de 1960 e 1970, considera os museus como instrumentos sociais produtores de sentidos patrimoniais, cuja função social vai além de ser

¹⁹ Visita virtual da exposição de longa duração do MAO disponível em: <http://www.eravirtual.org/mao_br_1/>.

²⁰ CARVALHO, Marcus Vinícius Corrêa; PEREIRA, Júnia Sales. Sentidos dos Tempos na relação Museu/Escola. *Cadernos Cedes*. Campinas, vol. 30, n. 82, p. 383-396, set.-dez. 2010, p. 384.

²¹ FRANCO, Maria Ignez Mantovani. Programa Museológico para o Museu de Artes e Ofícios: modelo de gestão. In: INSTITUTO CULTURAL FLÁVIO GUTIERREZ. *Anais dos Seminários de Capacitação Museológica*. Belo Horizonte: ICFG, 2004, p.40.

um local de salvaguarda do patrimônio, sem interação com a sociedade. Conforme aponta Varine (2012), a “Nova Museologia”, varia de acordo com o país e com os contextos de cada lugar, mas tende a transcender o caráter unificador, nacionalista, por exemplo, que os museus tinham desde o século XIX. Apesar de ser um movimento marcado fortemente pelos museólogos, participaram também professores, educadores e profissionais de museus (educadores, restauradores, museógrafos) cujo objetivo era a adaptação do museu a uma nova ordem e às necessidades das populações. Esse movimento compreende o patrimônio como um recurso indispensável, e a cultura como alicerce para o desenvolvimento social.

Na segunda metade do século XX, diversos teóricos se debruçaram para refletir sobre as funções sociais dos museus e a importância de um pensamento museológico aplicado. Ivo Maroevic²² é um dos pioneiros nesse sentido, e defende que as práticas de um museu combinam a teoria museológica a outros campos do conhecimento. Para esse autor, as funções museológicas extrapolam os muros e a prática dos museus, se focando sobre o próprio objeto patrimonial como expressão do conhecimento disciplinar. Outro teórico importante é Peter Van Mensch²³, que parte de um panorama histórico-institucional para delinear as principais correntes de organização das atividades e pressupostos museais: a preservação, a pesquisa e a comunicação. A preservação compreende a coleta, a seleção, a conservação, a segurança do acervo; a pesquisa se refere à busca de informação e interpretação dos dados; a comunicação, em um sentido amplo, se refere à transmissão da informação ao público, por meio de exposições, publicações ou outras formas de interação do usuário com o acervo e as pesquisas desenvolvidas.

O processo de comunicação nos museus ocorre por intermédio da interação entre sujeito e objeto. Somente a musealização – processo de seleção, conservação e pesquisa dos objetos – é capaz de estabelecer coerência informativa em prol da construção expositiva. Segundo Russo, “quando musealizamos objetos e artefatos com a preocupação de documentalidade e de fidelidade”, passamos informações à comunidade. Isto pressupõe a articulação entre “conhecimento (emoção/razão), registro (sensação, imagem, ideia) e memória (sistematização de idéias e imagens e estabelecimento de ligações)”²⁴. Ao entrar no

²² MAROEVIC, Ivo. Museologia como um campo de conhecimento. In: *Study Series* n° 30 . ICOFOM / ICOM, 2000, p. 5-7.

²³ MENSCH, Peter van. *Towards a methodology of museology*. PhD thesis, University of Zagreb, 1992.

²⁴ RUSSIO, Waldisa. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. *Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro, n.3, 1990. p.8.

museu, os objetos perdem seu sentido de uso ou primário, ganhando valor de representação²⁵. Esta (re)significação, que agrega valores diferentes ao valor que o objeto já possui, lhe confere uma nova funcionalidade, na qual o objeto é visto enquanto documento a ser decodificado para, posteriormente, e juntamente a outros elementos, compor um roteiro discursivo para a elaboração de uma narrativa.

O discurso expográfico pode ser entendido como todo o conjunto de procedimentos que envolvem a elaboração de uma narrativa dentro do espaço museal, a partir da organização dos objetos expostos, as temáticas que os interligam, a estética e a forma com que estão apresentados. Esse “espaço construído”, constituído por símbolos e signos, torna possível a análise da exposição entendendo-a como a união entre a expografia, o espaço arquitetônico do museu, a coleção e o discurso²⁶.

Esta percepção da expografia é análoga à escrita da história para Certeau. Segundo o autor, a escrita torna possível a organização da relação de um espaço (no caso, o museu) e um percurso (a visita). Assim, a historiografia tem uma “estrutura de quadros que se articulam com uma trajetória. Ela re-presenta mortos no decorrer de um itinerário narrativo”²⁷. Defendemos, portanto, que a operação historiográfica pode contribuir para a construção e compreensão de uma narrativa expográfica. Cada narrativa expográfica é fruto, em um dado momento, da própria instituição museológica – no sentido de esta ser um lugar social e que, conforme aponta Certeau, interfere na escrita – de certas práticas de colecionismo, de preservação, de opções metodológicas, entre outros. Isto posto, o tema dessa pesquisa é a análise dessa operação no processo de comunicação museológica do MAO, especificamente.

Os objetos museológicos constituem recortes de uma cultura material e resultados de processos históricos que permitem formular questões e, por isso, devem ser operados como os objetos históricos, cuja dinâmica está atrelada à vida em sociedade. Na investigação à qual nos propomos, os objetos selecionados e organizados para compor a exposição de um museu servirão como fontes/documentos, dos quais os historiadores extraem as informações para a construção historiográfica. De acordo com Ulpiano Bezerra de Meneses, seguindo longa tradição na historiografia, o que constitui o documento é o historiador e seu problema. Para o

²⁵ CASTRO, Ana Lúcia Siaines. O museu do sagrado ao segredo. Rio de Janeiro: Revan., 2009.

²⁶ ENNES, Elisa Guimarães. *Espaço construído: o museu e suas exposições*. 2008. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) - Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, p.17.

²⁷ CERTEAU, Michel de. A operação Historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1982, p. 107.

autor, qualquer “operação com documentos, portanto, é de natureza retórica” e não haveria razão para que o museu escapasse “destas trilhas, que caracterizam qualquer pesquisa histórica”²⁸.

Nesse sentido, nossa pesquisa recai sobre como a apresentação da cultura material constitui um documento para a investigação histórica. Segundo Meneses²⁹, três posturas servem como parâmetros para os usos da cultura material na construção do conhecimento. A primeira é a da marginalização da cultura material, não considerando o universo físico no horizonte histórico. Os historiadores fazem pouco uso da cultura material para levantamentos históricos, não atribuindo à materialidade o caráter de fonte. Nisto, se diferenciam dos arqueólogos, que utilizam de maneira instrumental os aspectos da vida material para corroboração e datação do que foi verbalizado pelas análises históricas, caracterizando assim a segunda postura. A terceira postura é justificada pelo uso didático das informações da cultura material, que permite a visualização do passado, criando um clima de possibilidades de “vivências” de situações e realidades expostas nos textos, expressas de maneira apenas verbal. Sobre a visualidade enquanto fonte para a pesquisa histórica, concordamos com Raphael Samuel³⁰, que sugere:

Uma historiografia que fosse atenta às sombras da memória – essas imagens adormecidas que saltam espontâneas para a vida e que servem como sentinelas fantasmagóricas de nosso pensamento – poderia pelo menos dar tanta atenção às imagens quanto aos manuscritos ou impressos. O visual nos oferece nossas imagens armazenadas, nossos pontos subliminares de referências, nosso inaudito ponto de contato.

Para esse estudo adotamos como referencial teórico a obra de Michel de Certeau, *A escrita da História*³¹, em especial o capítulo “A operação Historiográfica”, no qual o autor defende que a operação histórica é resultado da associação de um lugar social, de práticas metodológicas e de uma escrita. Certeau entende que, ao operar a historiografia por meio de atividades técnicas que relacionam o presente e o passado, o historiador confere e/ou constrói

²⁸ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico, I. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, n. 2, p., jan.-dez.1994, p. 21.

²⁹ MENESES, Ulpiano T. A cultura material no estudo das sociedades antigas, *Revista de História*, NS n.115, 1983, p. 104-105.

³⁰ SAMUEL *apud* GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: Quatro Ensaio de Iconografia Política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 61.

³¹ CERTEAU, 1982.

sentido aos acontecimentos – que muitas vezes passariam despercebidos – criando relações inteligíveis a partir de uma análise contextual³².

Segundo Certeau “A escrita da história se constrói em função de uma instituição”³³. Ela é inerente a um lugar social. Pode-se inferir que os desejos institucionais balizarão a organização da História (enquanto disciplina) e influenciarão a metodologia escolhida para a pesquisa, assim como a seleção das fontes, a temática a ser analisada, entre outras questões. Enquanto disciplina, a História obedece às leis que regem o discurso acadêmico, e dos quais o historiador não pode abdicar, já que visa ao reconhecimento de outros historiadores para não ser marginalizado na comunidade científica. Nesse segmento, o historiador pertence a um lugar institucional, no qual os vínculos cultivados entre os seus pares é que legitimam seus discursos, os temas pesquisados e propiciam o estabelecimento de diálogos. A instituição histórica e o lugar social interferem de maneira determinante na escrita da História.

Assim como em toda ciência, a pesquisa em História e sua divulgação através da escrita estão calcadas em referenciais teóricos e metodológicos que definem as análises e o trabalho do historiador³⁴. Um dos fundamentos do pensamento de Certeau está na perspectiva de Serge Moscovici, de que a História é mediatizada pela técnica³⁵. O exercício do historiador é expressar a historicidade de um objeto, analisando o contexto e a representatividade do mesmo: o historiador trabalha sobre um material e tem como objetivo transformá-lo em história e transportá-lo do campo cultural para o histórico³⁶. O historiador “transporta [objetos] de uma região da cultura (as ‘curiosidades’, os arquivos, as coleções, etc.) para outra (a história)”³⁷. Para isso faz-se essencial a obediência a uma prática alicerçada em conceitos e metodologias fundamentadas na ciência histórica.

A produção de um texto histórico deriva do lugar social e da prática, constituindo-se o produto desse processo que, assim como a História, é influenciado pelas limitações às quais está submetido. Para Certeau, a História, enquanto escrita, é uma prática social, cujo discurso cronológico e a harmonização podem ser permanentemente revistos e revisitados, possibilitando a divulgação das pesquisas e assumindo um caráter didático. A reflexão sobre as outras formas de discurso – o literário e o lógico – leva Certeau a frisar que o discurso

³² CERTEAU, 1982, p.65-66.

³³ CERTEAU, 1982, p. 66.

³⁴ CERTEAU, 1982, p. 78.

³⁵ CERTEAU, 1982, p. 78.

³⁶ CERTEAU, 1982, p. 78.

³⁷ CERTEAU, 1982, p. 79.

histórico objetiva ser conformado por um conteúdo verdadeiro (verificável), e em formato narrativo, para ter validade³⁸. A citação é um meio em que ocorre essa legitimação, levando o citado à categoria de referencial e delimitador de um lugar o social, conferindo-lhe credibilidade. Aquele que cita também delimita seu lugar social onde busca aprovação. Referências e explicitação metodológica propiciam o diálogo entre os pares e a costura de uma relação de legitimidade.

Para Certeau, “(...) a escrita histórica compõe, com um conjunto coerente de grandes unidades, uma estrutura análoga à arquitetura de lugares e de personagens numa tragédia”³⁹. O autor ainda infere que o texto é o local onde o historiador realiza um trabalho do “conteúdo” sobre a “forma”. Por essa perspectiva, esse exercício de recorte, construção, reconstrução e desconstrução interfere no encadeamento de ações que compõem a operação historiográfica. O texto é o ponto do discurso histórico, do recorte espacial e cronológico. A relação espaço-tempo na escrita se reproduz na medida em que o tempo em que se fala é diferente do tempo em que se escreve e, por isso, o passado (e a morte) assumem um papel de destaque na historiografia. Ao historiador cabe articular temporalidades pela escrita.

Ao aplicar as reflexões propostas por Certeau acerca da operação historiográfica ao processo de implantação de uma instituição museológica – em particular, da sua expografia – podemos identificar traços comuns a esses dois exercícios. Um projeto expográfico vai além da questão estética. Ele também propõe a maneira como os objetos estarão dispostos, o conceito da exposição, e o discurso expositivo em si. A exposição é o local no qual o público em geral interage com o museu, constituindo-se, assim, no principal veículo de comunicação das instituições museais.

Para a elaboração desse discurso, há que se operar a história, percebendo no objeto a capacidade de transformação da temporalidade e do recorte do passado. A formulação de uma exposição, assim, equiparar-se-ia às principais questões propostas por Certeau: é balizada por um lugar social (uma instituição); sua implantação é precedida de um conjunto de práticas; sua “escrita” é a exposição em si, o resultado de todo o processo, uma narrativa expressa tridimensionalmente, por meio de objetos.

Diante desse quadro, compreendemos uma exposição museológica como prática discursiva, cuja narrativa é elaborada a partir de uma operação, que pode ser tida como historiográfica, utilizando-se para isso elementos (objetos museais, espaço arquitetônico,

³⁸ CERTEAU, 1982, p. 101.

³⁹ CERTEAU, 1982, p. 105.

edifício, etc.) que, ao serem combinados, integram-se na proposição de um discurso museológico. Relacionamos os elementos que, segundo Michel de Certeau, ao serem combinados, resultam na operação historiográfica, ao processo de implantação de um museu. Em específico, estudamos o processo de instalação do MAO, em Belo Horizonte (MG), a partir dessa operacionalidade. Estamos cientes de que a aproximação desses dois planos – a operação histórica e a constituição de uma exposição – possui limitações, devido às especificidades de cada um. Nossos estudos buscaram as similaridades, o que não impede que identifiquemos distanciamentos e limites da aplicabilidade dessa proposta.

Nosso intuito foi compreender como a pesquisa histórica se relaciona aos objetos museológicos e à cultura material para além dos aspectos físicos, mas, como seus sentidos simbólicos, culturais e históricos, que também compõem suas particularidades, podem ser expressos numa narrativa expográfica. A pesquisa histórica em museus está, na maior parte dos casos, relacionada diretamente à natureza do acervo, sobretudo, aos seus aspectos históricos e icônicos. As informações a respeito da peça, sua origem, datação e utilização no pretérito, entre outras características, estão certamente no foco dos estudos relacionados aos objetos. Outra utilização da pesquisa histórica em museus, por exemplo, se refere à elaboração de programas educativos e exposições de curta duração. Por fim, nossas análises tencionaram sistematizar as conexões entre as áreas de Museologia e História.

A fonte dessa pesquisa foi a exposição de longa duração do MAO. Corroborando a perspectiva que “no nível empírico, pode-se dizer que documento é um suporte de informação”⁴⁰, entendemos os objetos museológicos do MAO como históricos, que permitem a formulação e o encaminhamento de problematizações históricas. Para a compreensão do processo de implantação desse museu, arquivos do Instituto Cultural Flávio Gutierrez e do MAO foram consultados. Foram disponibilizados pelo Instituto Cultural Flávio Gutierrez o acervo fotográfico do MAO; cópias das transcrições dos Livros de Sugestão e Crítica, em formato (.msg), entre os anos de 2011 e 2016; e a publicação "Seminários de Capacitação Museológica - Anais do Instituto Cultural Flávio Gutierrez" - publicação que reúne as discussões e os trabalhos apresentados nos Seminários de Capacitação Museológica. Tais seminários foram realizados em Belo Horizonte, no auditório do Museu Histórico Abílio Barreto, ao longo de 2002, nos quais foram debatidos temas relacionados à Programas Museológicos (1º Seminário – de 17 a 19 de Maio), ao Conceito Museológico e Salvaguarda

⁴⁰ MENESES, 1994, p. 21

(2º Seminário – de 22 a 24 de Agosto) e à Comunicação Museológica (3º Seminário – 24 e 25 de Setembro).

A realização dos encontros para discussão possibilitou o diálogo com profissionais de diferentes áreas e compartilhamento com a sociedade das reflexões e dos pressupostos metodológicos do futuro museu⁴¹. Maria Cristina Oliveira Bruno⁴² nos informa que a proposta desses seminários nasce “(...) não só com o propósito de explicitar e submeter à apreciação públicos paradigmas a que este museu procurará se vincular, mas, sobretudo, contribui com a capacitação museológica de estudantes e profissionais da área cultural”. Os Seminários de Capacitação Museológica nos apresentam um registro das discussões iniciais para a implantação do museu. Por serem demasiado descritivos, os textos reunidos nesta publicação nos propiciam perspectivas pormenorizadas deste contexto. As colocações de cada participante são bem referenciadas, o que torna o texto muito personalizado e permite a identificação dos atores desse momento, seus pontos de vista, contribuições e reflexões para a implantação do MAO. Esse documento disponibiliza um registro histórico da implantação da instituição museológica, sendo possível mapear as diferenças entre o projeto do museu “pensado” e o museu instalado de fato. O mesmo documento também permite que busquemos os não-ditos – aquilo que não é explicitado pelo texto – e que nos conduz na tentativa de identificar quais os silêncios presentes nessa publicação.

O MAO/SESI/FIEMG⁴³ permitiu visitas à exposição de longa duração e disponibilizou os livros de Sugestão e Crítica, com relatos que datam do período de 30/06/2016 a 13/06/2018, para que as páginas fossem fotografadas e, dessa forma, os conteúdos comportados pelas mesmas fossem analisados. Informações pontuais, referentes à expografia, foram cedidas pelo Setor de Museologia.

Outra fonte utilizada para o trabalho foi a entrevista de Pierre Yves-Catel concedida a Luciana Sepúlveda Köptcke, publicada na revista *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*⁴⁴, na qual o museógrafo relata, entre outros temas, aspectos acerca do projeto expográfico do MAO. Nessa entrevista, Pierre Catel define a coleção como de arte popular e que esse teria

⁴¹ FRANCO, 2004, p. 39.

⁴² BRUNO, 2004, p. 52.

⁴³ Em julho de 2016 o Serviço Social da Indústria (SESI) entidade do Sistema FIEMG – Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais passou a administrar o Museu de Artes e Ofícios. Disponível em: <<http://www.mao.org.br/sobre/gestao/>>. Acesso em: 27 ago. 2018.

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v12s0/15.pdf>>. Acesso em: 01 jul 2017.

sido o elemento impulsionador do crescimento da mesma⁴⁵. O projeto do museógrafo tem como norte a redinamização do olhar sobre o trabalho manual e técnico, e sobre as práticas e ofícios que estão em desuso pela sociedade. Outro ponto tocado por ele é a finalidade da criação desse museu; esta não seria necessariamente a conservação das peças, visto que as mesmas já se encontravam, em certa medida, protegidas, a partir do momento em que foram retiradas de seu contexto de uso para serem agregadas a uma coleção. Em vez disso, a iniciativa visaria à difusão e publicização dessas peças, com o cuidado de serem apresentadas ao público.

Apesar da coleção oferecer inúmeros recortes, o resultado final foram as opções estéticas e conceituais da equipe responsável pela implantação do MAO, numa espécie de autoria compartilhada. Catel informa que a proposta da exposição de longa duração visa redinamizar a imagem do trabalho, do artesão e da manufatura. Tem como público-alvo os trabalhadores e o propósito de fugir de um museu tradicional, apresentando o acervo por uma perspectiva sociocultural.

Entrevistas foram realizadas com alguns dos profissionais que participaram da instalação desse museu, visto ainda estarem em atividade. Essa opção metodológica⁴⁶ se restringiu à questões específicas, nas quais abordagens e discursos enraizados foram problematizados, com o intuito de investigar, e não de desconstruir a narrativa. Os resultados obtidos a partir da análise e interpretação de dados concatenados em pesquisa de gabinete e também à luz dos levantamentos, observações e entrevistas realizadas em trabalho de campo⁴⁷ possibilitaram uma análise holística desse processo⁴⁸.

Segue abaixo a relação dos profissionais entrevistados⁴⁹:

- Angela Gutierrez⁵⁰: presidente do Instituto Cultural Flávio Gutierrez, entidade responsável pelo projeto de implantação do Museu de Artes e Ofícios. Na

⁴⁵ CATEL, Pierre Yves. Museu de Artes e Ofícios, Belo Horizonte: afinal, como nascem os museus? (Entrevista concedida a Luciana Sepúlveda Köptcke). *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12 (suplemento), 2005, p. 325.

⁴⁶ Sobre metodologia de história oral ver: DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006; BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1987; THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

⁴⁷ Visto a pesquisa ter utilizado a aplicação de um questionário de entrevista, com dados identificáveis dos participantes da mesma, o protocolo seguiu os ditames da Resolução CNS 510/2016.

⁴⁸ Foi realizado o contato com o museógrafo Pierre Yves-Catel convidando-o para colaborar com nossa investigação, mas infelizmente não recebemos um retorno.

⁴⁹ Informações sobre os profissionais listados *In* ICFG, 2004. p.444-451.

coleção iniciada por seu pai, que dá nome ao Instituto, e continuada pela colecionadora, teve o origem o acervo do MAO.

- Célia Maria Corsino⁵¹: Museóloga, Superintendente do IPHAN em Minas Gerais. Responsável pela Coordenação Museológica do MAO, de Julho de 2002 até março de 2011.
- Maria Cristina Oliveira Bruno: Museóloga, Professora Titular em Museologia - Diretora do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP) participou do grupo responsável pela fase inicial da implantação do MAO.
- Maria Ignez Mantovani Franco: Diretora da Expomus – Exposições, Museus e Projetos Culturais LTDA., participou do grupo responsável pela fase inicial da implantação do MAO.
- Adriano Reis Ramos: sócio-fundador do Grupo Oficina de Restauro, participou do processo de restauro e inventário das peças.

Para atender aos objetivos propostos, foi realizado um levantamento⁵² de dissertações e teses no Banco de Teses e Dissertações da CAPES, com o objetivo de mapear estudos cuja problemática fosse similar à nossa. Constatou-se que a grande maioria dos trabalhos em História disponíveis nesse banco de dados utiliza o museu como um fornecedor de fontes, não como objeto de pesquisa e/ou problematização. Essa constatação reforçou a potencialidade de nossa investigação e a percepção de que ela vem ao encontro da necessidade de reflexão dessa temática, do ponto de vista da ciência histórica. Concomitantemente, buscamos referências bibliográficas complementares, tanto no que tange ao campo da Museologia quanto da História, com ênfase na historiografia. Esse movimento teve o objetivo de fundamentar a redação do texto e apontar os possíveis diálogos entre as áreas.

Com relação aos aspectos específicos da análise a partir da proposta de Operação Historiográfica, essa se constitui um modelo interpretativo que pode ser utilizado para analisar textos históricos do século XIX e XX, assim como para pensar museus dessa mesma época, apesar de possuírem narrativas com características diferentes. Surgiram indagações acerca do tratamento de algumas questões, como, por exemplo, como será empregada, no discurso

⁵⁰ Disponível em: <<http://icfg.org.br>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

⁵¹ Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/quemEQuem/detalhes/59/>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

⁵² Realizado no primeiro trimestre de 2016.

museológico, a “inversão escriturária”, que Certeau, resumidamente, define como as mudanças que a escrita sofre, entre a execução da pesquisa e a redação da mesma. A escrita segue um caminho inverso ao da investigação, ao do momento da recolha e sistematização das fontes de pesquisa⁵³. Tal inversão é factível na escrita acadêmica, mas em que medida poderia ser aplicada ao museu? Dessa forma, nossa proposta tomou a operação historiográfica para além de um conceito fechado, mas como uma proposta de análise aplicável, uma ferramenta de análise que pode ser empregada também no campo da Museologia.

Outro questionamento levantado foi a respeito da polifonia do tempo nos museus, que trabalham com o trinômio passado-presente-futuro, e suas mais diversas imbricações. Koselleck nos propõe as categorias “experiência” e “expectativa”, que possibilitam a análise do tempo histórico, visto que tornam possível o entrelaçamento, em certa instância, do passado e do futuro. A experiência seria o passado no presente, a constituição de lembranças, tanto individual quanto coletiva. A expectativa é o futuro no presente, ou, a partir das experiências, aquilo que pode ser previsto. As expectativas podem ser revistas, as experiências são recolhidas. Uma das possibilidades dos museus é apresentar uma leitura do passado, leitura essa proposta no presente⁵⁴.

É possível também, em certo âmbito, concatenarmos nossas reflexões à teoria da presença. Segundo Eelco Runia, presença “é ‘estar em contato’ – quer literal ou figurativamente – com pessoas, coisas, acontecimentos e sentimentos que lhe fez na pessoa que você é”⁵⁵. A presença seria o lado denotativo da vida, com sentido de realidade. Uma espécie de força que se move emocionalmente pelo que já passou, e que nos toca ou surpreende de acordo com as coordenadas emocionais.

Ao pensarmos o museu como um local no qual a teoria da presença pode ser aplicada, e tomarmos nosso objeto de estudo – a exposição de longa duração do MAO – percebemos a produção de formas de experimentar o pretérito a partir da mediação de objetos musealizados, numa espécie de presentificação do passado. No íterim de uma visita ao acervo do MAO, é perceptível como alguns visitantes, particularmente os de idade mais avançada ou que tiveram algum contato com a cultura rural, demonstram familiaridade com algumas peças ou, até mesmo, relatam experiências. É comum ouvir histórias sobre um determinado objeto ou, ainda, relatos de quando o mesmo era utilizado no cotidiano. Isso nos conduz a um aspecto

⁵³ CERTEAU, 1982, p. 94-99

⁵⁴ KOSELLECK, R. Espaço de experiência e horizonte de expectativa: duas categorias históricas. In: *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p. 305-327.

⁵⁵ RUNIA, Eelco. Presence. *History and Theory* 45 (February 2006), p.5. [Tradução nossa].

interessante desse museu: esses visitantes se identificam com o acervo exposto, visto que artefatos similares, em um determinado momento, fizeram parte de sua trajetória de vida. Uma gamela⁵⁶ exposta nos Ofícios de Conservação e Transformação dos Alimentos, por exemplo, é um utensílio de cozinha ainda largamente empregado por cozinheiras.

Em contrapartida, o museu também recebe visitantes que não tiveram contato com essa tipologia de acervo, e que reconhecem sua identidade a partir de um movimento de alteridade: pertencem a outra geração, no qual muitos daqueles objetos e ofícios não estão mais presentes. Dessa forma, constroem um tipo significação diferenciada sobre o que está em evidência, o que pode ser potencialmente utilizado para refletir sobre a diversidade da cultura, sobre os movimentos de mudanças tecnológicas, sobre o passado que “não existe mais” e que se faz presente através da preservação do patrimônio e dos monumentos. A História nos museus retoma a sua capacidade de fascinar, quando sua força de ensinar, diferentemente do que já foi acreditado um dia, está enfraquecida⁵⁷.

⁵⁶ GAMELA de Madeira. Século XIX/XX. Equipamento de cozinha utilizado como recipiente para a preparação de quitandas, pães e biscoitos. Museu de Artes e Ofícios, Belo Horizonte, MG, Brasil.

⁵⁷ GUMBRECHT. Hans Ulrich. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 459.

IMAGEM 03 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, Ofícios da Terra.



FONTE – Acervo ICFG.

Outro apontamento relevante para nosso estudo foi pensar sobre a natureza da coleção do MAO e o interesse por um acervo que representa um aspecto cotidiano, que muitas vezes passa despercebido em sua dimensão cultural: o trabalho, os ofícios, o ruralesco. Dessa forma, com o intuito de buscarmos referências sobre a institucionalização de coleções de acervos de tipologia popular, fizemos uma visita à exposição temporária "A mão do Povo Brasileiro 1969/2016"⁵⁸, do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Inaugurada em 1969, essa foi a primeira mostra temporária do MASP.

⁵⁸ A exposição esteve aberta à visitação do público de 02/09/2016 a 22/01/2017. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=277&periodo_menu=2017.> Acesso em: 13 jun. 2017.

IMAGEM 04 – Exposição de Curta Duração: A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016.



FONTE – Acervo ICFG.

(...) apresentando um vasto panorama da rica cultura material do Brasil — cerca de mil objetos, incluindo carrancas, ex-votos, tecidos, roupas, móveis, ferramentas, utensílios, maquinários, instrumentos musicais, adornos, brinquedos, objetos religiosos, pinturas e esculturas. A mostra, concebida por Lina Bo Bardi com o diretor do museu, Pietro Maria Bardi, o cineasta Glauber Rocha e o diretor de teatro Martim Gonçalves, era um desdobramento de outras mostras organizadas pela arquiteta do MASP (...)"⁵⁹

Uma remontagem dessa exposição – cujo intuito era pensar o trabalho como arte, tema recorrentemente marginalizado pelos museus, pela história e pela arte – foi realizada em 2016, no MASP, com a preocupação de respeitar a curadoria original. Documentos relacionados à mostra de 1969 estão arquivados na Biblioteca e Centro de Documentação do MASP e disponíveis para consulta. A análise dos mesmos nos apresentou uma constatação: os objetos solicitados são, em sua maioria, encaminhados a colecionadores ou antiquaristas. Somente o Museu de Artes e Técnicas Populares de São Paulo estava relacionado⁶⁰ como instituição cedente de peças para essa mostra. Em contrapartida, para a exposição de 2016, 23 (vinte e três)⁶¹ instituições museológicas emprestaram objetos de seu acervo para conformá-

⁵⁹ Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=277&periodo_menu>. Acesso em: 13 jun. 2017.

⁶⁰ Recibo de devolução de peças emprestadas pelo Museu de Artes e Técnicas de São Paulo. Documento 16, Pasta 3. Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

⁶¹ MASP, 2016, p. 298-310.

la, e entre elas, o MAO. Posto isso, uma investigação mais aprofundada pode nos conduzir à inferência de que o crescimento de um colecionismo específico e um interesse numa tipologia de acervo nos servem para contextualizar o MAO e a configuração de sua coleção.

A dissertação foi estruturada obedecendo a operacionalidade historiográfica proposta por Certeau. Assim, cada capítulo dedicou-se a refletir um aspecto da operação historiográfica, no qual o texto histórico é resultado da associação de um lugar social, de práticas metodológicas e de uma escrita, relacionando-o ao processo de implantação do MAO e sua exposição de longa duração.

Concomitantemente, o MAO também foi analisado a partir da ótica proposta por Peter Van Mensch⁶², conhecida popularmente como tripé da Museologia – preservação, pesquisa e comunicação – que parte de um panorama histórico-institucional para delinear as principais correntes de organização das atividades e pressupostos museais. Amparada por esses dois trinômios, um historiográfico e outro museológico, é que nossa dissertação se desenrolou. .

O Capítulo I abordou o museu enquanto lugar para além do físico, mas, sobretudo, como lugar social, zona de poder na qual ocorre a institucionalização e difusão do patrimônio. Partindo da concepção de Aleida Assmann, de que a Memória e a História permitem ser tratadas como conceitos sincrônicos⁶³, que se completam, tratamos o campo da Museologia, buscando diálogos com a Historiografia e em quais instâncias estas duas disciplinas se aproximam, designando os museus como o lugar desse encontro. Para atender a esse objetivo, fez-se oportuna a apresentação de conceitos como patrimônio e memória, a fim de direcionarem nossa perspectiva teórica. Elementos relacionados ao lugar social proposto por Certeau, como local de legitimação, diálogo com os pares e os "não-ditos" foram analisados a partir do MAO.

O Capítulo II focou o conjunto de técnicas e práticas - segundo ponto da operação historiográfica de Certeau. Assim como na historiografia, que requer uma prática para sua escrita, para a implantação de um museu que visa atender aos preceitos que regem a Museologia na atualidade, faz-se necessário realizá-la a partir de uma metodologia especializada. Tendo a Pesquisa e a Conservação como diretrizes (dois dos esteios do tripé proposto por Mensch), tentamos entender como se constituiu a coleção que deu origem ao acervo do MAO e todo o trabalho dispensado para sua musealização. Questões sobre a

⁶² MENSCH, 1992.

⁶³ ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação: formas e transformações da Memória Cultural*. Campinas : Editora da UNICAMP, 2011, p. 147.

Pesquisa e Conservação dos objetos para a implantação do MAO foram levantadas e compreendidas, a fim de que fosse apresentado o processo de inventário, conservação e catalogação das peças. Para compreender a coleção e suas possíveis narrativas, abordamos a reflexão da preservação do patrimônio a partir da exposição e implantação de uma instituição museológica.

Por fim, no Capítulo III nos ocupamos de compreender a Escrita (terceiro ponto da operação historiográfica) a partir da Comunicação Museológica (o terceiro elemento do tripé de Mensch). Tal como a escrita, a Comunicação Museológica – cujo principal veículo é a exposição de longa duração – tem um sentido. Assim, depois de entender como o discurso expográfico do MAO foi elaborado, analisamos a exposição e o circuito expositivo como resultados (e resultantes) da Comunicação Museológica e de uma narrativa pelos objetos, e de como tais objetos e informação constituem um discurso.

CAPÍTULO I – LUGARES

O Museu como Lugar Social

O mundo não é o que existe, mas o que acontece.

O último voo do flamingo, Mia Couto.

Vamos a um museu não exatamente para ver os artefatos, mas para nos vermos a nós próprios como inventores do tempo. Esses artefatos que nos deixam, que nos são exteriores, concedem-nos inferioridade, essas coisas públicas fabricam nossa identidade. Esses corpos atemporais fabricam o nosso tempo, tempo individual e coletivo.”

Mia Couto na 23ª conferência do ICOM, realizada no Brasil em 2013.

Minha primeira visita a um museu foi em Lagoa da Prata, cidade onde cresci. Era início da década de 1990 e eu devia ter entre 07 e 08 anos. Estava com a turma da escola. Guardei poucos detalhes da visita: roupas e fotografias antigas, uma máquina de costura, uma árvore no centro da casa, o porão que diziam ser uma senzala.

O imóvel, datado de 1875, foi construído pelo fundador da cidade, o Coronel Carlos Bernardes Sobrinho, para servir de sede de sua fazenda⁶⁴. Devido à ausência de vilas e arraiais nas cercanias, a construção da edificação é considerada um marco de fundação do município.

Pouco tempo depois de minha visita, o museu encerrou suas atividades, e no espaço passou a funcionar um projeto social. Anos mais tarde, o casarão oitocentista⁶⁵, estava em ruínas. No início do século XXI, uma empresa local do ramo de laticínios, derrubou o antigo casarão e reconstruiu suas fachadas (laterais, frontal e posterior) e o telhado, seguindo a mesma estética da construção da época. Internamente, o edifício não possui nenhum cômodo e vê-se somente o pé de alecrim centenário, além de escombros e restos de material de construção.

Desativado há mais de duas décadas como instituição museológica, o casarão ainda é designado como tal. Na verdade, nunca o deixou de ser. Apesar de a construção ser somente uma

⁶⁴ PREFEITURA MUNICIPAL DE LAGOA DA PRATA. Dossiê de Tombamento e Laudo do Museu Municipal Casarão Coronel Carlos Bernardes. 2005 - Exercício 2006. Biblioteca Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil.

⁶⁵ Segundo o dossiê de tombamento do bem, o imóvel datado de 1875 foi construído pelo Coronel Carlos Bernardes Sobrinho para servir de sede de sua fazenda. Devido à ausência de vilas e arraiais nas cercanias, a construção da edificação é considerada o marco fundador do que viria a ser o município de Lagoa da Prata, em Minas Gerais.

carcaça arquitetônica, o imóvel serve de referência aos munícipes e ainda é apresentado como “museu” aos visitantes da cidade. Os moradores circunvizinhos à edificação – inclusive as crianças – se referem ao casarão como museu, sem nunca o ter conhecido nesse sentido, ou mesmo adentrado ao prédio. O casarão tombado pelo município⁶⁶ é mais como uma referência simbólica e identitária dos lagopratenses, do que um local no qual se realizam atividades museológicas.

No imaginário popular os museus são frequentemente associados ao passado, ao tempo decorrido, ao histórico e, conseqüentemente, à História - entendida como a sucessão de fatos ocorridos no pretérito, e não como uma ciência. O caso descrito ilustra como se dá a representação rotulada dos museus junto à sociedade. Parece-nos que "museu" é antes uma ideia formada, um lugar social de referência do que um espaço físico em si ou uma instituição de salvaguarda. Vai mais além da questão física (ressaltando que, nesta dissertação, não nos aventuraremos a discutir os museus virtuais ou cujo acervo é virtual)⁶⁷.

O pensamento que norteará nossas discussões no primeiro capítulo é de que um espaço não nasce museu: ele é construído. Uma "ideia" que toma corpo - social, identitário e cultural - e na maioria dos casos, físico.

A partir do momento que os objetos entram no museu, eles perdem o sentido para qual foram criados e passam a agregar novos valores - de representação, de histórico, de patrimônio - sobretudo, de legitimação, pois estão inclusos no discurso de um lugar de poder. No mundo contemporâneo, o poder se relaciona a processos de comunicação, o que nos leva a defini-lo como a capacidade de moldar a percepção, relacionando o conteúdo e a forma das mensagens com as redes neurais de associação, geradas a partir da interação com a organização social⁶⁸. Compreendendo que o discurso museológico é um processo de comunicação construído a partir da eleição de determinados objetos e elementos, cuja finalidade é a transmissão de uma informação composta por uma narrativa que estimule o sentimento de reconhecimento e estranhamento registrados pela memória, acreditamos que a instituição museológica é uma zona de poder.

⁶⁶ PREFEITURA MUNICIPAL DE LAGOA DA PRATA. Decreto Municipal 75/2003, de 26 de Dezembro de 2003.

⁶⁷ Não nos aventuraremos a discutir os museus virtuais ou cujo acervo é virtual.

⁶⁸ CASTELLS, Manuel. *Comunicación y Poder*. Madrid: Alianza, 2009, p.195.

Os museus são locais de consagração da memória, apresentada por meio dos recortes e discursos implícitos e explícitos na maneira como os objetos estão expostos. São também espaços de poder, cuja legitimação se dá tanto pela institucionalização do patrimônio quanto pela simbologia expressada em seu papel de guardião do passado e da História. Segundo Canclini⁶⁹, “o museu é a sede cerimonial do patrimônio, o lugar em que é guardado e celebrado, onde se reproduz o regime semiótico com que os grupos hegemônicos o organizaram”.

Faz-se necessário discorrer sobre a noção de patrimônio, primeiramente, e explicar algumas informações acerca da história da constituição dos museus, visto serem termos recorrentes em nosso texto e cuja compreensão moderna de ambos se relacionam.

Patrimônio deriva da palavra de origem latina *patrimonium* que na Roma Antiga se referia às posses do pai ou ao chefe da família, incluindo o que estava sob o domínio do senhor, como a mulher, os filhos, os escravos. Surgido no âmbito privado, estava ligado aos interesses aristocráticos e essa noção elitista marcou a história dos significados do vocábulo. Com a difusão do Cristianismo a partir da Antiguidade tardia e, em especial, na Idade Média, ao caráter nobre foi acrescentado outro, simbólico e coletivo: o religioso. Permanecendo o caráter fidalgo, elevou-se à categoria de valores sociais um conjunto de formas materiais e espirituais⁷⁰.

Com a expansão do Humanismo, homens de ciências e letras e homens de Estado passaram a colecionar antiguidades, principalmente greco-romanas, o que terminou por dar início à noção de antiquariado, uma forma ainda aristocrática de preservar os patrimônios. O Humanismo produziu grande revalorização da cultura clássica por intermédio da leitura e divulgação de seus textos e também pelo colecionismo de objetos e vestígios da Antiguidade, levando à preocupação com a catalogação e a coleta do que pertencesse a esse período. O início dos estudos sobre os vestígios da arquitetura antiga terminou por marcar o conceito de patrimônio com a valorização, em primeiro plano, do patrimônio edificado e arquitetônico⁷¹.

Uma das mais importantes mudanças na noção de patrimônio ocorreu no ínterim do surgimento dos Estados Nacionais: a transformação do patrimônio privado e aristocrático em público e coletivo. Até o século XVIII, os Estados europeus religiosos e monárquicos

⁶⁹ CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Ed. USP, 2008, p. 169.

⁷⁰ FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *O que é patrimônio cultural imaterial*. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 10-13.

⁷¹ FUNARI & PELEGRINI, p. 10-13.

mantinham-se unidos pela obediência à Casa Real. O fato de serem Estados multiétnicos e multiculturais criava obstáculos para uma identificação nacional a partir de línguas, culturas e tradições comuns. As fórmulas modulares dos Estados Nacionais que se constituíram a partir dos ecos dos discursos da Revolução Francesa surgem da invenção de uma língua, de uma cultura, de uma origem e de um território comuns.

Caberia, aqui, uma ampla discussão sobre a invenção dessas tradições nacionais, mas este não é o escopo deste texto. O processo ao longo do qual se inventam e se mantêm esses sentimentos compartilhados, foi estudado por diversos autores, dentre os quais Eric Hobsbawm e Benedict Anderson⁷².

Esses Estados Nacionais criaram espaços para a divulgação de um conjunto cultural identificador: escolas, museus, arquivos, monumentos. Com o passar dos anos e com a eficiência dessas instituições criadas para divulgar os valores da comunidade nacional, a população passou a identificar como seu patrimônio o conjunto das obras artísticas e culturais consideradas nacionais.

Da Revolução Francesa até meados do século XX - quando a noção de patrimônio imaterial começa a ser delineada - o patrimônio se restringia basicamente aos objetos e obras da cultura de classes sociais abastadas. Isso aconteceu por serem as elites as responsáveis pela elaboração das políticas públicas do patrimônio, as detentoras dos meios de divulgação dos valores culturais e pela sua alta capacidade de fornecer os discursos legitimadores dos ideais compartilhados pela nação⁷³. No decorrer do século XX, vivenciamos as diversas alterações sofridas por essa definição em decorrência, principalmente, dos movimentos sociais e das grandes guerras que marcaram o novecentos. Do final da Segunda Guerra Mundial até as décadas finais do século XX, os patrimônios regionais, ambientais, culturais e de minorias passaram a ser valorizados. Como consequência amplia-se também a participação popular na gestão dos bens patrimoniais⁷⁴.

⁷² HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terrance. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997; ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

⁷³ CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. Tradução de Luciano Vieira Machado. 3 ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006, p. 97.

⁷⁴ FUNARI & PELEGRINI, 2009, p. 10-13.

O modelo de instituição museal contemporânea surge no contexto da Revolução Francesa, momento em que se tem a preocupação de preservar a história daqueles acontecimentos⁷⁵. Mesmo assim, ainda carrega como “missão” as finalidades de sua formação original.

O termo museu tem sua origem na palavra grega *mouseion*, local de adoração e morada das nove musas filhas de Zeus com Mnemosine. De acordo com a Mitologia Grega, Mnemosine era a Deusa da Memória. As nove musas das artes, oriundas de sua união com Zeus eram: Calíope (poesia), Clio (história), Érato (amor), Euterpe (festividades), Melpômene (canto e teatro), Polímnia (retórica), Terpsícore (dança), Talia (comédia e sátira) e Urânia (astronomia)⁷⁶. O *mouseion* era um espaço privilegiado, para o repouso da mente e onde o pensamento profundo e criativo, liberto dos problemas e aflições cotidianas, poderia se dedicar às artes e às ciências⁷⁷.

Na Idade Média, a palavra caiu em desuso, e a Igreja Católica se configurou como a principal detentora de doações dos tesouros do período. A partir do século XV, um modismo de colecionismo do principado constituiu novas coleções de objetos, retomando a ideia de museu como espaço de adoração para as artes. Esse acervo reunido era uma exibição de “troféus” à aristocracia do período, de caráter contemplativo. Nesse momento, em que eram agrupados animais e artefatos exóticos, apareceram os Gabinetes de Curiosidades, a saber, salas privadas que por muito tempo também ficaram conhecidas como museus. Muitas dessas coleções formadas durante o Renascimento deram origem aos tradicionais museus da Europa. Lembremos que esses espaços não eram abertos ao público e “destinavam-se à fruição exclusiva de seus proprietários e de pessoas que lhes eram próximas”⁷⁸. A essas coleções particulares tinham acesso grupos seletos, convidados e integrantes das classes mais abastadas.

É a partir da segunda metade do século XVIII que essas coleções são abertas ao público conformando uma acepção moderna de museu. Com fins específicos, esses museus tinham a função de legitimar a Nação com seus feitos históricos e conquistas, adquirindo assim uma função disciplinar, de órgão educador e orientador controlado pelo Estado. No século XIX esse processo se concretiza com a criação de importantes museus. No decorrer do século XX,

⁷⁵ SUANO, Marlene. *O que é museu?* São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 26.

⁷⁶ SUANO, 1986.

⁷⁷ SUANO, 1986, p. 10.

⁷⁸ JULIÃO, 2006, p. 20.

observamos a profissionalização da área, a criação de legislações e associações que orientavam sobre o funcionamento das instituições museológicas.

Michel Foucault não analisou especificamente a instituição museu. Todavia, possibilitou um condutor essencial para os estudos da interrelação entre o espaço museológico e a memória social como um dos aspectos de constituição do sujeito na sociedade ao abordar as ‘formações discursivas’⁷⁹. Nesse sentido, privilegamos o museu e seus contornos informacionais como uma possível ferramenta disciplinar para a elaboração e propagação de linhas gerais sustentadoras de uma memória construída através dos objetos/documentos musealizados.

Ainda no século XVIII, o corpo humano é percebido como objeto e alvo de poder. O princípio do “corpo dócil” ou da “docilidade” é submetido, transformado e utilizado sem que haja uma resistência consistente⁸⁰. As ‘disciplinas’ propiciam os métodos de controle e de operação dos corpos e sujeição de suas forças. Para Foucault⁸¹, as ‘disciplinas’ estabelecem fórmulas gerais de dominação por não se corresponderem a uma ação coercitiva direta de apropriação dos corpos, mas por relações que ao mesmo tempo os tornam tanto mais obedientes quanto úteis⁸². A instituição museu, configurada durante a Formação dos Estados Nacionais, executa a função do corpo dócil ao definir uma noção de patrimônio a ser celebrada e respeitada.

Essa nova “anatomia política” constrói-se por meio de um processo que envolve múltiplos elementos da esfera institucional, tais como: hospitais, escolas, órgãos militares, entre outros⁸³. Inferimos que o museu também pode ser analisado segundo os pressupostos descritos, visto que opera organizadamente em bloco e de acordo com demandas conjunturais, propenso a conferir uma postura controladora aos indivíduos na esfera social, sem que seja percebido. Mesmo tendo havido sólida estatização dos mecanismos disciplinares representados por instituições oficiais, o poder disciplinar não pode ser identificado. Posto isso, nada é natural, sendo tudo uma construção social. O discurso constitui-se numa relação de poder, e por isso é persuasivo⁸⁴.

⁷⁹ LOUREIRO, José Mauro Matheus; SOUZA, Daniel Maurício Viana de. Possibilidades de contribuição do olhar foucaultiano para a reflexão sobre as construções de memória a partir dos museus de ciências. *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, Volume 1, 2009, p. 177.

⁸⁰ LOUREIRO & SOUZA, 2009, p. 177.

⁸¹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2004., p. 119.

⁸² LOUREIRO & SOUZA, 2009, p. 177.

⁸³ LOUREIRO & SOUZA, 2009, p. 177.

⁸⁴ FOUCAULT, 1996.

Todavia, por ser uma zona de poder na qual estão expostos diferentes discursos legitimados – e disciplinares – o museu também pode ser o lugar da desconstrução dos discursos naturalizados. Para Derrida⁸⁵, todo enunciado, embora seja uma repetição de um enunciado anterior, nunca é idêntico a outro, existe sempre a singularidade. Por mais que a língua seja atravessada pela repetição, toda palavra se encontra no campo diferencial e a linguagem possui esse caráter distintivo da força, estabelecendo a mesma. Existe na verdade uma memória que se repete e uma promessa, e é nesse aspecto que reside a singularidade. Por consequência, surge o caráter ambíguo daquilo que pode ser novo e, ao mesmo tempo, repetir-se.

Nos museus a linguagem se dá - maioria dos casos - na narrativa expográfica, cujo movimento de elaboração é similar ao de um texto historiográfico⁸⁶. Os objetos, então, ao serem operados historicamente podem formar um discurso que reafirma o poder, ou desconstrói o discurso de poder, tal como a linguagem. O poder não está no discurso em si, mas na sua essência⁸⁷. Os objetos num museu funcionam similarmente como palavras na redação de um enredo expográfico e constituem, por isso, uma narrativa. São signos. Assim, a desconstrução desse texto pode se dar tanto na reformulação dos ‘objetos-palavras-signos’ no espaço expositivo, nesse local de poder, quanto no uso dos museus para servirem de receptáculo de rompimento, crítica, afastamento e de reflexão. Os museus não servem somente para a contemplação ou para “guardar” o passado. Sua força está no seu poder de ser voz social legítima, aberto às diversas possibilidades de discursos. Assim, ao abrir suas portas para experiências de alteridade, o museu transforma-se numa área de justiça, que é devida ao outro antes de qualquer contrato social, não privilegiando o conceito de homem, mas o de outrem, que mesmo desconhecido, coloca-nos numa busca perene de justiça⁸⁸.

O Memorial da Resistência de São Paulo (MRSP), localizado na cidade homônima, em uma parte do edifício que foi sede, durante o período de 1940 a 1983, do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo – Deops/SP – serve de exemplo para pensar os museus como área de justiça. Entre as diversas interpretações que o discurso museológico do MRSP nos

⁸⁵ DERRIDA, Jacques. *Força de lei*. O fundamento místico da autoridade. Trad. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 03-58.

⁸⁶ O Capítulo III abordará as possíveis aproximações entre texto historiográfico e narrativa expográfica.

⁸⁷ Sobre as questões fonéticas e de desconstrução ver a discussão acerca da grafia da palavra “diference”, ver DERRIDA, 2010.

⁸⁸ DERRIDA, 2010, p. 3-58.

propicia, uma possível é a de que ele dá voz àqueles que resistiram a um modelo de governo ditatorial e que foram silenciados pela tortura, confinamento e em alguns casos, desaparecimentos. O mesmo espaço em que essas vozes de protesto foram abafadas serve como microfone, por meio da memória, para divulgar uma história e trazer para o presente a reflexão sobre a resistência.

O Plano Museológico nos informa que o MRSP tem como potência,

A partir das memórias daqueles que resistiram (...) desvelar uma nova vocação para este espaço e prepará-lo para que as novas gerações encontrem, aqui, não só as informações sobre as atrocidades da repressão, mas, sobretudo, as inspirações para a valorização da solidariedade, dos princípios democráticos e do respeito à diferença... e (...) possa ser um tributo a todos que, imbuídos do ideal de justiça e democracia, lutaram e lutam contra a opressão.⁸⁹

Considerando as idiossincrasias de cada espaço, assim como os museus, a escrita também abriga essa dimensão de comportar uma área de justiça por permitir que os silenciados e as minorias se expressem através das palavras. Contudo, devido à estética museal, a facilidade da visualidade nesses espaços torna-se uma aliada, potencialmente eficaz, para trazer à luz questionamentos culturais, históricos e das mais diversificadas naturezas do conhecimento. As divisões cronológicas nos museus, por exemplo, são notadamente melhor delimitadas que na historiografia.

Dialogamos aqui com a problemática do aspecto sensual da experiência histórica, conforme aponta Gumbrecht⁹⁰. Ao referir-se à estetização do passado como preocupação da sociedade atual, o autor afirma:

Em nenhuma parte este deslocamento no estilo da cultura histórica é mais evidente do que nos museus. Eles abandonaram há muito tempo o princípio taxinômico que tradicionalmente estruturava as suas exposições, e agora tendem a organizá-las como uma reconfiguração de ambientes históricos – de paisagens pré-históricas a feiras livres medievais e drogarias de 1950 – nos quais os visitantes podem literalmente mergulhar⁹¹.

⁸⁹ PLANO MUSEOLÓGICO MEMORIAL DA RESISTÊNCIA, p. 9. Disponível em: <http://www.memorialdaresistencia.org.br/memorial/Upload/file/MRSP_PLANO_MUSEOLOGICO_COMP_LETO.pdf>. Acesso em: 01 out. 2017.

⁹⁰ GUMBRECHT, 1999, p.467.

⁹¹ GUMBRECHT, 1999, p. 468.

Apesar de se referir a uma concepção ultrapassada de expografia relacionada, sobretudo, ao formato cenográfico, para Gumbrecht seguramente o museu como forma é mais complexo para ativar uma relação de proximidade e de contemporaneidade com a História do que a historiografia.

Museu: Lugar entre a Memória e a História?

O museu e a historiografia possuem narrativas de naturezas diferentes. No entanto, nos museus consegue-se estabelecer uma tensão temporal cuja provocação é profícua no que tange a assimilação. Na escrita, há uma ordem de sentido a qual o museu não impõe. O museu proporciona uma experiência sensorial que muitas vezes não é alcançada pela historiografia. O museu provoca um deslocamento do visitante para o passado mais eficaz do que a historiografia em virtude de sua narrativa sensibilizadora e sinestésica, constituída pelo viés do acervo exposto, capaz de afetar o sujeito.

No ensejo de traçarmos possibilidades de aproximações entre Museologia e História pelo viés da Historiografia, nos serviremos do conceito de passado prático, discutido por Hayden White⁹². No artigo *The Practical Past* o romance *Austerlitz* serve para exemplificar uma forma textual de romance de ficção histórica contemporânea, que consegue problematizar mais a História que a própria historiografia, posto que tem maior alcance. O texto presentifica mais do que representa e, assim, esse passado seria mais prático, afetando de forma mais direta o presente, mantendo o leitor próximo ao passado. Deduzimos que o passado prático seria esse passado – ou essa História – que consegue influenciar o presente do indivíduo, como são as memórias, os valores, as informações, as práticas e ações que nortearam a conduta e o projeto de vida do ser, servindo, em certa instância, como seu álibi. O passado prático é carregado conosco.⁹³

A historiografia ou, nos termos de White, o passado histórico, é criada pelos historiadores que devem ser omissos no processo de escrita. Ou seja, mesmo a redação sendo realizada por uma pessoa, esta precisa ser imparcial num texto histórico e ter como foco a objetividade. Essa objetividade, na maioria das vezes, torna a leitura pesada e cansativa, devido à utilização de um vocabulário controlado e especializado, restrito a um grupo. Esse tipo de controle da área, comum

⁹² WHITE, Hayden. The practical past. *Historein*, Athens, vol. 10, 2010, pp. 10-19.

⁹³ WHITE, 2010, p. 16.

a toda produção científica, acaba por distanciar o leitor não-acadêmico dos textos que circulam nesse *métier* e, conseqüentemente, do passado produzido, pesquisado e divulgado na academia, fazendo com que a força do passado histórico diminua. Essa produção no interior dos limites físicos e intelectuais acadêmicos demanda um tempo mais longo para afetar a realidade, pois sua existência muitas vezes se limita a livros, ensaios e a outros historiadores.

Conforme aponta White, para Oakeshott⁹⁴, o passado prático é uma versão do passado que a maioria das pessoas carrega consigo no inconsciente, e que termina por conduzir as ações, tomar decisões, resolver questões. O passado prático seria como um condutor do ser-humano, no qual estão registrados valores, memórias, afetos e traumas. O autor distingue, ainda, o passado prático do passado histórico defendendo que a principal diferença entre ambos está nos questionamentos que os motivaram e nos seus efeitos. O passado histórico seria um passado que poderia ser estudado cientificamente, desinteressadamente, cujo fim residia em si e para si mesmo.

Idealmente - e este foi o gesto fundador científico da historiografia moderna - o passado histórico não foi inquirido por qualquer motivo ulterior que não seja o da determinação do que realmente consistia de, como ele entendeu-se, e o que tinha acontecido a ele para dar-lhe a sua configuração peculiar, esboço ou trajetória do desenvolvimento⁹⁵.

De toda sorte, o fato de o passado histórico se restringir a esse *locus* acadêmico não diminui a sua importância, visto que sua função social é tornar a visão sobre a História mais complexa na sociedade.

Ao nos apropriarmos do conceito de passado prático de White e transpô-lo para o universo museal, percebemos que tal qual ocorre no romance histórico, os museus também possuem essa faculdade de permitir a criação de vínculos – emotivos e sinestésicos – como o passado ou com as relações temporais ‘passado – presente – futuro’. Assim como o romance, o museu se utiliza da narrativa para representar eventos, símbolos, significados e objetos no tempo e espaço específicos, e que podem, portanto, ser apresentados realisticamente (se não verdadeiramente) como sequências diacrônicas ou como estruturas sincrônicas⁹⁶.

⁹⁴ OAKESHOTT, 1999, *apud* WHITE, 2010, p. 16.

⁹⁵ OAKESHOTT, 1999, *apud* WHITE, 2010, p. 16.

⁹⁶ WHITE, 2010, p. 16.

Na obra intitulada *Espaços da Recordação*, em um capítulo que discorre sobre os tortuosos e imbricados caminhos dos conceitos de História e Memória⁹⁷, Aleida Assmann sugere que tais concepções não precisam ter definições rotuladamente antagônicas; ao contrário, podem ser pensadas conjuntamente, como modos diferentes de recordação.

Estudiosos das Ciências Humanas e Sociais se debruçaram na tentativa de delinear os limiares de História e Memória. Entretanto, o conceito de uma estava sempre limitado pela diacronia da outra: uma é sempre o que a outra não é. Para exemplificar as discussões a respeito desses conceitos, Assmann⁹⁸ faz referências às posições de Friedrich Nietzsche, Maurice Halbwachs e Pierre Nora.

Nietzsche⁹⁹ considerou que à Memória, caberia esquecer, e à História, recordar. Com o desenvolvimento das Ciências Históricas, no século XIX, o conhecimento havia se desdobrado num vasto campo, que tendia cada vez mais ao crescimento. A memória cultural estaria em perigo, visto que poderia perder sua capacidade de limitação e restrição, ao que faz sentido e interessa. As tradições então perderiam o vínculo com o futuro, transformando-se em um aparato incapaz de se adaptar às exigências do presente.

Maurice Halbwachs¹⁰⁰ procura compreender o que mantém as pessoas unidas em grupo, chegando ao conceito de memória coletiva: as lembranças compartilhadas é que propiciam a coesão do grupo, sendo estabilizadas por ele e estabilizadoras do mesmo. A estabilidade da memória coletiva está vinculada diretamente à composição e subsistência do grupo. Todavia, Halbwachs propõe uma distinção rigorosa entre memória coletiva e memória da ciência histórica. A memória coletiva assegura a singularidade e a continuidade de um grupo. Já a memória histórica não tem como função assegurar a identidade, constrói uma moldura integradora para muitas narrativas, existe no singular e se especializa nas mudanças.

Por fim, Assmann coloca a diferenciação proposta por Nora¹⁰¹:

(...) por trás da memória coletiva não há alma coletiva nem espírito coletivo algum, mas tão somente a sociedade com seus signos e símbolos. Por meio dos símbolos em comum

⁹⁷ ASSMANN, 2011.

⁹⁸ ASSMANN, 2011, p. 149-145.

⁹⁹ NIETZSCHE, *apud* ASSMANN, 2011, pp. 143-144.

¹⁰⁰ HALBWACHS, 1985, *apud* ASSMANN, 2011, p. 144.

¹⁰¹ ASSMANN, 2011, p.145.

o indivíduo toma parte de uma memória e de uma identidade tida em comum. Nora cumpriu na teoria da memória o passo que vai do grupo vinculado na coexistência do espaço-temporal, tema estudado por Halbwachs, à comunidade abstrata que se define por meio dos símbolos que abrangem e agregam, em nível espacial e temporal. Os portadores dessa memória coletiva não precisam conhecer-se para, apesar disso, reivindicar para si uma identidade comum. A nação é uma comunidade como essa, que concretiza sua unidade imaterial no medium da simbologia política. Pierre Nora distingue esses signos da história, que perfazem a memória de uma nação, dos signos da escrita da história, que perfazem o debate científico da historiografia. Para Nora, memória coletiva (de grupo) e escrita analítica da história estão em uma luta que, na esteira da modernização, dá-se inevitavelmente em prejuízo da memória¹⁰².

Assmann assume a posição de que cada vez menos Memória e História são entendidas como conceitos que se opõem:

Há esse ínterim um consenso quanto a não haver uma escrita da História que não seja ao mesmo tempo trabalho da memória e que deixe de estar irremediavelmente imbricada com as condições de atribuição de sentido, parcialidade e criação hereditária¹⁰³.

A escrita da história termina por ser também um trabalho de memória, produzido a partir de um contexto específico. No entanto, tanto a completa oposição quanto a equiparação plena são problemáticas. Assim, a autora propõe que a História e a Memória sejam tratadas como dois modos de recordação, complementares que não se excluem, mas referem-se um ao outro de maneira produtiva, tornando-se úteis para uma investigação.

No intento de sistematizar as diferentes memórias, Assmann faz a seguinte distinção:

Denominaremos a memória habitada de memória funcional. Suas características mais marcantes são referência ao grupo, à seletividade, à vinculação à valores e à orientação ao futuro. As ciências históricas, por sua vez, são uma memória de segunda ordem, uma memória de memórias, que acolhe em si aquilo que perdeu a relação vital com o presente. Sugiro atribuir a essa memória das memórias a designação memória cumulativa¹⁰⁴.

Assmann classifica como “memória habitada” a memória que está vinculada a um portador, que pode ser um grupo, uma instituição ou um indivíduo, que estabelece uma ponte

¹⁰² ASSMANN, 2011, p.145

¹⁰³ ASSMANN, 2011, p.146.

¹⁰⁴ ASSMANN, 2011, p. 146.

entre passado, presente e futuro e procede de modo seletivo, à medida que recorda uma coisa e esquece outra e intermedeia valores dos quais resultam um perfil identitário normas de ação¹⁰⁵.

A autora relaciona a memória cumulativa à “memória inabitada”, sendo essa desvinculada de um portador específico; que separa radicalmente passado de presente e futuro; tudo é igualmente importante e ao investigar a verdade, suspende valores e normas.¹⁰⁶

Em certa medida, devido às características que a autora designa a cada uma, podemos aproximar a memória cumulativa (ou inabitada) à História e a memória funcional (habitada) à Memória em si. Para compreender os nexos entre as memórias, Assmann busca referências da psicoterapia, que postula que a memória se constitui em diferentes planos¹⁰⁷. O primeiro plano, o da memória consciente, mantém lembranças e experiências à disposição, conferindo ao indivíduo sua orientação identitária e configuração de sentido. Por conseguinte, a memória funcional seleciona o que será lembrado, e somente um fragmento da recordação é rememorado: aquele que se distingue para o indivíduo, que denota sentido para o mesmo. Já a memória cumulativa, que ficaria num segundo plano do inconsciente, constitui-se de uma gama de memórias não utilizadas. “Essa memória (em parte não consciente, em parte inconsciente) não constitui, portanto, o oposto da memória funcional, mas antes seu pano de fundo, em segundo plano”¹⁰⁸. Os elementos que a constituem são de propriedade do indivíduo, sendo “utilizada” somente quando estimulada, e, devido à ausência de incitações, em determinado momento, tais memórias tornam-se indisponíveis¹⁰⁹.

No que tange à escrita, nos parece que Assmann¹¹⁰ corrobora com a visão platônica¹¹¹ de que a mesma serve como fármaco para a memória: do mesmo modo que pode ser usada para lembrar, possibilitará que as pessoas não se forcem a lembrar, a guardar memórias. A autora nos apresenta que

¹⁰⁵ ASSMANN, 2011, p. 147

¹⁰⁶ ASSMANN, 2011, p. 147.

¹⁰⁷ ASSMANN, 2011, p.148.

¹⁰⁸ ASSMANN, 2011, p.149.

¹⁰⁹ ASSMANN, 2011, p.148.

¹¹⁰ ASSMANN, 2011 p. 150.

¹¹¹ SILVEIRA, Ronie Alexsandro T. da. Memória e escrita no Fedro de Platão. Cadernos de Atas da ANPOF, Rio de Janeiro, nº 01, 2001, P. 141-149. Disponível em: <http://www.puc-rio.br/parcerias/sbp/pdf/21-roniealex.pdf>. Acesso em 21/Outubro/2017.

Com a escrita pode-se registrar e acumular mais do que se poderia evocar por meio da recordação. Com isso, distende-se a relação entre recordação e identidade; a diferença entre memória cumulativa e funcional está embasada nessa distensão. O potencial da escrita consiste na codificação e acumulação de informações para além de seus portadores vivos e que independa de atualização em encenações coletivas. O problema da escrita consiste na acumulação de informações, que tende a ser ilimitada. Por meio de media cumulativos extracorporais e independentes da memória humana, vai pelos ares o horizonte da recordação viva e corporificada e criam-se condições de existência para arquivos culturais, saber abstrato e tradição esquecida¹¹².

Nesse sentido, ao refletirmos sobre o museu como um espaço para recordar – ou para não esquecer – poderíamos traçar um paralelo com a escrita. A escrita proporciona a extensão do poder de recordar. O museu atua similarmente? Outra reflexão possível é pensar o museu como o espaço – físico e conceitual - no qual as memórias cumulativa e funcional se unem. A memória cumulativa - no caso a História - nos serviria para preencher as lacunas que a memória funcional não oculta.

Ao visitar o Museu de Artes e Ofícios – MAO - pela primeira vez, em junho de 2008, a coleção me conduziu de volta à minha infância no interior de Minas Gerais: ao trabalho na roça na fazenda de meu avô Chiquito, às agulhas de crochê da vovó Amélia e da vovó Zoinha, aos pratos esmaltados coloridos e porcelanas da Vovó Mariinha, à oficina do vovô Leonardo. O primeiro sentimento ao visitar os corredores do MAO foi o de emoção porque memórias adormecidas foram ativadas. No ano seguinte retornei ao MAO para atuar como mediadora numa exposição temporária e o experienciei a partir do estudo técnico do acervo exposto, entendendo cada objeto como suporte de informação e a lógica que os interligava. Dessa forma, as recordações refrescadas pelas peças foram reforçadas por estímulos de natureza material, científica e museológica.

Tomamos o pensamento de Assmann como suporte teórico que vai ao encontro de nossos estudos ao considerarmos que o museu e a historiografia podem ser complementares em determinadas instâncias. Não afirmamos que a existência de um depende da complementação do outro ou que somente são complementares. Trataremos os campos da Museologia e História como campos fartos de relações entre si, e consideraremos que estas podem ser exploradas, estudadas e levantadas no espaço-museu. Os objetos, por si só, são expressões culturais e a História cria – ou pode criar – subsídios para interligá-los.

¹¹² ASSMANN, 2011, p.150.

Michel de Certeau e o Lugar Social

Refletir sobre o discurso por meio do qual tempo e história se revestem de inteligibilidade significa esmiuçar os problemas de método que preocuparam - e ainda preocupam - os historiadores. No início do século XX essas questões articularam-se ao delineamento e à qualificação do campo específico do conhecimento, sendo acompanhadas, naquele momento, pela crítica à história-memória nacional que havia marcado o século XIX. Desde então, de modo recorrente e através de correntes históricas diferentes, os historiadores incessantemente se interrogam sobre a metodologia da História, buscando a produção do saber histórico, as práticas que o disciplinam e a construção das narrativas que o registram e divulgam.

Para Michel de Certeau¹¹³, a História é escrita pela combinação de três elementos - um lugar social, um conjunto de práticas científicas e uma escrita - denominada operação historiográfica. A etimologia da palavra operação está na palavra latina *operatio*¹¹⁴ - que significa trabalho, obra¹¹⁵- e deriva do infinitivo latino *operare*¹¹⁶- trabalhar, realizar um esforço. Assim, inferimos que o termo ‘operação historiográfica’ está vinculado ao esforço dispensado para escrever um texto historiográfico e às atividades que levaram à produção e ao produto final do trabalho: a escrita em si.

A Operação Historiográfica proposta por Certeau¹¹⁷ permite um estudo aprofundado do texto escrito: uma espécie de autópsia, onde cada parte do conjunto é desmembrada e analisada. Constitui-se assim um modelo interpretativo que pode ser utilizado para exemplificar textos históricos, assim como para pensar os museus e seus discursos. Posto isso, adotaremos a metodologia proposta pela operação historiográfica como uma ferramenta conceitual de análise e o museu como uma metáfora da própria operação historiográfica.

¹¹³ CERTEAU, 1982, p.65-119.

¹¹⁴ Disponível em:<<https://www.dicionariotimologico.com.br/operaca/>>. Acesso em: 16 jun. 2017.

¹¹⁵ CINTRA, Geraldo de Ulhoa; CRETELLA JUNIOR, José. Dicionário Latino – Português. São Paulo : Editora Anchieta Limitada, 1944. p. 769.

¹¹⁶ Disponível em: <<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/operacao/>>. Acesso em: 16 jun. 2017.

¹¹⁷ CERTEAU, 1982, p. 65-119.

A formação de Michel de Certeau¹¹⁸ (1925-1986) passa pelas Ciências Humanas: Letras Clássicas, Teologia, Filosofia e História, numa orientação voltada para um conhecimento de encaminhamento religioso devido a sua ordenação junto à Companhia de Jesus, em 1956. A aproximação com a psicanálise se deu ainda na década de 1950, ao frequentar os seminários psicanalíticos de Jacques Lacan. As pesquisas de Certeau de cunho historiográfico foram voltadas para textos clássicos, numa tentativa de análise interdisciplinar - antropológica, psicanalítica, sociológica e linguística - fazendo com que seus estudos fossem um dos expoentes da historiografia do século XX. A obra *A Escrita da História*, foi publicada integralmente na França no ano de 1975. Nela, o autor teoriza o historiador e sua concepção de análise histórica. O capítulo *A operação historiográfica* discute as principais características do cientista das ciências históricas, apresentando o panorama do tratamento dispensado à disciplina ao longo do século XX¹¹⁹.

Nesse texto Certeau¹²⁰ buscou compreender o que produz o historiador, não somente pelo espectro profissional, mas também a parte do conhecimento e produção desdobrada por ele, sobretudo, pela e na escrita. Mais que compreender essa faceta, Certeau também procurou responder à sua própria inquietude: “Eu me interrogo sobre a enigmática relação que mantenho com a sociedade presente e com a morte, através da mediação de atividades técnicas¹²¹”. Para alcançar esse intento, se lança a refletir sobre a fabricação do que ele considera como principal produto do historiador – sua escrita. Ciente de que sua análise tem limitações, o autor encara a escrita da História como operação, na qual se relacionam um lugar, procedimentos técnicos e uma literatura. Encobertos pelo discurso, compreender essas premissas “permitirá dar contornos precisos às leis silenciosas que organizam o espaço produzido como texto”¹²².

Para Certeau, toda pesquisa historiográfica está vinculada a um local de produção de onde - e onde - a voz do historiador enquanto profissional ressoa e aos quais estão relacionados a aspectos referentes à fala do historiador. Esse lugar social impõe o que será estudado pelo

¹¹⁸ Disponível em: <<http://www.micheldecerteau.eu/biografia/>>. Acesso em: 28 set. 2017.

¹¹⁹ Nota inicial do capítulo *A operação historiográfica*, uma parte do estudo do capítulo publicada em J. Le Goff e P. Nora, *Faire de l'histoire*, Gallimard, 1974, t.I, p. 3-41, sob o título *L'opération historique*. Para o livro *A escrita da História* ele foi revisto e ampliado.

¹²⁰ CERTEAU, 1982, p. 65-119.

¹²¹ CERTEAU, 1982,, p. 66.

¹²² CERTEAU, 1982, p. 65.

cientista da História, controlando o seu discurso ao permitir a concretização de determinados trabalhos, o estímulo à leitura de autores específicos, à criação de vínculos com grupos de estudos. Ao delimitar a área de atuação do historiador, a instituição realiza recortes, opções e escolhas que interferem no trabalho final. A esse ângulo que não reverbera nos estudos históricos, Certeau denomina 'não-dito'. O não-dito é o não confessado da operação historiográfica e (ou) aquilo que implica sua fabricação a partir de um lugar, de uma prática e de uma escrita. É o que permite apresentar o texto resultante como transparente, natural, como uma decorrência sem trabalho, sem autoria partilhada: como uma verdade dada.

Ao pensarmos sobre o não-dito, característico do lugar social, podemos também interpretar que o historiador consegue dar voz aos que não mais falam e aos que já não podem falar – aos mortos. Além de atribuir sentido a determinado acontecimento a partir de uma lógica, o historiador confere reconhecimento ao evento, até então não reconhecido. Mesmo com a postulação de uma posição imparcial, imposta pela demarcação da ciência histórica ainda no século XIX, existe uma relatividade na produção historiográfica que está relacionada à particularidade de cada um. Na tentativa máster de ser imparcial, cada trabalho historiográfico é único. Diferentes profissionais podem ter contato com as mesmas fontes, e as mesmas informações e, mesmo assim, os trabalhos produzidos serão diferentes uns dos outros, pois toda produção está influenciada pelas idiossincrasias do autor, seja pelo estilo da escrita, vivências pessoais, condições definidas socialmente, inclinações teóricas. Todo texto produzido é uma reunião de escolhas.

Para ilustrarmos essa situação, pensemos em um processo de restauração ou conservação preventiva de um acervo. Se a mesma peça for entregue a dois profissionais para receber um determinado tratamento, cada um fará opções técnicas que creem estar de acordo com o procedimento que deve ser dispensado a ela. Mesmo adotando protocolos de intervenção similares, em algum ponto haverá desencontro. O resultado final do trabalho será distinto porque o elemento humano nunca pode estar completamente descolado do produto final.

Numa exposição de longa duração é possível identificar características do não-dito. As narrativas expográficas são produzidas a partir de escolhas e seleções de objetos, discursos, mobiliário especializado, estéticas. Possíveis temporalidades são materializadas nos objetos que "narram". A narrativa é selecionada, pois produz ausências, esquecimentos, lembranças e recordações. Trata-se de um lugar de memória, entendido aqui como artificial e virtual,

processado por escolhas do consciente, do historiador, do museólogo, dos *griots*. Tomamos os não-ditos nessas narrativas como escolhas e/ou condições próprias aos vestígios que nos ficaram do passado. Tal como a memória, a narrativa de um museu é construída, um simulacro do real, uma virtualidade. Representamos algo que não existe mais ou que tem certa equivalência ao real. O reconhecimento lembrado por Certeau¹²³ possibilita a retirada do objeto do silêncio circunstanciado pelo tempo e pela morte, fazendo com que o historiador confira sentido investigativo ao fato histórico. Não obstante, mesmo ao sair da zona do não-dito, o objeto continua a ser controlado, pois produz novos silêncios.

O poder dessa instituição que legitima o que é produzido e da qual o saber está indissociado, instaura um lugar científico cuja produção corresponde à ciência e, em nosso caso, a histórica. O saber e o conhecimento estão associados a esse lugar, físico e social, constituindo-se como instituição do saber e à qual está ligada a gênese da Academia e das ciências modernas¹²⁴. Esse *corpus* que ocupa espaço na sociedade é formado por grupos dedicados ao estudo dos mesmos temas e a redes de correspondências.

A criação das disciplinas no âmbito acadêmico é gerada a partir dessa reunião de grupos de intelectuais. Cada disciplina tem a autoridade de instaurar as leis que regem tanto o grupo quanto a pesquisa científica, e a estabilidade é alcançada por ser institucionalizada, o que a determina e a torna possível.

Um discurso histórico transforma-se em histórico de fato porque depende de uma instituição para organizá-lo e que, ao aceitá-lo, o apoia e o institucionaliza. A institucionalização do discurso histórico também passa pela aprovação dos pares que compõem os grupos. Dessa forma, o uso da primeira pessoa do plural nos textos científicos aponta para o compartilhamento do discurso. “É um sujeito plural que sustenta o discurso¹²⁵”. Contudo, apesar de o lugar sustentar o discurso, não se reduz a ele. A primeira pessoa do plural indica para quem o texto foi redigido: os pares. O ‘nós’ do autor corresponde àquele do “leitor modelo”, na definição de Compagnon¹²⁶. O discurso então é produzido por um autor, dentro de uma comunidade que passa

¹²³ CERTEAU, 1982, p. 65-119.

¹²⁴ CERTEAU, 1982, p. 69.

¹²⁵ CERTEAU, 1982, p. 71.

¹²⁶ COMPAGNON, Antoine. *Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999, p.139-164.

a assumir aquela produção. A valoração da obra só se dá quando a esta é reconhecida pelos seus iguais.

Para que o discurso seja apresentado os pares, faz-se necessário também a prática de 'bons métodos', que por serem científicos, esboçam um comportamento institucional e as leis de um meio. Tal comportamento não é acidental e faz parte da pesquisa. Assim, a instituição que rege a ciência da história permite a concretização de determinadas pesquisas e, em certo sentido, torna impossível outros estudos. O limiar entre a permissão e o impedimento é a ferramenta de controle, para que não sejam produzidos trabalhos de qualidade duvidosa. Dessa forma, a

(...) história se define inteira por uma relação da linguagem com o corpo (social) e, portanto, também pela sua relação com os limites que o corpo impõe, seja à maneira do lugar particular de onde se fala, seja à maneira do objeto outro (passado, morto) do qual se fala¹²⁷.

O que define o trabalho do historiador é o estudo do passado no presente, tempo em que escreve, pesquisa e estuda.

O Museu de Artes e Ofícios

O Museu de Artes e Ofícios - MAO- foi aberto ao público em 14 de dezembro de 2005, sendo o Instituto Cultural Flávio Gutierrez - ICFG- responsável pela gestão do projeto de implantação¹²⁸. A coleção que originou o MAO, composta por peças datadas entre os séculos XVIII e XX, foi iniciada em meados do século XX, pelo engenheiro Flávio Castelo Branco Gutierrez. Sua filha Angela Gutierrez deu continuidade ao empreendimento, expandindo-o¹²⁹.

Os 'Seminários de Capacitação Museológica' do Instituto Cultural Flávio Gutierrez conformam uma publicação impressa em 2004, que é o resultado - e um tipo de registro - do debate entre os profissionais da área que precederam a criação do MAO. Tais Seminários foram realizados ao longo do ano de 2002, em Belo Horizonte, no auditório do Museu Histórico Abílio Barreto. No texto introdutório, a colecionadora Angela Gutierrez¹³⁰ afirma que a concretização

¹²⁷ CERTEAU, 1982, p. 77.

¹²⁸ Disponível em: <<http://www.mao.org.br/conheca/implantacao-do-museu/>>. Acesso em: 05 jul. 2017.

¹²⁹ Aspectos relacionados à coleção e sua constituição serão abordados de maneira sistemática no Capítulo II.

¹³⁰ ICFG, 2004, p.07.

desses seminários teve como pressuposto o sentido de compartilhamento, agregado à necessidade de reflexão sobre os espaços museológicos no Brasil, demonstrando assim a vocação do Instituto Cultural Flávio Gutierrez e o diálogo permanente com a sociedade.

Antecedendo aos Seminários, nos dias 29 e 30 de janeiro de 2002, no auditório do Museu Histórico Abílio Barreto, foi oportunizado um pré-seminário, um encontro de trabalho para a apresentação do conceito gerador do MAO aos técnicos do Ministério da Cultura e outros profissionais.

O primeiro seminário ocorreu de 17 a 19 de maio de 2002, e teve como tema ‘Programa Museológico: Princípios e Metodologia de Trabalho’; no segundo seminário, realizado de 22 a 24 de agosto, as discussões tiveram como assunto o ‘Conceito Museológico e Salvaguarda Patrimonial’. Por fim, o último seminário, cujo conteúdo foi ‘Programas de Comunicação: Exposição, Educação e Avaliação’, aconteceu em 24 e 25 de outubro do mesmo ano. Os seminários foram promovidos e organizados pelo Instituto Cultural Flávio Gutierrez, e tiveram a coordenação de Maria Cristina Oliveira Bruno¹³¹, bem como do grupo responsável pela fase inicial da implantação do museu.

O capítulo *O início das discussões coletivas: Encontro de Trabalhos*¹³², trata do pré seminário - organizado em 04 sessões - no qual que Angela Gutierrez relata sobre a origem e formação da coleção, sem apresentar maiores detalhes sobre esse processo¹³³. Para, além disso, expôs que o critério para a escolha do local de implantação do MAO foi o de ser um espaço compatível com a natureza do acervo e frequentado por trabalhadores¹³⁴, e que o MAO contaria com uma estratégia de comunicação para torná-lo presente entre a população antes da inauguração, numa tentativa de diálogo com a comunidade¹³⁵. Foram também apresentadas as premissas e hipóteses de trabalho desenvolvidas até aquele momento por Maria Cristina Oliveira Bruno e Maria Inez Mantovani Franco. Diversos assuntos relacionados, sobretudo, ao tratamento museológico a ser dado ao acervo surgiram. Porém, alguns aspectos desse texto nos chama a

¹³¹ ICFG, 2004, p. 29

¹³² ICFG, 2004, p. 18-25.

¹³³ Questões sobre a constituição da coleção serão abordadas no Capítulo II.

¹³⁴ A colecionadora Angela Gutierrez reforça no relato concedido, que uma das condicionantes para a escolha do local de instalação do MAO foi o de ser de fácil acesso ao trabalhador. Essa informação está contida no Capítulo III dessa dissertação.

¹³⁵ No que tange às estratégias utilizadas estão elencadas nos capítulo II e III.

atenção: a questão da escolha do local para a implantação do museu e a recuperação de seu entorno; a importância de se discutir processos museológicos e a atitude do Instituto Cultural Flávio Gutierrez ao colocar o projeto de implantação do MAO em discussão e a questão da destinação do museu (para quem ele será montado).

Em um museu talvez não seja possível pensar somente nos pares como os profissionais da área ou em algum grupo que participe da implantação do museu e/ou discuta sobre ele. É preciso considerar também os usuários e o público visitante. Na atual concepção de museu, este só existe e faz sentido porque se configura como instituição cujo propósito é dar amplo acesso ao patrimônio cultural. Segundo o Conselho Internacional de Museus (ICOM),

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite¹³⁶.

Posto isso, tais locais só fazem sentido porque recebem pessoas que desfrutam desse espaço, independentemente da forma. Faz-se necessário então, que os usuários de museus sejam também os seus legitimadores, pois somente os pares - profissionais da área, museólogos, historiadores, sociólogos, artistas – não o sustentariam. E utilizamos a palavra ‘sustenta’ não com relação à cessão de recursos, mas sim de uma ótica social: a de criar sentido para a existência desse lugar. No entanto, mesmo com a criação de ações que visem a aproximação e participação popular, os museus ainda são lugares tidos como espaços selecionados e visitados por camadas sociais elitizadas. Na historiografia, os leitores de um texto produzido por um historiador, em sua grande maioria, serão também fontes de leitura para seus pares porque é preciso que eles o legitimem. Contudo, há uma dificuldade em gerir uma escrita para ser lida pelo público em geral, haja vista a utilização da linguagem específica e uma construção textual que se difere de um texto literário. Assim, percebemos uma aproximação dos museus e da historiografia no que diz sentido ao público que os usufrui de fato - como visitantes e leitores. Em alguns aspectos, esse público mostra-se diferente àquele ao qual estão destinados.

Podemos inferir que a organização dos seminários é uma tentativa de estabelecer um diálogo com a sociedade, mais especificamente com o meio profissional da área da Museologia,

¹³⁶ Disponível em: <http://icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx>. Acesso em: 13 jul. 2017.

corroborando com teoria de Certeau acerca da necessidade de legitimação pelos pares para a aceitação de um trabalho em seu meio, e notadamente ser reconhecido e valorizado.

Segundo Maria Cristina Oliveira Bruno, os seminários tinham como propósitos explicar e submeter à apreciação pública os paradigmas dos quais o MAO procurará se associar, contribuir para a capacitação de estudantes e profissionais que atuam na área de Museologia e dar visibilidade aos processos de trabalho que estavam em desenvolvimento no âmbito do programa museológico do MAO¹³⁷. Para, além disso, esses encontros para debates eram necessários para a divulgação das propostas do projeto, pois tornava possível a interlocução com projetos congêneres, e nesse sentido, atribuía um princípio interdisciplinar e interinstitucional ao mesmo¹³⁸.

Ainda segundo Bruno¹³⁹, os seminários atendiam às principais questões atuais dos museus e que com esses encontros pretendiam-se quatro objetivos, a saber: apresentar novas tendências dos programas museológicos; discutir características dos processos museológicos; promover o debate sobre procedimentos museológicos; e partilhar experiências entre diferentes museus. A postura da gestão do projeto, no que tange à organização e oferta dos seminários, aponta para sua qualidade acadêmica e a transparência dos propósitos do Instituto Cultural Flávio Gutierrez.

A recorrência quanto à questão da escolha do local físico de implantação do museu – a importância da localização – apresenta-se como um ponto de extrema importância nas fontes analisadas. Angela Gutierrez afirma que recebeu inúmeras ofertas de locais e cidades para a instalação do MAO. A condição de escolha do local que receberia a coleção teve como influência legá-la ao povo, aos trabalhadores, pois esses seriam àqueles que realmente a entenderiam¹⁴⁰.

Segundo Pierre Catel¹⁴¹, museógrafo responsável pelo projeto do MAO, o prédio da antiga Estação Ferroviária de Belo Horizonte foi escolhido para a implantação do museu porque este tinha como objetivo atingir um público majoritariamente composto pelas grandes massas, visto que o museu tenciona difundir o conhecimento popular, restituir uma identidade e o interesse pelo trabalho manual e técnico. Logo, era preciso que um museu com esse propósito

¹³⁷ ICFG, 2004, p.52.

¹³⁸ ICFG, 2004, p.52

¹³⁹ ICFG, 2004, p.52

¹⁴⁰ ICFG, 2004, p. 34-37. Essa informação é reafirmada por Angela Gutierrez em entrevista cedida para este estudo.

¹⁴¹ CATEL, 2005, p. 326.

estivesse localizado num lugar onde o público-alvo já conhecesse, ou que tivesse certa intimidade. Mas, os frequentadores do metrô e muitos trabalhadores, ao voltarem para casa após a jornada de trabalho estão cansados e desanimados, então para atraí-los a conhecer e frequentar o museu seria preciso pensar em atrações, como atividades dentro do metrô, ou nas plataformas da estação, e não com densas teorias.

Ao ser questionado sobre o porquê de implantação do MAO numa estação de metrô, visto que os prédios não eram apropriados para a criação de um museu e apresentavam diversos problemas – estruturais, espaciais, entre outros –, o museógrafo sinaliza que o mote para a escolha foi a localização privilegiada, pois propicia um público em potencial: os trabalhadores que utilizam cotidianamente o metrô¹⁴².

Outra questão de extrema importância relacionada à escolha da localidade para a instalação do museu foi a contribuição para a recuperação e revitalização da Praça Rui Barbosa, localizada na região central de Belo Horizonte. Por estar situada em frente ao prédio da antiga estação da Estrada de Ferro Central do Brasil, ficou popularmente conhecida como Praça da Estação. A construção do edifício que abrigaria a Estação Ferroviária teve início em 1904, tendo sido inaugurado em 1914¹⁴³.

Como não conseguia mais atender ao fluxo de passageiros e à demanda da nova capital, a primeira estação foi demolida para a construção de uma nova, inaugurada em onze de novembro de 1922 em estilo eclético. Em 1924, a então Praça Cristiano Ottoni, que abrigava a estação ferroviária, recebeu o nome de Praça Rui Barbosa em homenagem ao jurista e político baiano¹⁴⁴.

¹⁴² ICFG, 2004, p. 28.

¹⁴³ AMORIM, Marcela Sampaio Magalhães Alves de.; LIMA, Jean Cássio. A produção do espaço da Praça da Estação em Belo Horizonte (MG) e dos equipamentos de seu entorno ao longo da História da cidade. In: *I Simpósio Mineiro de Geografia – Alfenas 26 a 30 de maio de 2014.*, p. 941.

¹⁴⁴ AMORIM & LIMA, 2014, p.941.

Imagem 05 –Estação da Estrada de Ferro Central do Brasil em Belo Horizonte (MG) – 1927.



Fonte: Arquivo Público Mineiro.

Em meados do século XX, as políticas econômicas implantadas pelo governo federal, que desmembrava a malha ferroviária e investia na construção de rodovias, propiciou a queda do número de usuários dos trens de passageiros. Assim, até a década de 1980 a Estação Central de Belo Horizonte, bem como a praça que a circunvizinha, não estava diretamente ligada ao cotidiano dos belorizontinos, visto não oferecerem equipamentos econômicos e sociais, como museus, agências bancárias, cinemas e/ou galerias de arte. Segundo Amorim e Lima¹⁴⁵, na década de 1990 foram implantados o transporte coletivo e a Estação Central de Metrô, e somente a partir dos anos 2000, o processo de recuperação da Praça da Estação foi estimulado pelo projeto de criação do MAO, o que reverberou numa ampla requalificação dessa área¹⁴⁶.

Contemporaneamente, observa-se uma tendência de crescimento de instituições museológicas vinculadas aos processos de requalificação de centros urbanos em decadência. Iniciativas desse caráter são escolhidas pelos planejadores urbanos por servirem como “catalisadores” ao acelerarem e agregarem valor - tanto cultural quanto arquitetônico - a esses

¹⁴⁵ AMORIM & LIMA, 2014, p.941.

¹⁴⁶ HOFFMAN, Felipe Eleutério. Museus e revitalização urbana: o Museu de Artes e Ofícios e a Praça da Estação em Belo Horizonte. *Cadernos Metrópole*. São Paulo. v. 16. n. 32. nov 2014 p. 542.

processos. Assim, concomitantemente à criação de equipamento cultural para o município ocorre também a revitalização de uma área degradada.

O discurso da instituição responsável pela instalação do MAO mostra-se preocupado com a requalificação tanto predial quanto da zona que circunvizinha o museu. A *Requalificação do espaço urbano: os desafios impostos pela edificação e seu entorno* é um dos quatro eixos do projeto museológico¹⁴⁷, conforme apresentado nos anais dos ‘Seminários de Capacitação Museológica’. Essa preocupação, inclusive, é retomada em diferentes partes do texto, como no excerto, que se refere à “importância do papel a ser cumprido pelo museu como instrumento de requalificação de uma área urbana que, apesar de sua importância histórico-cultural para a população de Minas Gerais, está completamente degradada”.¹⁴⁸

O museógrafo Pierre Yves-Catel¹⁴⁹ defende que as zonas esquecidas de uma cidade não deveriam ser apagadas ou extintas, esse seria o caminho mais fácil e cômodo. O ideal, ou o melhor, é saber usar o que existe para redinamizar a área, fazê-la funcionar novamente como espaço vivo da cidade. Esse movimento leva o munícipe a prestar atenção no lugar, seja novamente ou pela primeira vez.

Uma característica das ações de requalificação urbana é a ocorrência do processo de gentrificação. Em seu sentido original, a gentrificação - termo apropriado do inglês *gentrification*, relaciona-se a uma reapropriação residencial - por grupos mais abastados - e que pode levar à desapropriação de antigos moradores das áreas centrais a serem requalificadas. Esse termo também é utilizado para a compreensão de ações de caráter cultural, que visa identificar possíveis segregacionismos que tais iniciativas podem gerar.¹⁵⁰ O tratamento dispensado à área no qual o MAO se encontra e seu entorno, não conduziu a um processo de gentrificação porque a população citadina ainda percorre e usufrui esses espaços cotidianamente.¹⁵¹

¹⁴⁷ ICFG, 2004, p. 19.

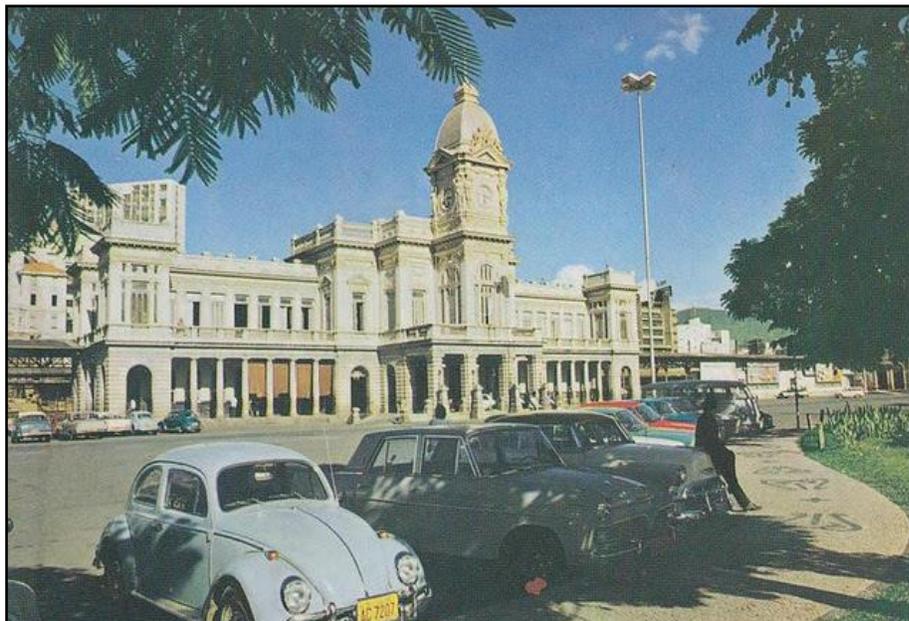
¹⁴⁸ ICFG, 2004, p. 20.

¹⁴⁹ CATEL, 2005, p. 326.

¹⁵⁰ HOFFMAN, 2014, p.540.

¹⁵¹ HOFFMAN, 2014, p.550.

Imagem 06: Vista parcial da Praça da Estação Ferroviária, entre as décadas de 1980-1990.



FONTE: Acervo ICFG.

Atualmente, a Praça da Estação é um local de comunicação e passagem do centro da cidade para bairros mais afastados e outros municípios. De lá saem ônibus para os municípios de Betim, Contagem, Santa Luzia, que pertencem à região metropolitana de Belo Horizonte. Assim como também é ponto de chegada de quem parte dessas localidades com destino à capital mineira.

No capítulo II nos esforçaremos com a intenção de tentar demonstrar como a instituição museológica, o lugar do museu, os debates dos Seminários de Capacitação Museológica e as atividades relacionadas à pesquisa e conservação da coleção do MAO revelam uma prática em seu processo de implantação semelhante a que ocorre na redação de um texto histórico.

CAPÍTULO II - PRÁTICAS

Entenderei olhares que, para vós, seriam silenciosos.

Agripina de Racine

Na História e na Museologia pensar um objeto de estudo e representá-lo implica partir de procedimentos específicos das áreas. Nessa linha, o segundo capítulo abordará as possíveis conexões entre o conjunto de práticas para a redação de um texto histórico, na perspectiva de Certeau (1982), e as atividades técnicas relacionadas à pesquisa e conservação de uma coleção, com o intuito de demonstrar como a instituição museológica, no caso o MAO, apresenta um método em seu processo de implantação.

A coleção reunida pela colecionadora Angela Gutierrez que viria a compor o acervo do MAO foi catalogada, recebeu tratamento de conservação preventiva e, posteriormente, os objetos reunidos por ofícios serviu de mote para as pesquisas textuais e iconográficas que compuseram a expografia e a publicação de catálogos, conforme abordaremos com detalhamento no decorrer deste capítulo.

Procedimentos para uma Operação Historiográfica

Numa perspectiva pragmática, para Certeau¹⁵², “Fazer História é uma prática”. Não no sentido de ser uma atividade que requer apenas intimidade e anos de experiência, mas pela incorporação de um método específico para a produção historiográfica, compreendendo que a técnica faz parte da prática do historiador. A organização da História é consoante a um lugar e a um tempo, com técnicas de produção adequadas pois “cada sociedade se pensa ‘historicamente’ com os instrumentos que lhes são próprios”¹⁵³.

A prática do historiador estaria voltada para a transformação de um objeto em histórico e essa historização do elemento o conduz para fora do espaço do não-dito: ao trabalhar sobre um material - tal qual um operário - o historiador tem como objetivo transformá-lo em História e, em certa medida, transforma a natureza, ligando a humanidade e a matéria de um modo diferente.

¹⁵² CERTEAU, 1982, p. 78.

¹⁵³ CERTEAU, 1982, p. 78.

A abertura de novos campos para o estudo da História permite novas abordagens, que variam de acordo com os contextos culturais.

Mas estes campos abertos à história não podem apenas ser objetos novos fornecidos a uma instituição imutável. A própria história entra nesta relação do discurso com as técnicas que o produzem. (...) De resíduos, de papéis, de legumes, até mesmo de geleiras e das ‘neves eternas’, o historiador **faz outra coisa**: faz deles a história. (...) Participa do trabalho que transforma a natureza em ambiente e, assim modifica a natureza do homem. (...) Colocando-se ao nível dessa prática, não mais se encontra a dicotomia que opõe **natural** ao **social**, mas a conexão entre uma socialização da natureza e uma ‘naturalização (ou materialização) das relações sociais’¹⁵⁴.

O processamento do manuseio do material historicizado obedece às regras instituídas pela academia (o lugar social).

Transformando inicialmente matérias-primas (uma informação primária) em produtos standard (informações secundárias), ele o transporta de uma região da cultura (as ‘curiosidades’, os arquivos, as coleções, etc.) para a outra (a história)¹⁵⁵.

Uma operação museológica por analogia atua semelhantemente: uma coleção ou um objeto tem a sua propriedade - simbólica, utilitária ou econômica, por exemplo- transformada para tornar-se uma peça de museu. Esse processo implica na modificação da relação com a natureza - entendida aqui como o ambiente do qual o material foi extraído -, pois denota utilidade ao natural, uma nova estética, e/ou a mudança de estatuto, como uma estação ferroviária que se transforma em museu¹⁵⁶ ou um imóvel privado que passa a sediar um departamento do poder público.

O termo ‘natureza’ é utilizado por Michel de Certeau em sua literatura, compreendendo o contexto para o qual aquele objeto foi produzido. Ao ser retirado desse ambiente consideramos que o objeto foi ‘desnaturalizado’. Esse movimento aponta a mudança de uma linguagem para a outra - natural para a cultural - e/ou no transporte de elementos do campo cultural para o campo histórico. Esse deslocamento “Modifica o meio ambiente através de uma série de transformações que deslocam as fronteiras e a topografia interna da cultura. Ele “civiliza” a natureza – o que sempre significou que a “coloniza” e altera”¹⁵⁷.

¹⁵⁴ CERTEAU, 1982, p. 79, grifos do autor.

¹⁵⁵ CERTEAU, 1982, p. 79.

¹⁵⁶ CERTEAU, 1982, p. 80.

¹⁵⁷ CERTEAU, 1982, p. 80.

Caberia à prática do historiador - balizada pela cientificidade - essa articulação entre o natural e o cultural, ao transformar a relação do presente com o passado, mediatizado por técnicas científicas nas quais é possível identificar 'marcas' de sua historicidade.

Essa transformação da relação entre as temporalidades se dá por meio da pesquisa sobre as fontes selecionadas pelo historiador para, com base nelas, operar a História. Essa seleção das fontes, além de estar sujeita à aceitação do lugar social onde o profissional está inserido, inicia-se com o gesto de separar, agrupar, reunir, e, na conversão dos documentos em objetos de análise. A nova organização cultural seria o primeiro trabalho da História.

Na realidade, ela consiste em produzir tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto. Este gesto consiste em 'isolar' um corpo, como se faz em física, e em 'desfigurar' as coisas para constituir-las como peças que preencham lacunas de um conjunto, proposto a priori. Ele forma a 'coleção'. Constitui as coisas em um 'sistema marginal', como diz Jean Baudrillard; ele as exila da prática para as estabelecer como objetos 'abstratos' de um saber. Longe de aceitar os 'dados', ele os constitui. O material é criado por ações combinadas, que o recortam do universo do uso, que vão procurá-lo também fora das fronteiras do uso, e que o destinam a um reemprego coerente. E o vestígio dos atos que modificam uma ordem recebida e uma visão social. Instauradora de signos, expostos a tratamentos específicos, esta ruptura não é, pois, nem apenas nem primordialmente, o efeito de um 'olhar'. É necessário aí uma questão técnica.¹⁵⁸

Dessa forma a mudança do estatuto de um documento e/ou objeto para uma fonte histórica só é possível porque existe uma técnica da História para tanto. É essa metodologia que legitima a cientificidade do trabalho em História, visto que opera uma redistribuição do espaço e por meio de uma ação instauradora associada a técnicas transformadoras - no caso a História - estabelece as fontes. O historiador utiliza de forma diversa os recursos já conhecidos. Não se trata apenas de resgatar uma documentação que está prestes a se perder, acordar uma problemática silenciada ou dar voz ao(s) silêncio(s). "Significa transformar alguma coisa, que tinha sua posição e seu papel, em alguma *outra coisa* que funciona diferentemente"¹⁵⁹. Certeau ainda nos informa que

¹⁵⁸ CERTEAU, 1982, p. 81.

¹⁵⁹ CERTEAU, 1982, p. 83

“O estabelecimento das fontes (pela mediação de seu atual aparelho) não provoca apenas uma nova repartição das relações razão/real ou cultura/natureza; ele é o princípio de uma redistribuição epistemológica dos momentos da pesquisa científica.”¹⁶⁰

Em meados da década de 1970, Certeau nos chama a atenção para o aparecimento de novas tecnologias (ele faz referência ao computador)¹⁶¹, de como estas nos permitem lançar um novo olhar sobre nosso objeto de estudo, propicia outras leituras bem como diferentes análises e novas respostas para as pesquisas em desenvolvimento. O autor não diminui o papel de instituições para o desenvolvimento da História, como por exemplo, os arquivos. Esse espaço é resguardado por Certeau, ao afirmar que para o historiador ir a um arquivo é uma lei tácita.

Não obstante, outras instituições onde a pesquisa histórica também é realizada - bibliotecas, museus, galerias de arte, escolas - impõe uma lei diferente à prática. Assim, da mesma forma que os arquivos foram – e ainda são - analisados e para os quais foram traçados métodos históricos, essas novas zonas onde a pesquisa científica se produz e circula também precisam ter sua “operação” particular compreendida.¹⁶²

Sobre as técnicas atuais de informação, Certeau afirma que estas conduzem o historiador às novas perspectivas, tornando possível que ele *construa* seu objeto de pesquisa e diferentes explorações. Esse movimento nos leva a refletir acerca da permanência dos modelos de interpretação e a novas possibilidades de significados às quais a pesquisa atual pode conduzir, traçando assim um novo limite para a História. Descortina-se a ideia de limitação, abrindo possibilidade à História por meio de novas técnicas e de novos aparelhos - de pesquisa, de instituição, de capacitação, de formação. Os resultados diferentes - ou não esperados - aos quais a pesquisa conduz é pertinente para fazer com que o heterogêneo seja exaltado e tecnicamente utilizável.

O importante não é a combinação de séries, obtida graças a um isolamento prévio de traços significantes, de acordo com modelos pré-concebidos, mas, por um lado, a relação entre estes modelos e os limites de seu emprego sistemático faz aparecer e, por outro lado, a capacidade de transformar estes limites em problemas tecnicamente tratáveis. (...) Poder-se-ia dizer que a formalização da pesquisa tem, precisamente, por objetivo produzir 'erros' - insuficiências, falhas - cientificamente utilizáveis.¹⁶³

¹⁶⁰ CERTEAU, 1982, p. 85.

¹⁶¹ CERTEAU, 1982, p. 83.

¹⁶² CERTEAU, 1982, p. 85.

¹⁶³ CERTEAU, 1982, p. 86.

Esse modelo de percepção da História inverte sua metodologia do passado. Sem dúvida, os vestígios tornam possível a pesquisa. Entretanto, as diferenças, o que foge às regras, o ponto fora da curva também nos conduz a uma síntese diferente e conduzem problematizações. A pesquisa se volta para os desvios, para os deslocamentos e para as margens.

Enquanto disciplina, a História pode adotar uma perspectiva interdisciplinar, tomando emprestado bases instrumentais de outras áreas e, numa experimentação crítica, colocar à prova coerências e equívocos. Assim como o cozinheiro que busca novos sabores e testa diferentes receitas, o historiador poderia sair de seu palácio de cristal para construir o conhecimento histórico utilizando novas fontes e técnicas de outras ciências. Ao fim, se o que importa é que o resultado alcançado tenha legitimidade científica e se para isso são necessários interlocuções e diálogos com outras áreas, por que não deixar esse limiar mais próximo? Os objetos escolhidos para uma pesquisa são determinados em função da operação a ser empreendida, do conhecimento histórico, mesmo que se empreguem modelos baseados em outras ciências¹⁶⁴. Não queremos neste estudo problematizar o estatuto da História enquanto ciência ou conjunto de práticas. Apenas apontamos como a criação de diálogos com outras áreas pode trazer benefícios para a operação historiográfica.

Podemos inferir, a partir das reflexões de Certeau, que a História enquanto ciência tem a capacidade de retirar um objeto de seu contexto, a princípio não científico, para produzir a fonte de pesquisa. Essa mudança de estatuto se dá por meio de uma metodologia e de um conjunto de práticas específicas, podendo ou não estabelecer conexões com outras áreas do conhecimento.

Seguindo essa linha de raciocínio e procurando ampliar a interface entre Museologia e História (lembramos que o museu moderno e a historiografia são contemporâneos, isto é, correspondem e são vetores de uma mudança na ordem das coisas e na ordem do conhecimento), algumas questões podem ser colocadas: teria a História um papel similar ao do museu? O historiador exerce papel próximo ao do museólogo, colecionador ou profissionais que atuam em museus? Ao retirar um objeto do seu contexto de uso, do seu cotidiano e dotá-lo de musealidade a partir de técnicas, não estaria a Museologia realizando um trabalho análogo ao do historiador? Se o historiador modifica a natureza ao dar sentido histórico para algo por meio de técnicas,

¹⁶⁴ CERTEAU, 1982, p. 88-89.

poderíamos afirmar que o museu também exerce uma influência análoga? Na tentativa de elucidar respostas para as questões colocadas, é preciso discutir alguns pontos sobre como o objeto se torna museológico.

O Museu e suas funções

Uma das definições para Museologia, propostas por André Desvallées¹⁶⁵, é a de que ela cobre um vasto campo que compreende um conjunto de tentativas de teorizar e refletir sobre o campo museal criticamente. Para Cristina Bruno,¹⁶⁶ a Museologia é uma disciplina que

(...) trabalha a partir de dois pontos. Em um segmento, desenvolve processos para o tratamento e preservação da herança patrimonial e, em outro, tem a responsabilidade de comunicar essa herança em uma perspectiva sócio-educativa.¹⁶⁷

Nesse sentido, seu objeto termina por ser a relação da sociedade e seu patrimônio musealizado. Podemos pensar que a Museologia está intrinsecamente associada ao museu e aos aspectos aos quais ele se refere. Em definitiva, o que podemos entender por “museu”?

Muitas são as definições e interpretações acerca da instituição museu. A mais pretérita e comum das definições está relacionada ao *Templo das Musas*, que toma como referência dois estereótipos: conservatório do patrimônio da civilização humana e escola das ciências e da humanidade. Essa particularidade dos museus - de ser esse espaço de erudição e (salva)guarda, sendo o templo (e túmulo) em que o acúmulo de riquezas intelectuais é sacralizado - ainda continua a ser a missão que norteia muitos trabalhos de uma instituição museal, pois mesmos os museus contemporâneos ainda se veem e estão vinculados aos arquétipos do *Museon* da Antiguidade.¹⁶⁸

Peter van Mensch define uma instituição museológica como o local no qual as coleções e documentos importantes são preservados de forma permanente e que o conhecimento é produzido

¹⁶⁵ DESVALLÉES, André, MAIRESSE, François (dir.) *Conceptos claves de museología* Musée Royal de Mariemont: Icofom, 2010, p. 52. Disponível em http://icom.museum/uploads/tx_hpoindexbdd/Museologie_Espagnol_BD.pdf. Acesso em 18/maio/2014.

¹⁶⁶ BRUNO, 1997, p.15.

¹⁶⁷ BRUNO, 1997, p.15.

¹⁶⁸ POULOT, Dominique. *Museu e Museologia*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013, p.15-16.

a partir dos mesmos¹⁶⁹. Para Teresa Scheiner o museu é compreendido como um fenômeno, englobando instituições, territórios e experiência¹⁷⁰. O historiador Pierre Nora defende que os museus são espaços de memória e que seu principal papel é a preservação da mesma¹⁷¹. Em suma, podemos concluir que o museu é o território que institucionaliza o patrimônio, salvaguarda e o torna acessível à sociedade.

Dominique Poulot¹⁷² chama a atenção para a definição hegemônica que o ICOM¹⁷³ (Conselho Internacional de Museus) utiliza. As décadas de 1960 e 1970 presenciam uma mudança no espectro dos conceitos de Museu e Museologia, em que o próprio ICOM passa a ressaltar a função social que os museus e os patrimônios podem exercer. Segundo Poulot¹⁷⁴,

A mesa redonda da UNESCO de 1972, em Santiago do Chile, enfatizou, em particular, a dimensão social dos museus, abrindo uma perspectiva de compromisso por parte da profissão que nunca mais foi desmentida. (...) Hoje em dia, as definições de museu obedecem, com um grau maior ou menor de conformidade, à proposição do ICOM, elaborada em 1974, e que marcou uma reviravolta¹⁷⁵.

Outro ponto que emerge na discussão proposta em Poulot¹⁷⁶ acerca do conceito de museus é a inclusão nessa categoria de estabelecimentos de diversas naturezas, tais como zoológicos, jardins botânicos, planetários, centros culturais, parques temáticos. É importante averiguar e estabelecer parâmetros e condições mínimas para que se tenha o título de "museu", assim como se beneficiar das subvenções públicas e das leis e projetos de incentivo à cultura. De toda sorte, essa variação do conceito também depende de cada país. A Associação Britânica dos Museus entende os museus como "instituições que colecionam, preservam e tornam acessíveis os artefatos e os espécimes, que elas mantêm em depósito para a sociedade"¹⁷⁷. Já a Associação

¹⁶⁹ MENSCH, 1992.

¹⁷⁰ SCHEINER, Tereza Cristina. *Museologia e interpretação da realidade: O discurso da História*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006, p. 202-225.

¹⁷¹ NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Proj. História*, São Paulo, v.10, dez. 1993. p. 7-28.

¹⁷² POULOT, 2013, p. 16-17.

¹⁷³ Sigla composta pelas iniciais de International Council of Museuns. No texto apresentamos a tradução literal.

¹⁷⁴ POULOT, 2013, p. 17.

¹⁷⁵ POULOT, 2013, p.17. A definição de museu mencionada por Dominique Poulot, proposta pelo ICOM em 1974, é a mesma que utilizamos a título desse trabalho e encontra-se expressa na página 18.

¹⁷⁶ POULOT, 2013, p. 18.

¹⁷⁷ POULOT, 2013, p. 18-19.

Americana dos Museus considera museus apenas as instituições que tem como missão ações de natureza educativa. Em todo caso, a literatura museológica ainda se debruça na tentativa de aprimorar a cada dia as definições de uma instituição museal. Essa constante reflexão sobre o tema está vinculada à própria relação que os museus estabeleceram com a sociedade no decorrer dos anos. Essa relação se transformou - passando dos Gabinetes de curiosidades para os Museus de História Natural, chegando aos Ecomuseus e Museus de Comunidade. Assim, tanto o conceito de museu como o de Museologia não podem ser estanques por se tratarem de aspectos da sociedade e estarem diretamente vinculados a ela sobretudo por serem produtos e reflexo desta. É importante que o museu se reflita, assim como a própria Museologia e a comunidade.

Para Mensch, a relação com a realidade, que está implícita ao conceito de Museologia, é evidenciada por uma série de atividades que podem ser agrupadas em funções¹⁷⁸. Na década de 1970, Noble¹⁷⁹ distinguiu cinco responsabilidades básicas do museu: coletar, conservar, estudar, interpretar e exibir. As atividades indicadas por Noble ainda podem ser consideradas tarefas básicas de um museu. Todavia, na literatura museológica contemporânea, existem opiniões diferentes quanto ao agrupamento dessas tarefas, destacando-se dois modelos: o *Preservação, Pesquisa e Comunicação*¹⁸⁰ e o *Gerenciamento da Coleção e Comunicação*¹⁸¹.

O modelo *Preservação, Pesquisa e Comunicação* propõe uma estrutura organizacional baseada na distinção de três áreas funcionais, explicitadas no próprio nome, a saber: preservação, pesquisa e comunicação. A administração estaria desvinculada dessas funções museológicas. Já o modelo *Gerenciamento da Coleção e Comunicação* apresenta duas áreas funcionais: a gestão da coleção e a comunicação, ambas vinculadas à administração. A característica substancial que distingue os dois modelos é a separação da pesquisa das demais funções¹⁸².

¹⁷⁸ MENSCH, 1992.

¹⁷⁹ MENSCH, 1992.

¹⁸⁰ Tradução literal de *Preservation, Research and Communication*, em geral apresentado na literatura pela sigla PRC. Neste trabalho utilizaremos os termos traduzidos.

¹⁸¹ Tradução literal de *Collection Management and Communication*, em geral apresentado na literatura pela sigla CC. Neste trabalho utilizaremos os termos traduzidos.

¹⁸² MENSCH, 1992.

O modelo *Preservação, Pesquisa e Comunicação*, difundido por Peter van Mensch na década de 1990, foi adotado em 1956 pela Associação Chinesa de Museus como uma estrutura medular dos museus. Desvallées¹⁸³ caracteriza essa trilogia como indissociável, descrevendo-a:

(...) a preservação engloba a coleta, conservação, restauração, armazenamento e documentação; pesquisa refere-se à interpretação científica do valor da informação do patrimônio cultural e natural; a comunicação inclui todos os métodos possíveis para transferir informações para um público, como publicações, exposições e atividades educacionais adicionais¹⁸⁴.

Esse modelo emancipa a gestão das coleções e sua salvaguarda das atividades orientadas ao público. “Por essa razão Stephen Weil descreveu esse modelo como um novo paradigma na Museologia que reflete novas abordagens das responsabilidades dos museus.”¹⁸⁵ Esse modelo tornou-se um cânone, sendo adotado, por exemplo, por George-Henri Rivière no curso ministrado por ele na Escola do Louvre.

A pesquisa museológica pode ser entendida como toda informação que o objeto possui. O *Manual de Orientação Museológica e Museográfica*¹⁸⁶ orienta que

todo acervo museológico deve ser pesquisado. Só assim será possível o máximo de informações sobre o objeto. Exemplo, sua origem, procedência, vinculação histórica, etc. Sem pesquisa, as referências sobre os objetos se tornarão falhas e não transmitirão sua verdadeira história.

Acerca das relações entre pesquisa, preservação e comunicação, uma cuidadosa documentação do acervo é imprescindível para todas as atividades às quais que o museu se propõe, pois é através desta que cada objeto é decodificado e se torna fonte de informação. É essencial a adoção de um sistema de documentação preocupado com as peculiaridades do acervo baseado em estruturas técnicas gerais e especializadas, bem como o estabelecimento de uma série de convenções.

A documentação museológica diz respeito às diferentes tipologias documentais geradas por instituições que estão relacionadas diretamente ao acervo sob sua custódia: fichas de

¹⁸³ DESVALLÉSS, 1989, p. 348 *apud* MENSCH, 1992. [Tradução Livre]

¹⁸⁴ DESVALLÉSS, 1989, p. 348 *apud* MENSCH, 1992 (tradução nossa).

¹⁸⁵ WEIL, 1990, p.57-65 *apud* MENSCH, 1992, (tradução nossa).

¹⁸⁶ SÃO PAULO. Secretaria de Estado e Cultura. Sistema de Museus do Estado. *Manual de orientação museológica e museográfica*. 2.ed. São Paulo: 1987, p. 17-18.

inventário, laudos técnicos de movimentação do objeto, bancos de dados, catálogo de exposições, termos de doação, recibos de aquisição, termos de baixa, planos museológicos, código de ética, política de acervo, dossiês de tombamento, termos de empréstimos, acervos fotográficos dos objetos, registros de manutenções e intervenções conservacionistas, entre outros. A documentação museológica deve atender as especificidades tipológicas do museu e do seu acervo, pois sua importância reside em documentar as atividades do setor e registrar a história da instituição, preservando sua memória enquanto espaço de conhecimento, produção de questionamentos e reminiscências e de concretização de discursos identitários.

Para elucidar essa questão, faz-se pertinente uma curta reflexão acerca do conceito de documentos museológicos a partir de Ferrez¹⁸⁷, para quem

documentação de acervos museológicos é o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a preservação e a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informações capaz de transformar as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento.

Em outro estudo, Ferrez¹⁸⁸ ainda exprime que

(...) diversas seriam as funções da documentação em museus, como controle do acervo, recuperação ou localização de itens da coleção e otimização de seu uso, sendo ressaltada como fonte de pesquisa para o desenvolvimento de exposições e (...) auxiliar indispensável ao desenvolvimento de exposições ou outras atividades do museu.

Corroboramos a ideia apresentada por Ferrez de que a documentação museológica é uma importante ferramenta de registro sobre as peças do acervo, demandando um tratamento especial a esse assunto. Além disso, essa documentação favorece a pesquisa sobre o acervo e a criação de uma base de dados, assim como a organização e recuperação da informação de forma mais direta.

Para Nascimento, a documentação museológica é, de forma objetiva, “toda informação referente ao acervo de um museu”¹⁸⁹. A autora defende que existe uma documentação primária

¹⁸⁷ FERREZ apud NASCIMENTO, Rosana Andrade do. Documentação Museológica e Comunicação. In: *Cadernos de Sociomuseologia*: Centro de Estudos de Sociomuseologia. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 1994, nº3, p. 33.

¹⁸⁸ FERREZ apud PINHEIRO, Lena Vânia Ribeiro. Horizontes da informação em Museus. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos; LOUREIRO, Lúcia. Documentação em Museus. Rio de Janeiro: MAST, 2008. (MAST Colloquia, v.10), p. 85

do objeto (registro, fichas e numeração, etc.) fundamentalmente necessária no que tange os aspectos de segurança e controle, medulares em um museu, mas que não se restrinje a características quantitativas e físicas. Tal documentação deve se ocupar de encabeçar processos para o desenvolvimento de pesquisas, cujo objetivo é o aprofundamento em questões qualitativas da peça (históricos, funções, contextos de criação, etc.).

Neste sentido, poderíamos pensar uma homologia estrutural entre o museu moderno e as instituições arquivísticas. O museu também é um tipo de "arquivo" da cultura material, mas, também um produtor de documentação referente a si mesmo, que implica uma prática organizacional arquivística.

Ainda sobre as funções do museu, Dominique Poulot¹⁹⁰ entende que a Conservação foi determinante para a eclosão e o desenvolvimento da instituição, que surge com a necessidade de preservar relíquias e conservá-las para que a ação do tempo seja suavizada. Sobre a Pesquisa, Poulot a concebe como "a finalidade das aquisições, das exposições e a toda atividade documental que lhes são inerentes"¹⁹¹. Um dos produtos dessa pesquisa seria a confecção dos catálogos, uma forma de apresentação do acervo, ao mesmo tempo política e erudita, já exhibe as riquezas patrióticas por meio de um inventário à disposição do público.

Atualmente, vivenciamos diversas formas de divulgação do acervo, como sites, páginas em redes sociais, visitas virtuais e exposições itinerantes. Ao mencionar o caso francês, o autor indica que na atualidade existe a expectativa em estabelecer uma aproximação com a pesquisa acadêmica, tanto a nível nacional quanto internacional¹⁹². Por fim, ao abordar a comunicação, Poulot levanta a questão de que expografia deve ser voltada para atingir o visitante e também, para a apreciação dos pares. Os museus deixam de ser somente depósitos de objetos sem funcionalidades ou relíquias e transformam-se na instituição que cria - e propicia - diferentes maneiras de apresentar seu acervo, bem como expô-lo - e isso produz documentos de outra natureza que constituem a memória institucional.

Mas que tipo de pesquisa seria essa a ser desenvolvida em um museu? Podemos inferir que seria aquela que procura o conhecimento por meio da coleção e enxerga em cada objeto

¹⁸⁹ NASCIMENTO, 1998, p. 97.

¹⁹⁰ POULOT, 2013.

¹⁹¹ POULOT, 2013, p. 24.

¹⁹² POULOT, 2013, p. 25-26.

informações potenciais sobre diversos âmbitos: físico, social, cultural, simbólico. A título deste trabalho, adotaremos o modelo *Preservação, Pesquisa e Comunicação* - PRC - para propormos um diálogo do mesmo com a metodologia de escrita da História, analisada por Michel de Certeau.

No texto *Operação Historiográfica* Certeau já sinaliza uma interlocução da pesquisa em História com a Ciência da Informação:

Esta estratégia da prática histórica prepara-a para uma teorização mais de acordo com as possibilidades oferecidas pelas ciências da informação. Parece que ela especifica, cada vez mais, não apenas os métodos, mas a função da história no conjunto das ciências atuais. Com efeito, seus métodos não mais consistem em buscar objetos 'autênticos' para o conhecimento: seu papel social não é mais (exceto na literatura especular, dita de vulgarização) o de prover a sociedade de representações globais de sua gênese¹⁹³.

Anteriormente, discutimos sobre o lugar social como um dos três pilares para a produção historiográfica. Um segundo alicerce é o conjunto de técnicas para que o texto histórico tenha a categoria de científico. Na sequência, abordaremos o último sustentáculo da historiografia para Certeau: a escrita, o produto em si. A conformação de uma narrativa expográfica também obedece a uma ordem similar. Esta depende de um lugar, de uma instituição, no caso o museu; é elaborada a partir de uma metodologia, que no sistema museológico PRC seria a pesquisa e a conservação; por fim, o produto de todo esse processo de comunicação museológica, mais precisamente a exposição, seria como uma escrita. Seguindo essa linha de raciocínio, trataremos de analisar como foram realizados os processos de conservação e pesquisa para a implantação do MAO.

Os processos de conservação, assim como a pesquisa, são atividades que acompanham a trajetória histórica das instituições museais desde suas primeiras manifestações, passando pelos gabinetes de curiosidade, pelos museus de História Natural até os ecomuseus do século XX. Inclusive o ato de 'guardar para preservar' foi a pedra fundamental para que tivesse início tanto os museus quanto a prática de colecionar. Contudo, existem diferenças entre os objetos de uma coleção particular e de um museu.

¹⁹³ CERTEAU, 1982, p. 87.

O estudioso Krzysztof Pomian, no texto “Coleção”, do volume I da *Enciclopédia Einaudi (Memória-História)*¹⁹⁴ discorre sobre o colecionismo e a formação de coleções de naturezas heterogêneas enquanto sistemas de produção de sentidos e de representação por meio do agrupamento de objetos e uma tentativa de controle de seus significados. Discute também aspectos das coleções compreendendo seus usos e representações ao longo do tempo e em períodos históricos diferentes e, sobretudo, problematiza o que torna um objeto dotado de significado, a ponto de ser retirado do seu contexto de uso para ser exposto ao olhar egoísta do colecionador, generoso de um museu ou sagrado de uma oferenda.

Sobre essa questão Pomian¹⁹⁵ afirma que:

Evidentemente que também se pode ver aí um uso, muito particular, mas corre-se então o risco de o próprio termo 'uso' deixar de significar o que quer que seja. Podem decerto fazer-se vários usos de um objecto, de qualquer objecto; parece, todavia, necessário manter a diferença entre todos estes usos, por mais inesperados que sejam, e o modo absolutamente específico de comportar-se em relação a um objecto que consiste em não fazer nada dele, e limitar-se a olhá-lo. Ora, esta é de facto a destinação de qualquer objecto que se compra para uma colecção, visto que as operações a que é eventualmete submetido (restauro, conservação, etc.) têm apenas o fim de o tornar mais apresentável¹⁹⁶.

Para o autor, é fato que um objeto perde seu valor de uso ao ser consagrado com o status de objeto de coleção, ou usado como oferenda a deuses, despojos de guerra e relíquias religiosas. Nesses casos, por exemplo, um objeto pode servir ora para exibir a riqueza de um rei medievo ao entrar numa cidade ora como troféu de um general romano pela conquista de um território. Na mesma medida, o objeto sofre uma mudança de significado - econômico, social, cultural, político - quando de uma coleção particular é agregado ao acervo de um museu. Sobre essas questões, o historiador Francisco Régis Lopes Ramos¹⁹⁷ observa que:

Ninguém vai a uma exposição de relógios antigos para saber as horas. No espaço expositivo, o objeto perde seu valor de uso: a cadeira não serve para sentar assim como a arma não é usada para disparar. Se abdicam suas funções originais, tais objetos passam a ter outros valores. Na perspectiva tradicional, o que merecia ficar no museu era, em geral, a memória da elite: a farda do general, o retrato do governante, a cadeira do

¹⁹⁴ POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*. V. 1 (Memória-História). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

¹⁹⁵ POMIAN, 1984, p.54.

¹⁹⁶ POMIAN, 1984, p.54.

¹⁹⁷ RAMOS, 2001, p. 110.

político, a caneta do escritor, o anel do bispo... Tudo isso compunha o discurso figurativo de glorificação da história de heróis e indivíduos de destaque¹⁹⁸.

Pomian defende que o universo das coleções privadas e dos museus sugere perspectivas distintas. Todavia, um dos objetivos do seu texto é salientar o que os aproxima. Assim, busca elaborar uma definição para a categoria ‘coleção’. “Quando se fala de coleção, supõe-se tacitamente que esta é formada por um certo número de objectos. Por isso, na definição dada no início introduziu-se enquanto *genus proximum* ‘um conjunto de objectos’.”¹⁹⁹ Para que sejam enquadrados nessa categoria, o autor considera que os objetos (naturais ou artificiais) devem possuir três quesitos: primeiro, estarem temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas; segundo, estarem protegidos em um lugar preparado para esse fim; e por fim, estarem expostos ao olhar do público. O paradoxo contido nessas condições é o de que se, por um lado, as peças são mantidas fora do circuito das atividades econômicas, por outro são submetidas a cuidados específicos, portanto consideradas objetos preciosos: possuem valor de troca sem terem valor de uso²⁰⁰.

Ao perderem sua funcionalidade enquanto ‘coisas’ destinadas ao uso, os objetos passam a ser valorados a partir de outro espectro: recebem um valor de troca e fazem emergir um mercado – tanto oficial quanto ilegal - de comercialização e circulação de peças. Esse mercado cria a necessidade de uma proteção especial das peças para que furtos e comércios ilegais sejam evitados, transformando colecionadores e profissionais de museus em “guardiões de tesouros”.

O autor procura entender onde se origina o valor de troca dos objetos de coleção e por que são considerados preciosos, abordando que a propensão para acumular é própria dos “homens, pelo menos de todos os homens civilizados ou, ainda, de certos indivíduos”²⁰¹, assim como o instinto de propriedade. Acumular e possuir é naturalmente humano. Aos objetos inseridos em uma coleção ou em um museu, o valor de troca é baseado nas possibilidades diversas de estes oferecerem fontes de prazer estético e proporcionarem a aquisição de conhecimentos históricos ou científicos. O fato de possuir uma coleção distingue o colecionador, evidenciando seu gosto

¹⁹⁸ RAMOS, 2001, p. 110.

¹⁹⁹ POMIAN, 1984, p. 67.

²⁰⁰ POMIAN, 1984, p. 54.

²⁰¹ POMIAN, 1984, p. 54.

refinado, dotando-o de prestígio e intelectualidade. O ato de colecionar encerra certa hierarquização social.

Servindo de elos de comunicação entre o mundo visível - das utilidades - e o invisível - dos significados - as coleções estabelecem concomitantemente relações entre o espectador que as observa e as possibilidades simbólicas e de camadas temporais da história do objeto.

Os objetos podem ser divididos em duas categorias: os objetos úteis - as ‘coisas’ que auxiliam na transformação da natureza permitindo ao ser a subsistência e conforto-; e os objetos semióforos, desprovidos de utilidade - ou seja, não são ‘coisas’, mas representam o invisível, sendo embutidos de significados. Pomian propõe três possibilidades de relações entre utilidade e significado²⁰²: a primeira, onde uma coisa tem apenas utilidade, sem ter significado; a segunda, em que o semióforo tem apenas o significado de que é vetor, sem ter a utilidade; e a terceira, os objetos que parecem ser, ao mesmo tempo, coisas e semióforos. Pragmaticamente, a utilidade de um objeto é inversamente proporcional ao seu significado. Quanto mais utilidade um objeto possui, menos significado lhe é atribuído. E quanto menos utilidade um objeto possui, maior é a atribuição de significado.

Todavia, o autor ressalta que, a utilidade e o significado dependem de um observador, e cada observador possui seus referenciais e personalidades. Assim, nenhum objeto é, ao mesmo tempo e para um mesmo observador, uma coisa e/ou um semióforo: o sujeito possui sua própria subjetividade e dará ao objeto colecionado sua própria interpretação.

IMAGEM 07 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios. Formas para confecção de sapatos - Ofícios do Couro.



FONTE – Acervo de Pesquisa – VASCONCELOS, 2018.

²⁰² POMIAN, 1984, p. 72.

Pomian apresenta uma definição bastante descritiva de museu, como “conjunto de objetos fora do círculo das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para este fim, e expostos ao olhar público.”²⁰³ Para o autor, as coleções podem ir além de seu colecionador e ultrapassar o limite da subjetividade que as liga a ele. No entanto, o que diferencia a coleção de um museu é a forma de olhar, entender e tratar o objeto: no museu, os objetos são expostos à apreciação do público e agregam como característica a finalidade educativa e cultural.

Pomian defende que o estudo das coleções e dos colecionadores não deve se fechar no quadro conceitual de uma psicologia individualizada, que considera as referências do (bom) gosto e o interesse ou o prazer estético como balizas de pesquisa. O que direciona o gosto, o interesse e o prazer estético para determinados objetos e não a outros é aquilo que procura explicação e entendimento. O estudo das coleções pelo viés do caráter individual é importante na medida em que a organização da sociedade abre espaço para as diferenças individuais.

O que nos interessa na relação coleção e musealização são três pontos: primeiro lugar, entender como se deu e o que motivou a coleção que formou o MAO, cujas peças são de natureza popular e retratam o cotidiano do universo do trabalho; em segundo lugar, o que incitou o compartilhamento e a publicização dessa coleção em um formato musealizado; e, por fim, o conjunto de práticas que tornaram possível dotar o cotidiano de musealidade com o intuito de compreender os meandros que conduzem à musealização de uma coleção.

Uma coleção do intuitivo

Em relato cedido para a realização deste estudo, a colecionadora Angela Gutierrez²⁰⁴ nos informa que a coleção teve início de maneira despropositada. Durante a infância, na década de 1950, Gutierrez acompanhou o pai, o engenheiro Flávio Castelo Branco Gutierrez, sócio-fundador da Construtora Andrade Gutierrez, nas recorrentes viagens ao interior do Brasil. A empresa que inicialmente se dedicou ao ramo de construção de rodovias, aproveitando do momento expansionista desse setor no Brasil no final da década de 1940, passou por diversas

²⁰³ POMIAN, 1984, p.53

²⁰⁴ GUTIERREZ, A. Angela Gutierrez: depoimento [13 jun. 2018]. Mpeg 4, 37 minutos e 23 segundos. Belo Horizonte – MG. Entrevista concedida a Vanessa Gonçalves de Vasconcelos.

pequenas cidades e povoados na abertura de rotas e caminhos. Em outras viagens e no próprio cotidiano o pai ensinou à filha a importância dos objetos que representam o trabalho do homem e da mulher. Ele começou a comprar e procurar por peças antigas que simbolizassem o trabalho. Não havia intencionalidade na constituição de uma coleção, no sentido dado a essa palavra na atualidade. Flávio Gutierrez juntou uma série de peças, e aquilo tinha um sentido mais poético que ia além das peças em si. O engenheiro de estradas nutria interesse por peças brasileiras e tinha uma preferência especial pelo tipo de peça que hoje compõem o acervo do MAO.

Angela Gutierrez aprendeu a gostar e passou a se interessar e pesquisar sobre uso daqueles objetos. A coleção propriamente dita tomou grandes dimensões depois do falecimento do pai, no ano de 1984, em que ele deixou para os três filhos algumas peças que foram divididas. Foi também quando ela assumiu a Fazenda Morada Nova, propriedade rural da família em Inhaúma (MG), onde algumas dessas peças estavam guardadas. Angela Gutierrez se organizou e iniciou a busca por artefatos relacionados ao trabalho, com intuito de colecionar. Para a depoente, a contribuição do pai para essa coleção e para o MAO foi ele ter enxergado a importância daquele tipo de peças e ter legado à filha o gosto, o aprendizado e a paixão por elas, o que a conduziu ao caminho de colecioná-las.

Ao ser questionada se o Flávio Gutierrez participava de um meio de colecionadores ou frequentava círculos de intelectuais, Angela Gutierrez afirma que não. Ela informa que o pai era um trabalhador quase braçal que não frequentou roda de eruditos e nem se dedicou ao estudo da arte, apesar de ter sido um grande colecionador de mobiliário, imaginárias e pinturas brasileiras. Ele era um intuitivo e um apaixonado pelo Brasil, pela cultura brasileira e por tudo que era produzido no Brasil.

De toda sorte, o fato de o engenheiro Flávio Gutierrez ter se ocupado das aberturas de estradas e rodovias entre as décadas 1950 - 1970 possibilitou que ele vivenciasse um período desenvolvimentista muito forte no cenário econômico e social brasileiro. Como a própria Angela Gutierrez indica, o pai era um visionário que acreditava no crescimento do Brasil enquanto um país de destaque. Angela Gutierrez defende que essa questão tem relação direta com a precaução do pai em preservar as peças, equipamentos e ferramentas que iriam desaparecer ou cair no esquecimento e que, portanto, era preciso guardar essa memória.

Podemos inferir que essa ideologização do progresso e do avanço para o Oeste está referenciada na exposição de longa duração do MAO, iniciada pelos Ofícios do Transporte

(veremos esta questão mais de perto no Capítulo III). No mesmo sentido, o relato da preocupação de Flavio Gutierrez com o "esquecimento" reforça o discurso informado pelo MAO de que a exposição de longa duração apresenta objetos do Brasil pré-industrial, compreendido sob a óptica de que o país passou por um surto desenvolvimentista e de mudanças tecnológicas, sobretudo, a partir do segundo quartel do século XX.

A entrevistada ainda enfatiza que a coleção é peculiar porque vem de um conhecimento prático e intuitivo. O pouco que o pai soube, entendeu, sentiu e pressentiu a respeito daquele tipo de objeto, ele repassou à filha. Um exemplo citado por Gutierrez que demonstra o interesse do pai sobre os valores simbólicos dos objetos é a colher de pau. Ao pai se interessava em saber como a colher de pau foi usada, onde, por que, em que madeira foi produzida, quem fazia essa colher, por que ela tinha determinado tamanho. Apesar de ser um utensílio doméstico simples, aquela colher tinha uma história, um significado, um sentido.

IMAGEM 08 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, com destaque para colher de pau que compõe os Ofícios de Conservação e Transformação



FONTE – Acervo de Pesquisa – VASCONCELOS, 2018.

O processo de aquisição e busca das peças também partiu da experiência com o pai e das viagens empreendidas com ele a pequenos vilarejos e cidades. Devido ao contato com homens do campo, simples e que tinham sensibilidade e *feeling* para comercializar antiguidades, Flávio Gutierrez conhecia muitas pessoas que levavam as peças até ele para serem compradas. Após o falecimento de Dr. Flávio - como era chamado - Angela Gutierrez manteve o contato com esses mesmos homens e seus descendentes, vínculo que persiste até os dias de hoje. Esses homens (também chamados popularmente de “mateiros”) viajavam - e ainda viajam - pelo país a procura de peças e sempre a procuravam, já que ela entendia o valor daquilo e os ajudava a colocar preço, direcionava para antiquários e colecionadores, além de comprar algumas ‘tralhas’, como a sua própria mãe denominava.

Teve uma época enorme nesse país, anos e anos em que isso não valia nada. As pessoas não queriam aquilo. Então era fácil colecionar, aquilo era fácil juntar, fácil comprar. À medida que o tempo foi passando as coisas foram ficando conhecidas e hoje talvez fosse impossível montar uma coleção daquela²⁰⁵.

Inicialmente, tudo o que era relativo ao trabalho ela adquiria. Após ter decidido sobre a implantação do MAO, Angela Gutierrez passou a buscar peças específicas para complementar determinados ofícios.

No Brasil, uma visão de História baseada na História Positivista que perdurou até a primeira metade do século XX influenciou a coleta e escolha de acervos que seriam expostos nos museus, cuja atuação - e função social - era servir de repositório das glórias consideradas históricas do Estado-Nação. As instituições museais estavam concentradas em objetos que apresentassem a História Nacional do ponto de vista oficial, o que distanciava seu olhar para as tradições e cotidianos populares e de grupos sociais subalternos. Dessa forma, havia uma separação conceitual entre o que era histórico e o que era considerado folclórico, ou popular²⁰⁶.

A coleção que forma o MAO se destaca de uma conjuntura nacional e se aproxima de uma nova leitura da História que estava sendo proposta no Hemisfério Norte, em que os estudos

²⁰⁵ GUTIERREZ, 2018.

²⁰⁶ BITTENCOURT, José Neves. Desconstruindo e Reconstruindo Acervos de Documentos no Museu Histórico Nacional. In: INSTITUTO CULTURAL FLÁVIO GUTIERREZ. Anais dos Seminários de Capacitação Museológica. Belo Horizonte: ICFG, 2004, p.137.

de Cultura Popular e História passaram a se cruzar na academia e também nos museus. Apesar de serem alvo de um olhar voltado para a valorização da vida material e do cotidiano como expressões da rusticidade de classes populares e menos abastadas, objetos como os que estão expostos no MAO chamavam a atenção de um pequeno grupo no Brasil, como folcloristas e eruditos, que estavam em contato com as tendências internacionais e abordavam essas questões de maneira sofisticada²⁰⁷. Flávio Gutierrez mesmo sem participar desse *métier* letrado, museal ou artístico teve como preocupação a preservação de determinados artefatos da cultura popular brasileira, o receio pelo desaparecimento de saberes tradicionais, e ainda, a sensibilidade em enxergar sentidos simbólicos em peças simples que ressoam no indivíduo, nos modos de vida e na sociedade, semelhante à abordagem tecida por Câmara Cascudo sobre a rede de dormir²⁰⁸.

Sobre a criação do MAO, Angela Gutierrez assinala²⁰⁹:

Eu acho que existe um momento na vida do colecionador e que ele entende, querendo ou não, ele entende que a coleção é mais forte do que o colecionador. Isso aconteceu comigo com os oratórios [em referência ao Museu do Oratório, em Ouro Preto, também uma iniciativa da colecionadora], e dali pra frente foi fácil, pois o primeiro start já tinha acontecido²¹⁰.

Em determinado momento, Angela Gutierrez percebeu que tinha um grande volume de peças que eram conjuntos bonitos, aos quais as pessoas que iam à Fazenda Morada Nova - onde os objetos estavam guardados em três galpões – teciam elogios e levavam outras pessoas para conhecerem aquela coleção. Assim, constatou que o que ela tinha era incomum. Ela contactou o museógrafo francês Pierre Yves-Catel, gerente da *Sociedade Panoptès Muséographie*, com quem já havia trabalhado na implantação do Museu do Oratório em Ouro Preto, e o convidou para ir à Fazenda Morada Nova a fim de conhecer as peças. Após as análises do museógrafo, ele opinou que ela tinha uma coleção riquíssima, e que, como os objetos já estavam separados por ofícios, ela tinha um museu pronto e caberia a ele apenas ajudar a organizar a apresentação da coleção

²⁰⁷ BITTENCOURT, 2004, p.139.

²⁰⁸ Em 1957 o antropólogo Luís da Câmara Cascudo publicou um livro intitulado “Rede de dormir – uma pesquisa etnográfica”. Nesse estudo, Cascudo busca tecer uma etnografia a partir de um objeto presente na cultura brasileira: a rede de dormir. O interesse por elementos de uso cotidiano está atrelado, presumivelmente, ao movimento folclorista, que, conforme mencionamos no capítulo introdutório, ganhou força com a criação da Comissão Nacional do Folclore, no Rio de Janeiro, em 1947, por Renato Almeida (1895-1981).

²⁰⁹ GUTIERREZ, 2018. [Grifo nosso].

²¹⁰ GUTIERREZ, 2018. (Grifo nosso).

que contaria a história do trabalho no Brasil. O nome de *Museu de Artes e Ofícios* foi então sugerido pelo próprio Pierre Yves-Catel que pretendia apresentar no museu os ciclos de cada ofício.

Para que a implantação do museu se concretizasse, no ano de 2001 Angela Gutierrez montou uma equipe de profissionais com a qual já tinha trabalhado em projetos anteriores e que terminaram por indicar instituições e especialistas no assunto que foram agregados ao grupo de trabalho.

A implantação do MAO teve como órgão realizador o Instituto Cultural Flávio Gutierrez, responsável pela orientação das ações gerais do projeto, bem como o articulador para a captação de recursos para viabilização da execução. A gestão de implantação do projeto foi realizada pelo Santa Rosa Bureau Cultural. No que tange ao Programa Museológico, atuou a Expomus - Exposições, Museus e Projetos Culturais Ltda. E, finalmente, o Programa Arquitetônico e Museográfico ficou a cargo da Sociedade *Panoptés Muséographie*²¹¹. No mês de Julho do ano de 2002, a museóloga Célia Maria Corsino foi convidada por Angela Gutierrez a se juntar à equipe, visto que a empresa Exposmus se retirou do projeto.

Musealizar o invisível

Por fim, nos resta dissertar sobre as práticas e técnicas que transformam aquele conjunto de objetos de uma coleção em objetos museais. Tomamos o termo 'transformar' porque, em sua etimologia, a palavra latina *transformare*²¹² significa “fazer mudar de forma, de aspecto” através de algo. Ora, um objeto não nasce museológico, assim como um bem não nasce patrimonial. As coisas físicas só possuem atributos físicos. É o homem que lhe confere sentido. O valor cultural ou museológico não é intrínseco, é criado, "a cultura é uma forma de qualificar por significados, práticas e coisas, a vida humana, toda ela, em todas as suas dimensões. O que faz do homem humano é ser cultural e não ser racional"²¹³. Como salienta MENESES,

²¹¹ ICFG, 2004, p.45.

²¹² Disponível em: <<http://origemdapalavra.com.br/pergunta/origem-da-palavra-transformacao/>>. Acesso em: 21 abr. 2018.

²¹³ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Patrimônio Cultural dentro e fora do Museu. In: INSTITUTO CULTURAL FLÁVIO GUTIERREZ. *Anais dos Seminários de Capacitação Museológica*. Belo Horizonte: ICFG, 2004, p.202.

Com efeito, na coleção, os objetos têm seu valor de uso drenado, esvaziado e atenuado em benefício de outros valores, como o valor afetivo, o valor estético e, sobretudo, o valor cognitivo (e com implicações sobre o valor de troca). No museu, esse mecanismo se institucionaliza²¹⁴.

Assim, podemos inferir que ao objeto retirado de seu contexto - ou de uma coleção - para ser musealizado é atribuída 'musealidade'. Tal conceito está relacionado, basicamente, a qualidades e valores do objeto. Essas qualidades/valores/significados/ressignificados são dadas a partir dos processos de deslocamento de um objeto de sua realidade originária a um contexto museal. A musealidade, "relaciona-se necessariamente à musealização de um objeto"²¹⁵.

Desse termo cunhado por Stransky,

deriva a ideia de musealidade do objeto de museu ou musealia. Ao formulá-lo, percebe que a musealidade seria uma qualidade atribuída no objeto de museu, melhor dizendo, um objeto comum se tornaria musealia através da constituição de sua musealidade. Esta constituição se daria através do processo de musealização. Para ele, a musealidade seria, resumidamente, a "qualidade das coisas musealizadas."²¹⁶

Não nos compete neste estudo realizar uma arqueologia do termo e buscar entendê-lo em suas noções mais profundas. Diversos teóricos se aventuraram nesse caminho sem conseguir traçar uma definição específica ou que abranja a sua complexidade. Nossa intenção é compreender como essa perspectiva implica na ressignificação de um objeto e se os novos valores concedidos ao objeto promovem a interação entre ele e o homem. A essa ligação a estudiosa Waldisa Rússio Camargo Guarnieri denominou fato museal ou fato museológico²¹⁷.

Objeto específico da Museologia, o fato museal é uma relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, testemunho da realidade. Realidade essa da qual o homem também participa e sobre a qual ele tem o poder de agir, de exercer a sua ação modificadora. O que, no entanto, caracteriza o fato museológico é o local onde essa conexão se estabelece: o 'cenário' denominado museu.

²¹⁴ MENESES, 2004, p. 205.

²¹⁵ VAZ, Ivan. *Sobre a Musealidade*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, Programa de Pós- Graduação Interunidades em Museologia, 2017, p.36.

²¹⁶ STRANSKY *apud* VAZ, 2017, pp.34-35.

²¹⁷ GUARNIERI *apud* BRUNO, 1996, p. 21.

Esse fenômeno museal corresponde à prática dos museus estruturados institucionalmente que atuam a partir de coleções constituídas e exercem sua função social por intermédio da sua produção científica e de suas formas de intervenção comunicacional e educacional. Assim temos a associação da tríade homem → cenário → patrimônio que, relacionados, colaboraram com a sociedade na identificação de suas referências culturais e na construção de sua identidade.

Para além disso, a prática museológica nesse cenário propício para as trocas sociais - o museu, o patrimônio, a cultura - tem possibilitado uma singular contribuição no que se refere à valorização da autoestima dos indivíduos, das sociedades, da cidadania, da formação educacional, e colaborado com o refinamento da noção e dos conceitos de pertencimento e identidade.

Os novos processos de musealização buscam maior amplitude desse cenário, dos sujeitos e da noção de patrimônio. Compreendendo o museu para além da estaticidade sempre relacionada ao termo, ações extramuros voltam-se para perspectivas que promovem o trabalho com as comunidades e com o patrimônio cultural em locais fora dos museus. Postman, na abertura da *15ª Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus (ICOM)*, em Haia, na Holanda, apresenta o museu como “um farol da consciência social, um historiador do futuro, uma muralha contra a escuridão e o desespero, e um templo de elevação do Homem e, por isso, um museu precisa dialogar com a sociedade”²¹⁸.

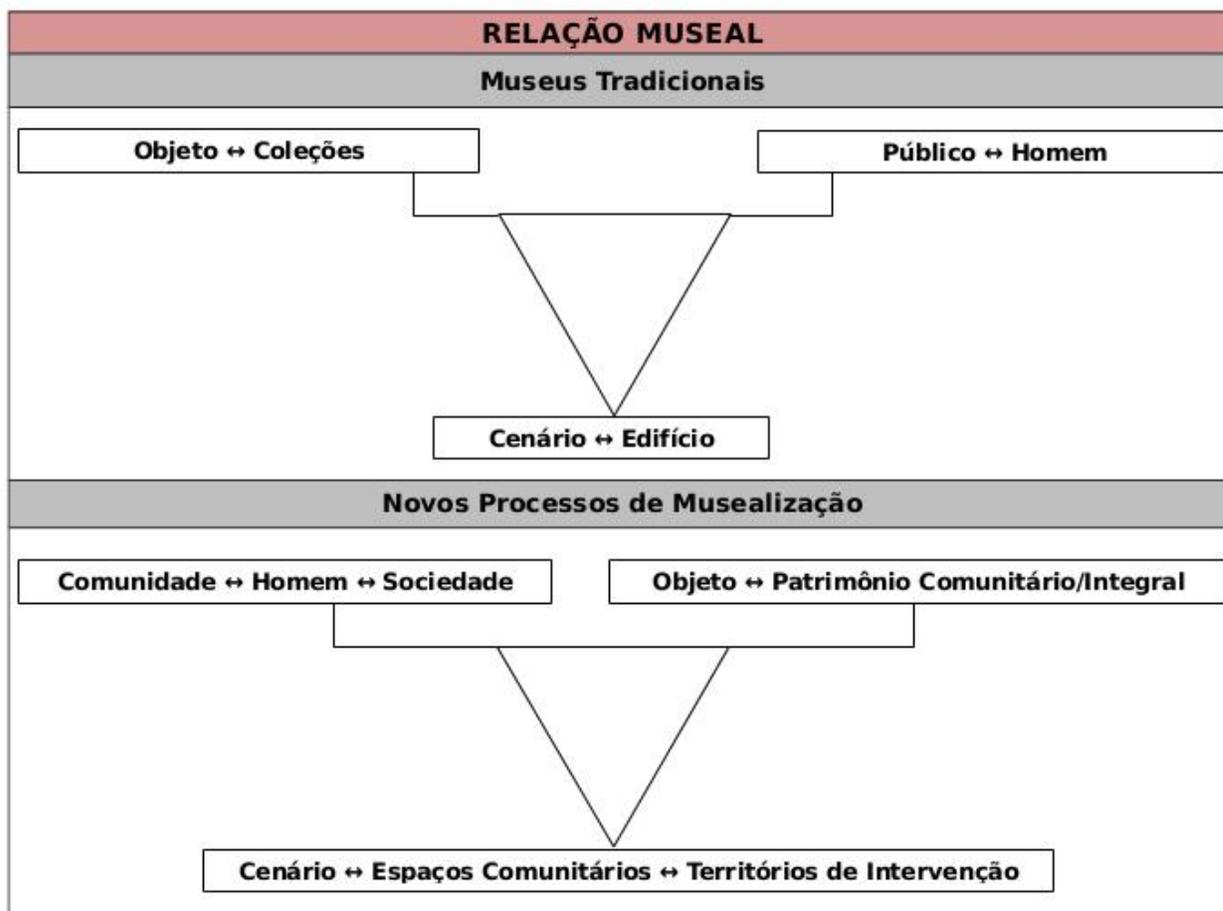
Neste caso, podemos pensar na tríade homem (sociedade/comunidade) → cenário (espaços comunitários/territórios de intervenção) → objeto (patrimônio). Percebemos que essa organização da cadeia museológica, que objetiva promover maior - e melhor - interação da comunidade com o patrimônio, é uma proposta que tem como cerne o modelo anterior, mostrando-se um esquadrinhamento dos elementos que compõem o mesmo.

O desmembramento de cada elemento relacionado no fato museológico sinaliza que a Museologia, enquanto ciência embrionária, está em processo de organização de seu campo teórico, testando-o por meio de experimentações que ocorrem no âmbito dos museus tradicionais ou no âmago dos novos processos museais. Assim, estudos que promovam a reflexão da área se mostram necessários e pertinentes à medida em que promovem o seu desenvolvimento.

²¹⁸ POSTMAN apud BRUNO, 2006, p. 09-10.

No intento de dissecar os modelos propostos e fazê-los compreensíveis, tomamos emprestada a sistematização a seguir, proposta por Maria Cristina Oliveira Bruno²¹⁹.

IMAGEM 09 – Quadro comparativo entre a Relação Museal evidenciada nos modelos tradicionais de museus e entre novos processos de musealização.



FONTE: BRUNO, 1996, p. 25.

²¹⁹ BRUNO, 1996, p.25.

No que concerne ao MAO o fato social, tornam-se possíveis diversas associações. O museu – cenário - é, além de instituição museológica, lugar de passagem (trabalhadores, usuários do metrô, visitantes do museu), de interseções (a Praça da Estação recebe shows, eventos, feiras, encontros de diversos segmentos da sociedade civil), de caminhos (as linhas férreas, o trem de carga e o próprio metrô). O museu-cenário serve para o sujeito como um conector entre artes e ofícios, espacialidades, temporalidades e herança patrimonial.

A musealização de peças ainda presentes no cotidiano de algumas sociedades nos propõe pensar que as práticas, as tecnologias, as referências culturais dessas sociedades sim foram musealizadas, e não os objetos em si. No MAO o sentimento de identificação com o acervo vivenciado por alguns visitantes ocorre porque os objetos semelhantes aos expostos ainda se fazem presentes no seu cotidiano e são utilizados em práticas diárias, ou fizeram parte de um contexto pretérito, acionando assim uma memória afetiva. No entanto, ao serem musealizados, tais objetos têm seu valor de uso drenado, em certa medida, uma vez que não são mais empregados. O museu apresenta um paradoxo: aguça os sentidos, suscita o sentimento de pertencer ou não, mantém viva a memória e o presente, e perpetua a tentativa de esquecimento da lógica de que aquelas peças e, principalmente, as funções que elas desempenham estão em curso de extinção.

Os procedimentos de conservação e preservação de um objeto a ser musealizado requerem a prática e a tecnicidade inerentes à área, como qualquer trabalho científico exige. Mas existe a dimensão do sensível, do sutil que também deve estar circunscrita ao tratar-se de patrimônio. Musealizar não é apenas expor um excerto material retirado de seu contexto por seu valor estético ou cultural. O museu serve para que possamos (re) descobrir o sentido poético nas nossas vivências cotidianas e nas dos outros, para gerar conhecimento, para educar, para aprender, para incitar a criação, para sensibilizar e para despertar o interesse por diversos patrimônios aos quais estamos cerceados.

No relato cedido pela museóloga Célia Maria Corsino²²⁰, esta informa que após ser agregada à equipe que participou do projeto de instalação do MAO, iniciou um vasto levantamento iconográfico sobre os objetos da coleção e sobre os ofícios sinalizados por eles, com o intuito de trazer informações qualitativas sobre esses objetos para serem traduzidos na

²²⁰ CORSINO, C. M. Célia Maria Corsino: depoimento [11 jul. 2018]. Mpeg 4, 63 minutos e 02 segundos. Ouro Preto – MG. Entrevista concedida a Vanessa Gonçalves de Vasconcelos.

exposição. Célia Corsino afirma que se baseou nos relatos dos viajantes europeus do século XIX e na coleção *Equipamentos, Usos e Costumes da Casa Brasileira*, do historiador Ernani Silva Bruno²²¹.

Outra estratégia utilizada pela museóloga para a promoção da pesquisa do acervo foi o convite feito a especialistas e acadêmicos, cujo trabalho ela já conhecia, que se dedicavam ao estudo de cada ofício ou temas correlatos a ele para a produção de um texto que seria publicado, posteriormente, no formato de catálogo. Para a redação dos textos Célia Corsino orientou cada autor e solicitou que fossem indicadas referências bibliográficas, documentais e imagéticas para alimentar a pesquisa. Tais textos serviram para incrementar os painéis expositivos, os multimídias e, ainda, auxiliaram na montagem das vitrines que, apesar de já estarem pré-definidas, sofreram alguns ajustes. Além de apresentar o conteúdo específico de cada ofício, cada catálogo também era composto por uma relação de objetos do acervo que estavam em exposição e que faziam referência àquele ofício explicitado. Célia Corsino defendeu que se fizesse um catálogo por ofício ou por dois ofícios, pois assim o indivíduo poderia escolher qual catálogo adquirir. Nesse formato a publicação também seria mais barata e, conseqüentemente, mais acessível ao grande público, mantendo a qualidade das informações. Foram publicados ao todo 07 catálogos, a saber:

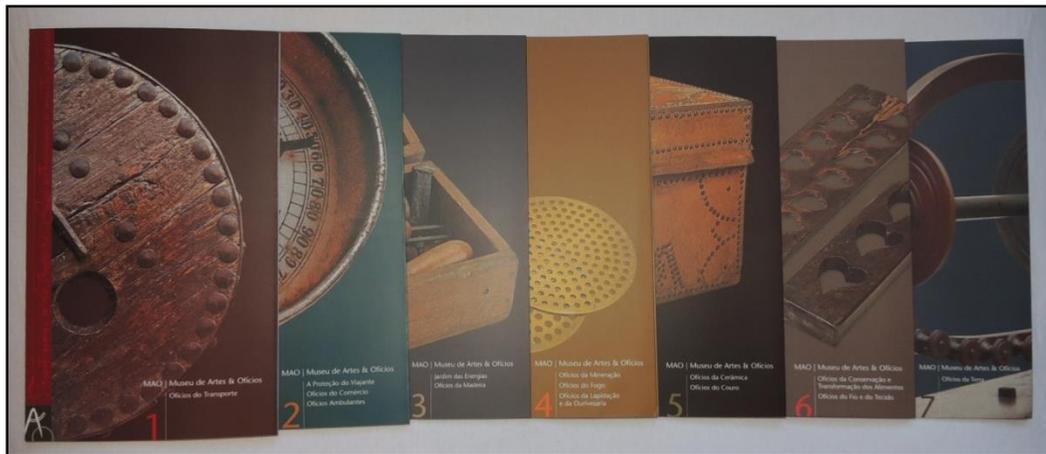
- Volume 01 – ‘Ofícios do Transporte’, composto pelos textos: *Artes e Ofícios*, de Antônio Tomasi; *Construção Naval*, de Dalmo Vieira Filho e *Tropas e Tropeiros*, de Cícero Antônio Fonseca de Almeida;
- Volume 02 – ‘A Proteção do Viajante, Ofícios do Comércio e Ofícios Ambulantes’, compostos pelos textos: *A Proteção do Viajante*, de Adler Homero Fonseca de Castro e *Ofícios Ambulantes*, de Clarisse Fukelman e Patrícia Souza Lima;
- Volume 03 – ‘Jardim das Energias e Ofícios da Madeira’, composto pelos textos: *Água: Força, Equipamentos, Artes e Ofícios*, de Carlos Magno Guimarães e *Ofícios de Madeira no Brasil*, de Júlio Katinsky;
- Volume 04 – ‘Ofícios da Mineração, Ofícios do Fogo e Ofícios da Lapidação e da Ourivesaria’, composto pelo texto: *Metalurgia*, de Douglas Cole Libbi;

²²¹ BRUNO, Ernani Silva; ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro (org.). *Equipamentos, Usos e Costumes da Casa Brasileira*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2000.

- Volume 05 – ‘Ofícios da Cerâmica e Ofícios do Couro’, composto pelos textos: *Olaria*, de Ricardo Gomes Lima, e *A arte do couro e o Ofício do Gado na Fazenda Mineira*, de Eduardo Magalhães Ribeiro;
- Volume 06 – ‘Ofícios da Conservação e Transformação dos Alimentos e Ofícios do Fio e do Tecido’, composto pelos textos: *Mandioca e Farinha*, de Maria Dina Nogueira Pinto; *Produção Artesanal do Queijo do Serro*, Maria Coeli Simões Pirese *A produção Artesanal de Fios e Tecidos em Minas Gerais*, de Concessa Vaz de Macedo.
- Volume 07 – ‘Ofícios da Terra’.

No *Segundo Seminário de Capacitação Museológica*, realizado em Belo Horizonte de 22 a 24 de agosto de 2002, a Mesa Redonda de número 06 teve como tema ‘O programa de salvaguarda museológica do Museu de Artes e Ofícios - Grupo Oficina de Restauro’. Dessa apresentação participaram os restauradores Adriano Reis Ramos e Maria Regina Reis Ramos, fundadores do Grupo Oficina de Restauro²²², empresa instalada em Belo Horizonte responsável pelo "trabalho de inventário, catalogação e restauração do acervo [que constitui o MAO], além do restauro de elementos artísticos, dos edifícios da Praça da Estação"²²³, sede do MAO.

IMAGEM 10 – Catálogos dos Ofícios.



FONTE: Acervo ICFG.

²²² "Fundado em 1987, (...) o grupo é uma sociedade constituída pelos restauradores Adriano Reis Ramos, Maria Regina Reis Ramos e Rosângela Reis Costa e tem por atribuição a prestação de serviços na área de preservação e restauração de bens móveis e integrados, além de atividades relacionadas à produção de eventos ligados à difusão do patrimônio Cultural." ICFG, 2004, p.446.

²²³ ICFG, 2004, p. 446.

A apresentação de Adriano Reis Ramos intitulada *Catálogo e Conservação do Acervo de Obras pertencente ao Museu de Artes e Ofícios*²²⁴ descreve o início dos trabalhos com o acervo. No início do ano de 2002, o Grupo Oficina de Restauro foi convidado pelo ICFG para apresentar uma proposta para a catalogação e restauração da coleção²²⁵.

Com significativa diversidade de formatos e pesos - de peças que mediam milímetros a outras que possuíam grandes dimensões - o restaurador apresenta algumas características físicas da coleção²²⁶:

A coleção, composta essencialmente de objetos e utensílios, abrange vários ofícios mecânicos, apetrechos de usos domésticos ou utilizados por artesãos. Os materiais são variados e apesar da predominância da madeira e do ferro, muitos desses objetos apresentam o couro, a pedra, a cerâmica, o tecido e diversas ligas de metais como suporte²²⁷.

A variedade de instrumentos e utensílios pouco conhecidos e que já foram substituídos por equipamentos de nova tecnologia ou por similares industrializados apontou para a necessidade de pesquisa bibliográfica em manuais, a fim de que fosse possível realizar uma classificação mais apurada e fidedigna tanto dos ofícios quanto das peças. Esse estudo foi realizado com o intuito de também fornecer detalhes para a descrição, terminologia correta da peça e melhor compreensão de sua utilização. Foram consultadas referências que, segundo Adriano Ramos, somam mais de 20 (vinte) livros²²⁸, dos quais se destacam: o resumo da *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert (Paris, L'Aventurine, 1986), *Sistemas de Moagem: tecnologia portuguesa*, de Ernesto Vieira de Oliveira, Fernando Galhano e Benjamin Pereira (Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos de Etnologia, 1983), e *A Joalheria: técnica e arte da joalheiria*, de Carlos Codina (Lisboa: Editorial Estampa, Coleções Artes e Ofícios, 2000²²⁹).

Outra estratégia encontrada para a busca de maiores informações foi a oralidade: “Também, por meio de consultas orais a oficiais mais idosos, foi possível obtermos determinadas

²²⁴ ICFG, 2004, p. 236 - 241.

²²⁵ ICFG, 2004, p. 236.

²²⁶ ICFG, 2004, p. 236

²²⁷ ICFG, 2004, p. 236.

²²⁸ ICFG, 2004, p. 236.

²²⁹ ICFG, 2004, p. 237.

terminologias de alguns desses objetos.”²³⁰ Esse aspecto nos chama a atenção no sentido de que se trata de uma tipologia de objetos que ainda circula em meios específicos, mas cujo uso está em decadência. A importância de um museu que preserva essas tecnologias e técnicas repousa nessa justificativa. O Museu aciona a ideia de que as coisas estão em desaparecimento. Defrontamo-nos aqui com a questão da “retórica da perda”, expressada por José Reginaldo Gonçalves²³¹.

Uma peculiaridade para a qual o restaurador chama a atenção é o fato da "similaridade entre objetos produzidos por diferentes povos em distintas regiões do planeta que, seguramente, não mantiveram entre si qualquer tipo de contato.”²³² Para exemplificar, ele cita que a necessidade de triturar grãos fez com que os artefatos com essa funcionalidade tivessem um design parecido, independente do local de produção. "Assim, moendas e pilões, somente a título de exemplificação, adquiriram traços similares em vários continentes, como o asiático, o europeu e o africano”²³³. O acervo analisado desse ângulo nos permite inferir que as peças que o compõem participam de um panorama tecnológico que extravasa os limites físicos e políticos brasileiros, criando relações culturais dotando o acervo do MAO de internacionalidade.

Os trabalhos de catalogação do acervo tiveram início em 21 de janeiro de 2002, com o deslocamento dos historiadores Célio Macedo Alves e José Bizzoto Ramos e um restaurador do Grupo Oficina de Restauro para a Fazenda Morada Nova. No levantamento *in loco* foram utilizadas fichas impressas que possuíam campos com todas as informações necessárias. Simultaneamente ao preenchimento das fichas, a empresa Expomus elaborou um banco de dados e acrescentou outros campos para que fosse possível a inserção de informações importantes²³⁴. Segundo Adriano Ramos, esse trabalho teve duração de aproximadamente 04 meses²³⁵. A catalogação foi realizada por ofícios começando

²³⁰ ICFG, 2004, p. 237.

²³¹ GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

²³² ICFG, 2004, p. 237.

²³³ ICFG, 2004, p. 237.

²³⁴ ICFG, 2004, p 237.

²³⁵ RAMOS, A. Adriano Ramos: depoimento [17 jul. 2018]. Mpeg 4, 32 minutos e 56 segundos. Belo Horizonte – MG. Entrevista concedida a Vanessa Gonçalves de Vasconcelos.

"pelo ofício de carpintaria, seguidos da ferraria, da tecelagem, da selaria, da cozinha, dos alambiques, da ourivesaria, do cortume, etc. À título de auxílio para a seleção dos objetos em categorias, ficou determinada a divisão em subtemas dos ofícios na seguinte forma: Rural, Mestre de Ofícios, Corporativo, Urbano, Extrativista, Ambulante."²³⁶

IMAGEM 11 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, Moenda de Cana Manual, séc. XX.



FONTE – Acervo de Pesquisa – VASCONCELOS, 2018.

IMAGEM 12 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, Diferentes tipos de Pilão, séc. XVIII a XX.



FONTE – Acervo de Pesquisa – VASCONCELOS, 2018.

²³⁶ ICFG, 2004, 237.

O processo de catalogação e acondicionamento das peças obedeceu à ordem em que as mesmas estavam dispostas nas instalações em que se achavam armazenadas. Dessa forma, a narrativa projetada - escrita - sugerida pela coleção (a pesquisa intuitiva do colecionador) organizou o processo técnico efetivo para a transformação dos objetos de coleção em objetos museais, por meio da pesquisa e da conservação. Para Certeau²³⁷, o momento da escrita está contido na pesquisa (ou na prática). Assim, esses movimentos da operação historiográfica em sua relação com a instituição não são lineares, ele divide os momentos/movimentos heurísticamente.

Tanto os objetos quanto as fichas que seriam destinadas ao MAO receberam um número de tomo em numeração alfanumérica para organização e classificação do acervo assim composto: iniciando pelas letras ICFG (Instituto Cultural Flávio Gutierrez), seguidas das iniciais do subtema (MO - Mestre de Ofícios), seguidas pelas iniciais da categoria (CA Carpintaria) e a numeração da peça. Dessa forma, o número de tomo de uma de pedra de amolar, por exemplo, ficou ICFG/MO/CA/0339²³⁸.

Para além disso, os objetos foram fotografados em 02 (duas) ou mais posições. As fotografias frontais foram inseridas na ficha e as outras armazenadas em um campo denominado "Imagens diversas". Tais registros fotográficos foram realizados digitalmente e receberam tratamento com um software de edição de imagens bidimensionais, o Adobe Photoshop²³⁹.

No que tange à datação dos objetos, optou-se pela identificação aproximada e suas respectivas tecnologias em detrimento da datação isolada de objetos específicos. Foi possível constatar que em alguns casos os objetos sofreram modificações e/ou foram refeitos para permanecerem utilitários. Dessa forma, Ramos²⁴⁰ nos informa que

nos casos de uma ferramenta preparada com esmero, à qual o autor tenha acrescentado informações decorativas com alguma indicação estilística, a datação tornou-se mais precisa. (...) a maior parte das indicações da época de fabricação dos objetos ocorreu em função da sua utilização e, conseqüentemente, da sua disseminação em nosso território.²⁴¹

²³⁷ CERTEAU, 1982.

²³⁸ ICFG, 2004, p. 238.

²³⁹ ICFG, 2004, p. 238.

²⁴⁰ ICFG, 2004, p.238.

²⁴¹ ICFG, 2004, p.238.

Os objetos foram descritos obedecendo à prática do detalhamento dos formatos composicionais. Posteriormente, foram realizadas anotações dos detalhes presentes em cada objeto. A função e a utilidade foram inseridas no campo denominado "Observações". É pertinente sublinhar que em algumas situações o mesmo utensílio atendia a ofícios diferentes como, por exemplo, as tenazes usadas tanto em oficinas de ferreiros quanto em curtumes, ou as serras usadas tanto pelos marceneiros quanto pelos carpinteiros navais. Angela Gutierrez afirmou que, para a exposição de longa duração, o critério de escolha das peças foi expor o objeto no conjunto do ofício em que aquela ferramenta de trabalho fosse essencial e/ou largamente utilizada. Ademais, todas as peças foram medidas, pesadas e avaliadas quanto ao estado de conservação²⁴².

Uma dificuldade encontrada pela equipe responsável pelo inventário foi precisar a origem de todos os objetos que formam o acervo. Ramos coloca²⁴³ que

exceto nos casos em que havia inscrições com alguma referência sobre a sua fabricação, vimo-nos obrigados a recorrer à colecionadora Angela Gutierrez (...) em busca de auxílio na identificação de sua origem ou, ainda, nos casos em que os objetos foram transferidos de locais, na indicação de sua última procedência.²⁴⁴

IMAGEM 13 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, Serrote, séc. XX.



FONTE – Acervo de Pesquisa – VASCONCELOS, 2018.

²⁴² ICFG, 2004, p.238.

²⁴³ ICFG, 2004, p. 238.

²⁴⁴ ICFG, 2004, P. 238.

Sobre o estado de conservação das peças cabe frisar que muitas foram resgatadas em situação precária, desprotegidas e/ou abandonadas. Soma-se a isso a questão de que algumas eram utilizadas ao ar livre e estavam expostas a diferentes intempéries, o que acelerou o processo de degradação de seus suportes. Por fim, outra complicação foi a diversidade de suportes que compõem o acervo - cerâmica, ferro, tecidos, madeira, vidro, ligas metálicas, couro, pedra - que "uma vez submetidos aos mesmos agentes de deterioração, apresentam distintas anomalias"²⁴⁵.

O conceito de conservação que fundamentou o processo de tratamento das peças foi o da mínima intervenção, respeitando alterações sofridas anteriormente, desde que não fossem gritantes. Alguns utensílios sofreram interferências tacanhas, como a utilização de um pedaço de latão para vedar a rachadura em um pilão. Adriano Ramos²⁴⁶ reforça que existe uma conservação que é inerente ao ser humano: a primeira ação quando um objeto de afeto – ou mesmo utilitário – quebra, em decorrência de uma queda, por exemplo, é instintivamente tentar recuperá-lo, unindo as partes descoladas. Dessa forma, procurou-se não dar um caráter de novo para a peça, com a manutenção aparente dessas benfeitorias. Nem as esconder ou retirá-las, mas apresentá-las como parte da historicidade de cada peça - nesse caso sua integração pretérita ao circuito vivo de uma cultura material marcada pela bricolagem e reutilização, pelo não desperdício e perenidade dos objetos, que muitas vezes atravessavam mais de uma geração de usuários. As ações de conservação e restauração realizadas no conjunto para vir a ser exposto em um museu buscaram manter a leitura do objeto enquanto utensílio ou ferramenta utilitário:

partiu de uma definição conceitual entre as partes envolvidas no projeto. O critério adotado, em consenso, por todos os profissionais (...), baseou-se na constatação de que, por se tratar de objetos utilitários, fartamente empregados em suas funções, deveriam ser expostos com as marcas deixadas pelo tempo, devidamente tratados, é óbvio, mas sem incorrer em excessos que os caracterizassem como peças novas. (...) o princípio básico para o tratamento das peças foi o da mínima intervenção, abrangendo o resgate da integridade físico-química dos objetos e a sua adequada apresentação estética.” Algumas peças, em virtude do alto grau de deterioração em que se encontravam, demandaram, intervenções mais profundas (...).²⁴⁷

²⁴⁵ ICFG, 2004, p. 239.

²⁴⁶ RAMOS, 2018.

²⁴⁷ ICFG, 2004, p. 239.

Apesar do estado de conservação comprometido, a maioria das peças da coleção recebeu tratamento conservativo, como higienizações, fixações, retirada de oxidações, entre outros. Já as peças que haviam recebido algum tipo de reparo anteriormente tiveram mantidas essas interferências. Essa escolha justifica-se pelo fato de que tais intervenções foram compreendidas como parte da história do próprio objeto que, ao serem preservadas, não iriam interferir na sua leitura - seja simbólica ou utilitária - ao ser exposto no futuro museu.²⁴⁸

IMAGEM 14 – Praça da Estação Ferroviária de Belo Horizonte após o processo de revitalização.



FONTE: Acervo ICFG.

Outro aspecto concernente à conservação foi o monitoramento da umidade relativa do ar. Sobre essa particularidade, Ramos relata que²⁴⁹

Desde janeiro de 2002, quando os trabalhos foram iniciados, estamos monitorando os galpões em que os objetos se encontram armazenados, com higrômetros. Constatou-se

²⁴⁸ ICFG, 2004, p. 239.

²⁴⁹ ICFG, 2004, p. 240.

que a variação dos índices de umidade ocorre em faixas altamente aceitáveis e, portanto, benéficas à conservação das peças.(...) uma vez acostumados a índices relativamente diferenciados e jamais submetidos a bruscas variações climáticas, os materiais se adaptam e podem ser preservados de acordo com os padrões de excelência.No caso específico do acervo do Museu de Artes e Ofícios, em que objetos inorgânicos e orgânicos estão há décadas armazenados conjuntamente, e, portanto, já habituados às variações dos índices de umidade ali existentes, faz-se necessária a estratégia de manter essas mesmas condições nos espaços e vitrines onde as peças serão expostas.²⁵⁰

Após o processo de catalogação e o tratamento de conservação aplicado, as peças foram acondicionadas da seguinte forma: tiveram anexadas uma pequena ficha de identificação, foram embaladas em tecido TNT que por possuir característica absorvente permite a troca de ar entre o microambiente interno (interior da embalagem) e o ambiente externo, além de proteger e evitar o acúmulo de partículas em suspensão, como poeira, pó e fuligem²⁵¹.

A equipe que realizou o trabalho de conservação das peças foi composta por um restaurador e um técnico em restauração do Grupo Oficina de Restauro e complementada com a contratação de um auxiliar de restauração e a participação de 06 (seis) ajudantes selecionados pelos responsáveis do projeto Crê-Ser, da cidade de Inhaúma. Tal projeto atende adolescentes carentes do município, desenvolvendo atividades e oficinas variadas. Nesse caso específico, foi firmado um convênio entre o Grupo Oficina de Restauro e o Centro Comunitário de Inhaúma. Os jovens foram contratados para atuar em trabalhos mais simples, com uma carga semanal de 20 horas, recebendo para isso uma contrapartida de financeira²⁵².

A restauradora Maria Regina Reis Ramos abordou no texto questões relacionadas, sobretudo, à restauração dos prédios da Estação Ferroviária Central do Brasil, localizado na Praça Rui Barbosa (denominado pela equipe técnica de Prédio A) e da Rede Mineira de Viação (Prédio B), que também devem ser considerados acervos do MAO. Sua fala é iniciada mencionando a importância de inclusão dos elementos integrados aos monumentos tombados da Estação Ferroviária de Belo Horizonte ao abordar a salvaguarda do acervo do MAO ²⁵³. Os elementos decorativos integrados aos monumentos são "pinturas parietais com motivos florais e arabescos; apliques e relevos em gesso, como rosáceas, molduras, capitéis de colunas e cimalthas; vitrais coloridos com desenhos ao gosto *art nouveau*; ferragens (gradil e portões decorados); pisos

²⁵⁰ ICFG, 2004, p. 240.

²⁵¹ ICFG, 2004, p. 240.

²⁵² ICFG, 2004, p. 240-241.

²⁵³ ICFG, 2004, p. 242.

decorados"²⁵⁴. O estado de conservação desses elementos no começo das obras variava de razoável a precário e, do prisma estético, em estágio avançado de deterioração, visto que algumas pinturas decorativas foram depredadas e outras encobertas por 06 (seis) camadas de repinturas ocorridas no decorrer dos anos. Tais intervenções encobriram a decoração original e o estilo estético da época da construção dos edifícios ²⁵⁵.

IMAGEM 15, 16 e 17 – Detalhes da restauração predial (Prédio A), com destaque para os elementos decorativos.



FONTE: – Acervo ICFG.

²⁵⁴ ICFG, 2004, p. 242.

²⁵⁵ ICFG, 2004, p. 242.

Originalmente, os prédios receberam acabamentos entre o período de 1920 e 1922 tendo como sua principal mão de obra imigrantes italianos. Entre os nomes citados, estão os de João Marandi, arquiteto e escultor; Francisco Agretti, pintor; Luiz Olivieri, pintor e escultor; Estevão Lunardi, marmorista, que fez os pisos de ladrilhos, e Victor Purri, serralheiro²⁵⁶. Foram construídos ao gosto eclético da época, em estilo neoclássico estilizado, portando elementos decorativos de *art nouveau*. São também apontadas como importantes edificações públicas da época da construção da nova capital de Minas Gerais, equiparados em representatividade aos imóveis localizados na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte.

Com a decadência do sistema ferroviário, acentuada na década de 1970, os edifícios da estação ficaram em um estado de 'certo' abandono, recebendo adaptações e intervenções que não consideraram suas características arquitetônicas. Maria Regina descreve algumas reformas que afetaram a originalidade da construção como "o forro decorado em torno da claraboia, do qual se tem registro, e que em algum momento foi raspado para receber uma pintura lisa branca"²⁵⁷. Além dessa, outras pinturas decorativas também foram raspadas e durante a restauração foram encontrados apenas resquícios da arte original. O local também sofreu saques com a retirada de lustres e azulejos decorados.

Para receber o MAO, a restauradora destaca que todas as intervenções arquitetônicas realizadas com rigor técnico e metodológico, tiveram em vista

a adequação do espaço para a implantação de um museu, de modo que muito da decoração pictórica que se encontra perdida ou em estado muito precário (com mais de 70% de perda) não será resgatada, pois isso demandaria muito tempo, muito dinheiro e, principalmente, pressuporia um conceito de restauro de excessivo purismo estético em detrimento da instância histórica, isto é, da própria história dos prédios. Esse opção vem ao encontro do conceito museológico sobre o qual se funda o Museu de Artes e Ofícios, qual seja, um museu cujo acervo será tratado de modo a evidenciar o registro do fazer, do uso, e não o aspecto decorativo dos objetos. A decoração parietal não deverá concorrer com as peças expostas, e sim apresentar-se como um atrativo à parte, pois a funcionalidade do espaço será alterada para se adequar ao museu²⁵⁸.

Dessa forma, os procedimentos realizados para a adaptação dos edifícios que viriam a receber o acervo do MAO contou com a supressão de paredes - que não apresentavam pinturas

²⁵⁶ ICFG, 2004, p.242.

²⁵⁷ ICFG, 2004, p. 243.

²⁵⁸ ICFG, 2004, p.243 .

decorativas - que visavam a ampliação das salas expositivas e a criação de novos espaços condizentes com as primordialidades que um museu demanda, como banheiros, elevadores, área administrativa, reserva técnica, entre outras²⁵⁹. Tais edifícios foram modificados para participarem da narrativa proposta pelo museu, melhor explanada no terceiro capítulo.

A edificação foi preparada para que intencionalmente se efetivasse uma interlocução entre o museu, o exterior e os usuários de metrô - com a instalação de fachadas de vidro nas plataformas -, na ânsia de que os últimos fossem os mais afetados, por serem em sua maioria trabalhadores, e estimulados a visitarem o MAO.

Retornamos mais uma vez à teoria de Certeau para pensar o lugar de influência que a instituição ocupa e como ela cerceia e se lança de estratégias para alcançar seus pares, por meio da escrita. Em nosso caso, o MAO busca se aproximar do usuário ou do visitante utilizando uma narrativa que serve a esse acercamento e os edifícios fazem parte dessa proposta.

IMAGENS 18, 19, 20 e 21 – Detalhes da restauração interna do prédio.



FONTE: Acervo ICFG.

²⁵⁹ ICFG, 2004, p. 243.

Uma ponderação perspicaz está relacionada aos aspectos urbanísticos e como um imóvel pode carregar diferentes representatividades e servir de documento e/ou fonte para um trabalho historiográfico ou museológico, incitando relações que se apresentam óbvias em um primeiro momento, mas após um estudo, intrigantes²⁶⁰.

Apesar de todas essas modificações, o prédio em si poderá ainda contar sua própria história, a qual está inteiramente ligada ao tema do museu: a história das artes decorativas aplicadas aos monumentos também faz parte da história da cidade. A mão de obra de imigrantes italianos, que trouxe esses ofícios de modelagem, pintura decorativa, pisos decorados e outros, trouxe também um avanço nas relações trabalhistas – redução da jornada de trabalho, preocupações com a questão do trabalho infantil, etc²⁶¹.

A abertura ao público transeunte de alguns trabalhos de restauração executados nos prédios da Praça da Estação foi uma estratégia para aproximar a comunidade do bem patrimonial e do futuro museu.

Esse tipo de iniciativa ajuda a estabelecer uma relação de cumplicidade que é muito importante para uma futura conservação dos monumentos. (...) Quando as pessoas acompanham, participam ou pagam pela restauração, elas, naturalmente, tornam-se fiscais da obra restaurada.²⁶²

De fato, o patrimônio só passará a ser considerado um bem instituído de valor cultural quando o usuário, a comunidade, a sociedade o reconhecerem como tal, e lhe atribuírem esse sentido, que varia de acordo com as sociedades e os indivíduos. Essa interação cultural entre os homens e as coisas nasce na vida social. É ela que dota o cotidiano de valor. Mas é preciso que ela faça sentido para que o indivíduo a reconheça e a vivencie. Assim, ao abrir parte das obras de restauração para visitação e contemplação do público, o ICFG buscou uma estratégia de aproximação com os sujeitos que viriam a exercer o papel de ‘protetores’ do patrimônio e futuros usuários do museu: as pessoas que transitam pela Praça da Estação.

A presença de transeuntes que visitavam a obra também trazia à tona lembranças romantizadas do passado da cidade.

²⁶⁰ CFG, 2004, p. 244.

²⁶¹ Esses elementos não são abordados na exposição de longa duração.

²⁶² ICFG, 2004, p. 244.

Era muito interessante ver como as pessoas se surpreendiam com a beleza da decoração que estava escondida e que ia se revelando, aos poucos, com o processo de restauração. As mais velhas se sentiam muito felizes em ver resgatada um pouco da sua memória afetiva, e todas tinham alguma recordação ou um caso para contar. A lembrança daquelas pinturas as remetia a um tempo em que sua cidade era mais bonita e tranquila.²⁶³

Esse testemunho nos conduz novamente a constatar as potencialidades do museu enquanto presentificador – simbólica e sensorialmente - de um passado que não existe mais e de um presente que não será o mesmo no futuro²⁶⁴.

Apresentadas as questões do conjunto de práticas e técnicas que, conforme defendido por Certeau, são inerentes ao processo de produção historiográfica e os pressupostos teóricos metodológicos da Museologia enquanto disciplina que definem o campo, concluímos que o museu é o lugar social do desenvolvimento da prática museológica. É sabido que existe um hiato entre a Museologia ensinada e discutida na esfera acadêmica e a prática museológica vivenciada em diversos museus, apartada dos procedimentos especializados. Contudo, o que nos cabe neste estudo é compreender as fronteiras que permitem a reflexão acerca da produção do discurso expográfico, a partir da historiografia e do cruzamento de seus caminhos.

As possíveis aproximações entre uma teoria museológica e a metodologia para a produção historiográfica é a natureza heurística de cada campo. À ciência histórica cabe a análise dos acontecimentos e processos históricos, a pesquisa das fontes e documentos e a produção de interpretações imparciais validadas pelo campo em função do estágio da pesquisa. Já à Museologia implica traduzir essas informações em linguagens diversas: artísticas, sensoriais, abstratas, sentimentais, etnográficas.

Outro ponto a ser questionado diz respeito à produção delimitada por uma epistemologia limitada e postulada pelo campo acadêmico. Em ambos os casos, preza-se pelo rigor das técnicas, a fim de que o resultado obtido tenha legitimidade científica e acadêmica. No caso dos museus implica também um reconhecimento social que parte dos usuários de museus e da sociedade como um todo.

Aos historiadores seria oportuno o interesse do grande público por sua produção. Todavia, a História dita erudita e que circula nos meios acadêmicos é traduzida em texto para

²⁶³ ICFG, 2004, p. 244.

²⁶⁴ KOSELLECK, 2006, p. 305-327.

uma linguagem própria e com características específicas como as notas de rodapé, as referências extratextos e o caráter didático, segundo Pomian, seriam as "marcas de historicidade" do texto e que permitem ao leitor a constatação do fato²⁶⁵. A prova só é legítima quando pode ser verificada.

Em qualquer tipo de texto, seja histórico, jornalístico, literário, o conhecimento do autor será diferente ao do leitor. Entretanto, escrever para seus pares é relativamente fácil, visto que se presume que os historiadores dominam certo vocabulário e teorias, o que produz muitas vezes textos maçantes de leitura tediosa. Certeau critica o abismo da produção histórica acadêmica que, exilada nos circuitos de consumo destinados aos pesquisadores da História, precisa ser vulgarizada para ser ensinada pelo professor na educação básica²⁶⁶. A academia poderia suprir esse gargalo com textos explicativos e de linguagem acessível aos estudantes do Ensino Básico e ao público interessado²⁶⁷, visto que o próprio Certeau elucida o caráter didático e explicativo que caracteriza o texto historiográfico. Por sua vez, os museus na contemporaneidade só existem por e para seus públicos, sejam especializados ou leigos. O objetivo é atingir o sujeito em alguma esfera, contribuindo para sua formação enquanto ser social.

Em nosso trabalho observamos pela teoria de Certeau que a correspondência entre museus e historiografia repousa em suas diferentes relações estabelecidas com o passado na contemporaneidade em um lugar social, utilizando para isso um conjunto de técnicas.

²⁶⁵ POMIAN *apud* PROST, Antoine. *Doze lições sobre a História*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 235-236.

²⁶⁶ CERTEAU, 1982, p.74.

²⁶⁷ PROST, 2017, p.249.

CAPÍTULO III - ESCRITAS

*A missanga, todos a veem.
Ninguém nota o fio que, em colar vistoso, vai compondo as missangas.
Também assim é a voz do poeta: um fio de silêncio costurando o tempo.*

Mia Couto

O museu, enquanto operação historiográfica, leva-nos às potencialidades desse espaço, no qual conseguimos mesclar diferentes temporalidades, conceitos e sensibilidades para as narrativizações da História. Sensibilidades que se aguçam dada a experiência sinestésica do museu: os objetos estão *ali, presentes*, no sentido de disponíveis aos sentidos - um aspecto singular do que pode ser “escrever” e “ler” História. Essa sensibilidade, no caso do MAO, se constituiu a partir de objetos que nos fazem *ver* certos ofícios: como o torno de oleiro, o par de fôrmas para calçados ou a cadeira de barbeiro. Essa narrativa indica uma história do trabalho antes de sua alienação, sejam os domésticos, sejam aqueles para um mercado ainda não acelerado pelos ritmos do capital. Nas fotos a seguir, vemos imagens desses ofícios em exposição no MAO. Ao vê-las, precisamos ter em conta que a narrativa dos objetos é análoga à da História, não idêntica a ela²⁶⁸. O terceiro capítulo traçará possíveis adjacências entre a Historiografia - enquanto produto do conjunto de práticas associado ao lugar social - e o discurso expográfico - resultado dos processos de pesquisa e conservação executados em um acervo e comunicado ao público.

IMAGEM 22 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, formas para confecção de calçados apresentadas nos Ofícios do Couro [Sapateiro e Chapeleiro]



FONTE – Acervo de Pesquisa – VASCONCELOS, 2018.

²⁶⁸ Visita virtual disponível em: <http://eravirtual.org/mao_br_1/>. Acesso em: 10 out. 2018.

IMAGEM 23 e 24 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, Cadeira de Barbeiro [Ofícios Ambulantes] e Torno de Oleiro [Ofícios da Cerâmica] - respectivamente da esq. para dir.



FONTE – Acervo de Pesquisa – VASCONCELOS, 2018.

O produto da Operação Historiográfica

Para Certeau, a escrita historiadora só acontece quando articulada a e por um lugar social e uma prática, o que a distingue de outras formas de representação histórica. Para pensar a construção dessa "operação que faz passar da prática investigadora à escrita"²⁶⁹, Certeau afirma que "a criação de um espaço textual provoca uma série de distorções com relação aos procedimentos de análise"²⁷⁰. Isso ocorre porque a escrita é o produto da análise realizada e, ao se transpor os dados obtidos para uma linguagem que os concatena, ocorre um deslocamento de espaço de experimentação. Esse discurso impõe uma lei diversa às regras (metodológicas) da prática, o que ele denomina de *inversão escriturária*. A fim de comprovar essa assertiva, o autor indica três imposições que o discurso histórico estabelece quando é tomado como objeto de investigação.

²⁶⁹ CERTEAU, 1982, p. 94.

²⁷⁰ CERTEAU, 1982, p. 94.

"A primeira imposição do discurso consiste em prescrever como início aquilo que na realidade é um ponto de chegada, ou mesmo um ponto de fuga da pesquisa."²⁷¹ O "fim" da pesquisa, ou os resultados obtidos por meio dela, possibilitam que a escrita seja iniciada. A apresentação dos produtos segue a uma ordem cronológica inversa à da pesquisa. Ou seja: quando a pesquisa foi iniciada, havia hipóteses e desconfianças sobre um determinado objeto, e a escrita ainda não havia sido concretizada. Com o "fim" da pesquisa, a escrita é iniciada e as suposições são esclarecidas, ou conduzem a novas perspectivas.

A segunda determinação está intrinsecamente ligada à primeira, e apresenta como contraditória a "imposição" de findar algo infinito. "Enquanto a pesquisa é interminável, o texto deve ter um fim, e esta estrutura de parada chega até a introdução, já organizada pelo dever de terminar."²⁷² A pesquisa é iniciada para ter como fim a sua divulgação, principalmente em formato escriturário. O texto precisa ser finalizado com as respostas conseguidas até então, mesmo que a pesquisa permita - e toda pesquisa tem esse perfil - outras possibilidades de análise. A pesquisa seria o começo de uma especulação cuja finalidade é descobrir cada vez mais dados, suposições e desconfianças sobre o objeto pesquisado.

Por fim, a terceira imposição segue a mesma linha de raciocínio das anteriores, e considera que "(...) a representação escriturária é 'plena'; preenche ou oblitera as lacunas que constituem, ao contrário, o próprio princípio da pesquisa, sempre aguçada pela falta."²⁷³ A escrita torna possível uma forma de materialização do que até então era ausência ou dúvida: o texto desvela o questionamento e as causas que conduziram a sua existência, e, ao mesmo tempo, expõem os desenlaces alcançados. A pesquisa só existe porque há a busca de soluções para os problemas e a escrita trata de "solucioná-los". O *texto* está imbuído de legitimidade e, ao transformá-lo em *escrita*, o historiador apresenta uma possível solução para o problema inicial. "Por estes poucos traços - a inversão da ordem, o encerramento do texto, a substituição de um trabalho de lacuna por uma presença de sentido - pode-se medir a 'servidão' que o discurso impõe à pesquisa."²⁷⁴ A escrita é controlada pelas práticas que a ciência histórica postula, constituindo-se também no resultado dela.

Os produtos oriundos da pesquisa histórica são organizados sob uma ordem de natureza cronológica (ou temporal). Bevernage e Lorenz²⁷⁵ apontam a necessidade de

²⁷¹ CERTEAU, 1982, p. 94.

²⁷² CERTEAU, 1982, p. 94.

²⁷³ CERTEAU, 1982, p. 94.

²⁷⁴ CERTEAU, 1982, p. 94.

²⁷⁵ BEVERNAGE & LORENZ, 2013, p. 07-25.

ampliação das reflexões acerca do conceito 'tempo', visto sua centralidade no discurso historiográfico. Os autores criticam a artificialidade da cesura passado/presente e presente/futuro, posto que ela corresponde a uma ontologia propriamente moderna que assume a "natureza" progressiva do tempo, quando, na verdade, não há a separação, uma vez que, na experiência, as três dimensões são sempre confluentes.

Ao redirecionarmos essas considerações para o campo da Museologia, podemos inferir que os discursos expográficos, em sua grande maioria, tendem a apresentar o transcurso passado-presente-futuro, analogamente ao texto histórico²⁷⁶. Compreendemos que, apesar das dificuldades de inserção do tempo na pesquisa concreta (tal como acontece com o espaço), somente as reflexões realizadas sobre ele em pesquisas históricas possibilitam transformações, aprimoramentos e amadurecimentos dessa categoria, compreendida como meta-histórica. Todavia, o que Certeau pondera é que a cronologia perpassa sutilmente o texto historiográfico, não como categoria 'tempo' ou 'temporalidade', mas no sentido de essa interferir e mediar sua produção. A cronologia está vinculada ao processo de pesquisa, ao tempo demandado por ela, à própria maturidade de quem escreve, ao encadeamento dos resultados alcançados e à apresentação dos mesmos, e tantas outras variáveis que ditarão a ordenação cronológica do trabalho.

Certeau defende que a historiografia produz um "tempo discursivo", um tempo próprio que é diferente do "tempo real", do tempo de leitura ou, ainda, do tempo presente. "(...) toda historiografia coloca um tempo das coisas como um contraponto e a condição de um tempo discursivo (o discurso 'avança' mais ou menos rápido, conforme ele se retarde ou se precipite)."²⁷⁷ Dessa forma, é possível a composição de quadros sincrônicos - como ocorre na literatura e no cinema, por exemplo - e a renovação das formas de interação de momentos diferentes. A produção desse "tempo discursivo", maleável e elástico, pode ser encarada sob alguns aspectos.

O primeiro centra-se na possibilidade de tornar os contrários compatíveis, sob a condição de ser um texto narrativo e desde que seja introduzida a diferença temporal. Por exemplo: 'O verão do ano passado foi chuvoso, já o desse ano não'. A indicação do tempo torna factível a coerência entre a ordem e o seu oposto.

²⁷⁶ Sobre os aspectos relacionados à polifonia do tempo em espaços de memórias fizemos referências aos estudos de Koselleck (2006), na Introdução e Capítulo II deste trabalho. No decorrer deste capítulo, esse autor também será abordado.

²⁷⁷ CERTEAU, 1982, p. 96

Uma colocação em perspectiva histórica autoriza, pois, a operação que no mesmo lugar e no mesmo texto, substitui a disjunção pela conjunção, reúne enunciados contrários e, mais amplamente, supera a diferença entre uma ordem e aquilo que ela exclui²⁷⁸.

Outro aspecto do serviço prestado pelo tempo à História é a própria cronologia. Ela possibilita o recorte do tempo em períodos, rebatendo sobre o texto uma imagem invertida do tempo: na pesquisa o tempo desloca-se do presente ao passado. Por conseguinte, a escrita também é moldada a partir dessa condição temporal reversa. A escrita - iniciada no passado que era presente do autor - conduz o tempo ao momento do leitor, construindo seu lugar no presente.

A exposição histórica supõe a escolha de um novo 'espaço vetorial' que transforma o sentido do percurso do vetor tempo e inverte sua orientação. Somente esta inversão parece tornar possível a articulação da prática com a escrita. Ao indicar uma ambivalência do tempo, coloca-se inicialmente o problema de um "re-começo": onde começa a escrita? Onde se estabelece para que haja uma historiografia?²⁷⁹

Koselleck procura pensar uma teoria do tempo e a concepção de que o tempo histórico assume uma centralidade na modernidade, pensando-o não em sua totalidade, mas em dimensões antropológicas - uma ontologia da temporalidade - e estruturais - como passado e presente se dispõem como estratos do tempo. No texto "Espaço de experiência e horizonte de expectativa"²⁸⁰, Koselleck propõe as categorias de experiência e expectativa como novas perspectivas de estudo do tempo histórico. A experiência seria um aspecto da presença do passado no presente, como por exemplo, a constituição de recordações. A expectativa é a reflexão do futuro no presente, ou, o que pode ser projetado ou previsto como base nas experiências vivenciadas. As expectativas podem ser revistas (pois ainda não ocorreram), as experiências são vividas e recolhidas. Tais categorias são paralelas, não coincidentes, simultâneas, que não colidem ou se esbarram. Caminham em conjunto, lado a lado, mas separadas. Espaço de experiência e horizonte de expectativa são categorias transhistóricas, porque respondem a uma condição antropológica do homem no tempo, e toda época tem certa configuração da tensão entre essas esferas, constituindo uma peculiaridade da formação da modernidade e, por conseguinte, um novo conceito de tempo histórico. Interpretando a escrita contida na operação historiográfica a partir da análise de

²⁷⁸ CERTEAU, 1982, p. 96-97

²⁷⁹ CERTEAU, 1982, p. 97

²⁸⁰ KOSELLECK, 2006, p. 305-327.

Koselleck inferimos que ocorre um deslocamento temporal, uma espécie de ruptura cronológica: o passado é inserido no presente por meio da escrita, e essa também abre certos futuros na medida em que organiza no presente a interpretação do passado e sua incorporação controlada à experiência vivida. "Experiências" são retomadas em um tempo diferente de quando ocorreram os fatos que as compuseram e postas em um período em que não ocorreram. Acreditamos que essa mesma distensão temporal pode ser experimentada em um museu, conforme já comentamos no primeiro capítulo, e que as ideias de Certeau sobre a operação historiográfica nos ajudam a pensar como ela se dá.

Sobre a construção da historiografia, Certeau a define como desdobrada, dividida em esferas que não se sobrepõem, mas que se correlacionam para estruturar o texto historiográfico. É possível decompô-la em três aspectos: seu funcionamento misto, sua estratificação e sua relação entre acontecimento e fato.

O discurso histórico casa elementos da narração e do discurso lógico. Certeau²⁸¹ nos explica tal matrimônio:

Na narração, um e outro remetem a uma ordem de sucessão, o tempo referencial (uma série A, B, C, D, E, etc. de momentos) pode ser, no exposto, o objeto de omissões e de inversões susceptíveis de produzir efeitos de sentido (por exemplo, o relato literário ou cinematográfico apresenta a série : E, C, A, B, etc.). No discurso "lógico", o conteúdo, definido pelo estatuto de verdade (e/ou de verificabilidade) atribuível a enunciados, implica em relações silogísticas (ou 'legais') entre eles, que determinam a maneira da exposição (indução ou dedução). Ele, o discurso histórico, pretende dar um conteúdo verdadeiro (que vem da verificabilidade) mas sob a forma de uma narração.

A constituição desse discurso misto é elaborada seguindo dois movimentos contrários: o da *narrativização*, que organiza os conteúdos, criando conexões, ordenações e cronologizações entre os mesmos, utilizando para isso a ferramenta narrativa; e inversamente, o da *semantização* do material, que (re)significa as palavras, passando dos "elementos descritivos a um encadeamento sintagmático dos enunciados e à constituição de sequências históricas programadas"²⁸². Para Jean Baudrillard, vivemos uma era em que impera o simulacro e a semantização. A realidade é disfarçada e falsificada pelos novos significados das palavras, dos enunciados e discursos. O café descafeinado ainda continua sendo café, mesmo desprovido das propriedades cafeeiras. É um falso café sem deixar de ser café. Assim como o leite desnatado, o couro sintético ou o adoçante. Esse excesso de realidade - ou a

²⁸¹ CERTEAU, 1982,p.100.

²⁸² CERTEAU, 1982, p.101.

necessidade abusiva de transformar o "falso" em realidade - termina por extinguir o real, criando outra dimensão de realidade²⁸³. O museu nos serve como espaço de semantização dos objetos, em uma narrativa ocolocêntrica, que tem sua centralidade na visualidade. Ulpiano Bezerra de Meneses²⁸⁴ afirma que o museu "(...) é mais eficiente que a escrita e outros sistemas intermediados de registro já que a matriz sensorial facilita a rememoração". A apresentação visual de uma narrativa da História (ou da Memória) articula imagens e lugares através de diversas leituras.

Tais procedimentos de construção do discurso misto e do texto impedem o ocultamento de características metafóricas. Para explicar sua afirmação, Certeau²⁸⁵ se utiliza da definição aristotélica segundo a qual a metáfora opera as conexões entre os gêneros, sendo o indício desta combinação ubíqua. Essa construção poderia ser tida como pouco rigorosa do ponto vista científico, já que a metáfora "disfarça" a explicação histórica utilizando um silogismo retórico, em que o enunciado é confirmado pela probabilidade. De fato, é comum em textos históricos o uso de advérbios ou locuções adverbiais que remetem à dúvida, ou melhor, à não afirmação de um fato concreto, como, por exemplo, 'possivelmente', 'provavelmente', 'em consideração', 'se', entre outras.

Para sustentar sua autoridade, o historiador arranja mecanismos que creditem seu texto. Assim, é tido como "historiográfico o discurso que 'compreende' seu outro (...), quer dizer, aquilo que se organiza em texto folheado do qual uma metade, contínua, se apoia sobre a outra, disseminada, e assim se dá o poder de dizer o que a outra significa sem o saber."²⁸⁶

A estratificação do discurso histórico se dá através da compreensão de outro texto pelas citações, notas, referências e por qualquer dispositivo que permita a introdução de um "extratexto". Aquele que é citado é legitimado por seu discurso e legitima o discurso de outrem. O jogo é semelhante ao de uma sala de espelhos em que a imagem refletida também reflete e se reflete continuamente. Essa característica da historiografia referenda a assertiva anterior, em que, para ser aceito entre os pares, é imprescindível o estabelecimento do diálogo com os semelhantes. E uma dessas estratégias de aproximação é a citação. Essa composição se dá em uma ponte de mão dupla, produzindo fiabilidade e validando o texto²⁸⁷. "Citando, o discurso transforma o citado em fonte de credibilidade e léxico de um saber. Mas, por isso

²⁸³ BAUDRILLARD, 1981.

²⁸⁴ MENESES, 1994, p.9-10.

²⁸⁵ CERTEAU, 1982, p. 101.

²⁸⁶ CERTEAU, 1982, p. 101.

²⁸⁷ CERTEAU, 1982, p. 101.

mesmo, coloca o leitor na posição do que é citado; ele o introduz na relação entre um saber e um não-saber.”²⁸⁸

Essa relação é outro ponto a respeito do texto histórico e que está entrelaçado ao lugar social: o fato daquele ser direcionado àqueles que dominam o saber da disciplina histórica.

(...) a historiografia (...) se contenta em operar um trabalho com uma linguagem referencial. Mas esta condição externa de um saber do outro, ou de uma heterologia, tem como corolário a possibilidade para o discurso de ser ele mesmo um equivalente de uma semiótica, uma metalinguagem de línguas naturais, logo, um texto que supõe e manifesta a transcritibilidade de codificações diferentes. (...) A interpretação tem como característica reproduzir, no interior de seu discurso desdobrado, a relação entre um lugar do saber e sua exterioridade.”²⁸⁹

Nesse sentido, identificamos diferentes interações proporcionadas pelo texto historiográfico: entre o autor e o escritor, entre os autores, entre o autor e o lugar social, entre o leitor e o lugar, entre historiador e o leigo. O discurso estabelece essas conexões por meio de contratos enunciativos que organizam o espaço textual e social.

Além do caráter misto e estratificado do discurso, um terceiro aspecto do desdobramento da construção historiográfica é apontado por Certeau: a relação entre o acontecimento e o fato.

(...) o acontecimento é aquele que recorta, para que haja inteligibilidade; o fato histórico é aquele que preenche para que haja enunciados de sentido. O primeiro condiciona a organização do discurso; o segundo fornece os significantes, destinados a formar, de maneira narrativa, uma série de elementos significativos. Em suma, o primeiro articula, e o segundo soletra²⁹⁰.

Certeau defende que a escrita consiste em 'elaborar um fim'. O fim da pesquisa, o término da análise, as considerações sobre o objeto, mesmo que isso seja uma particularidade contraditória, já que a escrita só existe graças à pesquisa, ou melhor à sua finalização. A escrita impõe regras e traços diferentes dos da prática, organizando o resultado dessa. "(...) o texto é o lugar onde se efetua um trabalho do "conteúdo" sobre a "forma"²⁹¹.

O último paradoxo da História discutido por Certeau é que a historiografia coloca em "cena uma população de mortos - personagens, mentalidades ou preços"²⁹². Traz para o

²⁸⁸ CERTEAU, 1982, p. 102.

²⁸⁹ CERTEAU, 1982, p. 102.

²⁹⁰ CERTEAU, 1982, p. 103.

²⁹¹ CERTEAU, 1982, p. 105.

²⁹² CERTEAU, 1982, p. 106.

presente - para o momento da escrita e também para o da leitura – possibilidades de conformação do passado. Assim, tanto os acontecimentos quanto os personagens de uma época e lugares, diferentes do presente, são narrados e transformados em texto a partir de uma prática histórica.

Em certa altura da discussão, numa tentativa de ilustrar a historiografia, Certeau a compara a uma galeria de museu.

Sob formas e conteúdos diferentes, ela permanece ligada à sua arqueologia de inícios do século XVII ('um dos pontos zero da História da França', diz Ariès) à 'galeria de história' tal como se vê ainda no castelo de Beauregard: uma série de retratos, efígies ou emblemas pintados nas paredes antes de serem descritos pelo texto, organiza a relação entre um espaço (o museu) e um percurso (a visita). A historiografia tem esta mesma estrutura de quadros que se articulam com uma trajetória. Ela re-presenta mortos no decorrer de um itinerário narrativo. Muitos indícios atestam, na história, esta estrutura de 'galeria'.²⁹³

Essa figuração da historiografia vai ao encontro de nosso trabalho e tal homologia entre museu e historiografia se liga à arqueologia do nascimento de ambas. O excerto acima é possivelmente a passagem do texto de Certeau em que podemos comprovar nossa hipótese, permitindo a aproximação da historiografia à expografia. Ao conciliar os elementos identificáveis no discurso histórico e na narrativa expográfica concluímos que são formas diferentes e sistemáticas de apresentação da sociedade, em linguagens diferentes, mas com o objetivo de mostrar algo que se torna significativo para quem o "lê" ou o vivencia, ou, ainda, o experimenta. Certamente, na leitura de uma obra de História, há vivência e experiência, mas ela é essencialmente diferente de estar em meio a objetos - sentindo as mudanças de luz, temperatura, ambientes, a disposição visual dos objetos, cheiros, sons.

Essas linguagens têm por encargo a presentificação de diferentes temporalidades, seja no texto escrito ou numa galeria. Com relação à função da escrita, Certeau a defende como complementar à prática. É essa que a torna possível. A escrita seria uma "tradução" da prática. No entanto, a escrita pode ser caracterizada por dois aspectos:

Por um lado, no sentido etnológico e quase religioso do termo, a escrita representa o papel de um rito de sepultamento; ela exorciza a morte introduzindo-a no discurso. Por outro lado, tem uma função simbolizadora; permite a uma sociedade situar-se, dando-lhe, na linguagem, um passado, e abrindo assim um espaço próprio para o presente: 'marcar um passado, é dar um lugar à morte, mas também redistribuir o espaço das possibilidades, determinar negativamente aquilo que está por fazer e,

²⁹³ CERTEAU, 1982, p. 106-107.

consequentemente, utilizar a narratividade, que enterra os mortos, como meio de estabelecer um lugar para os vivos.²⁹⁴

Podemos considerar que o "morto" refere-se ao passado, ao tempo decorrido, às práticas sociais transformadas, às mudanças tecnológicas, enfim, ao que, no presente, apresenta-se como diferente do que era. Um movimento dúbio marca a escrita, que serve como o fármaco platônico: ela retira o passado - o "morto" - do esquecimento, pois o presentifica e, ao mesmo tempo, o coloca em seu lugar de avesso ao presente e ao futuro, dando-lhe uma identidade. Ela estabelece novos limites temporais e espaciais, que se cruzam e se distanciam concomitantemente. No texto o passado ocupa o papel de protagonista da trama. Ao redor dele se efetuará uma operação técnica e analítica, que parte do presente para pensar problemas, e outra, escriturária, para que ele possa ser (re)apresentado e reconduzido a um lugar simbólico: "(...) onde a pesquisa efetuou uma crítica dos modelos presentes, a escrita construiu um 'túmulo' para o morto"²⁹⁵.

Sob o prisma de que a escrita edifica uma espécie de "túmulo para o morto", traçamos um paralelo com o próprio ato de colecionar, que, em algum sentido, se assemelha à ação de escrever. O homem tem por natureza o instinto de propriedade, e o colecionador tem por incumbência, criada ou estimulada por algo externo a ele, coletar os objetos que o afetam, independente de quais sejam. E o que faz o colecionador senão resgatar os objetos de seu futuro incerto, acometido pelo provável aniquilamento, e protegê-los? Recolher esses objetos do esquecimento é uma forma preservá-los. Ao mencionar as motivações que levaram Flávio Gutierrez a recolher objetos de um contexto rural e simples, Angela Gutierrez afirma que o intuito do pai era evitar sua possível destruição (material) e o desaparecimento desse universo do trabalho. "Porque ele falava: ' - Vamos comprar esse carro de boi aqui porque daqui a pouco isso vai virar lenha, vai pra fogueira, pro fogão de lenha dessa senhora. Ela está querendo ficar livre do carro de boi, vamos levar ele.'"²⁹⁶

Ao estudar coleções compostas por mobiliários funerários, oferendas e tesouros principescos, Pomian assinala os limiares entre o visível e o invisível, entendendo que os objetos oferecidos aos mortos ou ofertados aos deuses são "sacrificados" do mundo dos vivos e permanecem sob a posse de seres de outras dimensões. Dessa forma, tais oferendas dedicadas aos deuses e aos mortos não estariam expostas ao olhar dos homens. Na verdade,

²⁹⁴ CERTEAU, 1982, p.107.

²⁹⁵ CERTEAU, 1982, p.108

²⁹⁶ GUTIERREZ, 2018.

são apresentadas a um olhar que transcende a materialidade terrena, invisível ao olho humano e creditada pela fé. Há nessa relação uma troca: enquanto os homens ofertam tesouros, os deuses concedem proteção. "Portanto, também as oferendas participam num processo de troca: tal como as rezas e os sacrifícios, pensa-se que em troca garantam os favores da divindade a que foram destinadas."²⁹⁷ Aos objetos que se encontram em locais de cultos - como oratórios, estatuárias de santos, relíquias, guias do Candomblé, por exemplo - é atribuído um poder de canal ao sagrado, servindo de intermediários entre o espectador que os vê e o invisível.

Peças de tesouros principescos também possuem este fim. Quadros, coroas, cetros, anéis, salvas, vasos, não são dispostos ao olhar das “pessoas comuns” porque requerem certa erudição para apreciá-las, uma escolha divina para usá-las e pertencer a uma dinastia para recebê-las. Exemplo dessa divindade da realeza é expressa em *Os Reis Taumaturgos*²⁹⁸, de March Bloch, que aborda os ritos de cura e as lendas formadoras do maravilhoso monárquico dos reis da França e da Inglaterra. Para Bloch, tais elementos têm um sentido e ligação com a “consciência coletiva”. O poder miraculoso atribuído aos reis estava inserido dentro de outro contexto: a própria crença nos milagres, e sua manipulação a favor da realeza. Esta realeza santa dominava a consciência popular e foi utilizada e explorada por políticos hábeis que, por sua vez, compartilhavam dessas crenças comuns. Nesse contexto, o poder não dependia somente de razões que o justificam, mas igualmente de dimensões mais obscuras, quase míticas, em se que adquire obediência, apoio e reverência em crenças na realeza, nos tempos em que ela frequentava o sagrado. A partir de observações acerca das efígies reais inglesas e francesas nos séculos XIII e XIV, Carlo Guinzburg procura demonstrar “que as semelhanças transculturais podem ajudar a compreender a especificidade dos fenômenos de que partiram”²⁹⁹. Segundo o autor, a representação, em alguns momentos, evocaria a ausência, ao se fazer passar pela realidade; em outros, ela iria sugerir a presença, ao tornar a realidade representada visível.

Ao considerarmos os sentidos simbólicos dos objetos e as representações que os mesmos carregam, tomamos como exemplo uma peça em exposição no MAO: o avental de couro³⁰⁰, exposto no Ofício de Cutridor (Ofícios do Couro). Na composição elaborada para

²⁹⁷ POMIAN, 1984, p.63.

²⁹⁸ BLOCH, 1924.

²⁹⁹ GUINZBURG, 2001, p.87.

³⁰⁰ AVENTAL de Couro. Século XIX. Acessório utilizado pelo trabalhador em ofícios relacionado ao couro. Museu de Artes e Ofícios, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

apresentação do mesmo (composta por uma prancha para desbaste do couro, uma faca para o corte do couro e o próprio avental de couro), observamos que tal objeto possui marcas resultantes de seu uso constante para o trabalho. De tanto ter sido usado por um trabalhador, aquele avental foi moldado conforme o corpo e a postura do ser humano para trabalhar, e por isso carrega em si historicidades relacionadas à história de vida da pessoa que o utilizou, à uma lógica econômica, cultural e social. Essas informações não estão explícitas para o visitante, mas são interpretações implícitas na observação do objeto, ou seja, que estão invisíveis à primeira vista, mas que estão ali.

IMAGEM 25 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, com destaque para o avental de couro que revela a forma humana por trás de seu uso apresentado nos Ofícios do Couro [Ofício do Curtidor].



FONTE – Acervo de Pesquisa – VASCONCELOS, 2018.

Essa dimensão do invisível que transpassa os objetos lhes conferindo sentido a partir do olhar humano é descrito por Pomian como

(...) o que está muito longe no espaço: além do horizonte, mas também muito alto ou muito baixo. E é aquilo que está muito longe no tempo: no passado, no futuro. Além disso, é o que está para lá de qualquer espaço físico, de qualquer extensão, ou num espaço dotado de uma estrutura de facto particular. É ainda o que está situado num tempo *sui generis* ou fora de qualquer fluxo temporal: na eternidade³⁰¹.

Os objetos venerados e as coleções são similares nessa condição de transitarem entre dois mundos: o das coisas tangíveis, com valor de uso e uma funcionalidade específica, e o universo que transcende a materialidade, seja por sua natureza sacra, estética ou cultural. Tais acervos permitem que o invisível seja esboçado na performance devocional, numa narrativa expográfica, num estudo historiográfico ou antropológico, por meio de uma linguagem que, em determinada esfera, o materializa e presentifica.

(...) a linguagem permite falar dos mortos como se estivessem vivos, dos acontecimentos passados como se fossem presentes, do longínquo como se fosse próximo, e do escondido como se fosse manifesto. Não só permite, mas obriga, ou melhor, leva inevitavelmente a fazê-lo de uma maneira absolutamente natural e espontânea. A necessidade de assegurar a comunicação linguística entre as gerações seguintes acaba por transmitir aos jovens o saber dos velhos, isto é, todo um conjunto de enunciados que falam daquilo que os jovens nunca viram e que talvez jamais verão³⁰².

Essas peças retiradas do circuito econômico e cultural são ressignificadas pelos sujeitos e servem ao olhar de apreciação, tanto do colecionador quanto do crente. Dessa forma, podemos interpretar que expor as coleções que compõem os acervos de museus é uma operação que utiliza um código diferente do culto, pois não se tenciona venerar os objetos como sacrossantos. Elas também são reverenciadas, em certo aspecto, visto que recebem um tratamento diferente do que uma peça “normal” receberia. O que se procura é apresentar seu sentido de representação de herança cultural do homem, na busca pelo reconhecimento da importância da mesma como semióforo e do fato de que, por isso, precisa ser protegida. O museu também se presta ao serviço de construir um “túmulo” para os objetos. Ao distingui-los entre os demais, ele se preocupa em não permitir que os mesmos sejam esquecidos, criando para isso um lugar para que eles sejam lembrados e apresentados ao público. Esse movimento é semelhante à escrita historiográfica: a construção de um espaço

³⁰¹ POMIAN, 1984, p. 66.

³⁰² POMIAN, 1984, p. 68.

institucionalmente legitimado por técnicas para que o passado não seja perdido. Ou esquecido.

Operação Historiográfica e Expografia: interseções

À organização dos objetos para serem expostos ao público denominamos de Comunicação Museológica, que pressupõe:

(...) a mediação do objeto museal, que ao abandonar sua funcionalidade original, converte-se em signo comunicacional e informacional. Esta mudança insere o objeto nas leis e bases da Teoria da Comunicação, ou seja, comunicação que implica emissão de mensagem por parte de um emissor e, por sua vez, a recepção desta mensagem por parte de um receptor, estruturados ambos à fonte museu.³⁰³

A Comunicação é uma ação que tem como objetivo estabelecer uma informação entre um emissor e um receptor, utilizando para isso um meio, segundo o modelo ECR, de Lasswell, datado de 1948³⁰⁴. Em um museu a Comunicação figura como a apresentação dos resultados das pesquisas efetuadas sobre a coleção (produtos como catálogos, livros, trabalhos acadêmicos) e como a exibição do acervo por meio da exposição. A exposição é entendida como resultante dos processos de Pesquisa e Conservação efetuados na coleção. Essa lógica entende de uma perspectiva mais geral, que, no modelo Preservação, Pesquisa e Comunicação, "(...) inclui no processo de Comunicação as funções de exposição, de publicação e de educação exercidas pelo museu"³⁰⁵. A Comunicação Museológica transcende a própria exposição e os limites físicos do museu, pois se realiza também nos catálogos, nos materiais educativos, nas visitas virtuais e outras formas de apresentação virtual do museu, e nesse sentido, extrapola ao museu e à museografia, sendo portanto, mais aberta que a operação historiográfica. No âmbito desse trabalho nosso olhar será direcionado somente à função expositiva da Comunicação Museológica.

No contexto dos museus, o processo de comunicação está ordenado como discurso, estruturado com base em signos e símbolos implicados em uma mensagem, cujo sentido e coerência são frutos das escolhas da equipe que participa desse processo de construção e da instituição. A Comunicação Museológica tem por função a emissão de uma mensagem entre

³⁰³ CASTRO, Ana Lúcia Siaines. *O museu do sagrado ao segredo*. Rio de Janeiro: Revan, 2009, p. 129.

³⁰⁴ DESVALLÉS & MAIRESE, 2016, p.35.

³⁰⁵ DESVALLÉS & MAIRESE, 2016, p.35

polos os comunicativos³⁰⁶. Para isso, é preciso considerar alguns aspectos, como o local, a realidade e os interlocutores que participam desse processo de troca e compartilhamento das informações, o que e qual mensagem é emitida e quais são os signos utilizados nesse conteúdo e os procedimentos aplicados nessa transmissão da mensagem. A função de comunicação não parecia muito evidente para os estudiosos de museus e "(...) a ideia de uma mensagem museal só surgiu muito tarde, especialmente com as exposições temáticas nas quais prevaleceu, por muito tempo, a intenção didática"³⁰⁷. Mas a comunicação museológica está além da exposição em si e das técnicas empregadas na exibição dos objetos e da narrativa sugerida. Ela também se dá na interação entre sujeito e objeto museal, através de ações museológicas - seja na instituição museu ou em espaços musealizados.

Para Desvallés, a Comunicação Museológica não é verbal - a escrita é apenas auxiliar - pois ela opera com objetos cuja apreensão se dão na dimensão do sensível, do abstracionismo. Por isso, seria difícil encontrar uma correspondência transparente com o texto escrito, sendo possível apenas fazê-lo, como fazemos aqui, metaforicamente³⁰⁸. A título desse trabalho a compreenderemos como uma linguagem sensorial dos objetos, diversa da escrita, cuja composição se deu por meio de uma metodologia. Nosso intuito é buscar as conexões passíveis de serem realizadas entre o texto historiográfico e a exposição do MAO.

A exposição - museológica ou artística - diz respeito ao conjunto de peças de diferentes formas e naturezas expostas ao público, ou às próprias peças expostas, ou, ainda, ao local onde as peças são apresentadas³⁰⁹. O espaço em que ocorre a exposição não é definido somente pelo seu conteúdo - objetos, suportes, vitrines, aspectos culturais e históricos - mas também pelo espaço de comunicação e interação social, tanto dos visitantes com o acervo, com o conhecimento, ou dos membros da equipe que participam do trabalho da exposição. Atualmente o Conselho Internacional de Museus (ICOM) considera como uma das funções primordiais do museu o ato de expor seu acervo com fins de difusão: "(...) a exposição faz parte da função mais geral de comunicação do museu"³¹⁰. Dessa forma, a exposição é compreendida como uma característica fundamental do museu, constituindo-se como o principal espaço em que o museu interage com o público e difunde seu acervo, bem como o conteúdo e conhecimento gerado por ele.

³⁰⁶ MUSEAR, 2012, p.112-113.

³⁰⁷ DESVALLÉS & MAIRESE, 2016, p.36

³⁰⁸ DESVALLÉS, 1992 *apud* DESVALLÉS & MAIRESE, 2016, p.36

³⁰⁹ DESVALLÉS & MAIRESE, 2016, p.42

³¹⁰ DESVALLÉS & MAIRESE, 2016, p. 43.

O termo *Expografia* é usado, preferencialmente, para o conjunto de técnicas específicas para a montagem de uma exposição, e se vale de uma gama de canais para que ela se concretize, tais como etiquetas, iluminação, circuitos expositivos, paleta de cores, sinalização, identidade visual, e o próprio discurso museológico, entre outros.

A palavra “expografia” é formada pela junção do prefixo “expor” (do latim *exponere*³¹¹) que diz respeito a apresentar ou sujeitar algo a, e o radical “grafia” (do grego γράφειν-graphein³¹²) que significa comunicação por meio da escrita. Assim, etimologicamente, podemos defini-la como “escrita para expor” ou “escrita da exposição”. No *Manuel de Muséographie*³¹³ o conceito de expografia é apresentado por André Desvallées como “a arte de expor”³¹⁴, que, ao se desmembrar do termo “museografia” (definido pelo autor como “a figura prática ou aplicada da Museologia, isto é, o conjunto de técnicas desenvolvidas para preencher as funções museais, e particularmente aquilo que concerne à administração do museu, à conservação e à exposição”³¹⁵), propõe a especialização do profissional que se dedica ao espaço expositivo do museu.

O termo foi proposto, em 1993, como complemento ao termo museografia, para designar a montagem da exposição no que diz respeito à montagem do espaço, assim como tudo o que gira em torno do ambiente expositivo, seja em um museu ou não (excluindo outras atividades museográficas, como a conservação, a segurança, etc.) A expografia visa a pesquisa de uma linguagem e de uma expressão fiéis para traduzir o programa científico de uma exposição³¹⁶.

Profissionais de diferentes áreas participam do processo expográfico, conferindo ao mesmo uma característica interdisciplinar. Curadores, museólogos, museógrafos, arquitetos, designers, historiadores, conservadores, educadores, entre outros, num exercício de profunda interlocução, buscam nas ferramentas de cada um a materialização e exibição de uma ideia ou

³¹¹ CINTRA; CRETELLA JÚNIOR, 1944, p. 409.

³¹² Disponível em: <<https://pt.wiktionary.org/wiki/-grafia>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

³¹³ BARY & TOBELEM, 1998.

³¹⁴ "l'art d'exposer"[Tradução minha]. DÉVALLES *apud* BARY & TOBELEM, 1998, p.221.

³¹⁵ DESVALLÉS & Mairese, 2016, p.58. Devido à sua importância para o campo, o ICOM considera a Museografia como uma temática a ser discutida e reconhece a profissionalização do museógrafo como responsável por aspectos arquitetônicos, circulação do público, instalações técnicas e métodos de apresentação, além de conceber os critérios de armazenamento, conservação e segurança.

³¹⁶ *Le terme a été proposé en 1993, en complément du terme muséographie pour désigner la mise en exposition et ce qui ne concerne que la mise en espace, ainsi que ce qui tourne autour, dans les expositions (à l'exclusion des autres activités muséographiques, comme la conservation, la sécurité, etc.), et que ces dernières se situent dans un musée ou dans un lieu non muséal. Elle vise à la recherche d'un langage et d'une expression fidèle pour traduire le programme scientifique d'une exposition.* [Tradução minha]. DÉVALLES, 1998, p.221.

um conceito. Nesse aspecto reside outra diferença fundamental em relação à operação historiográfica, que é pretensamente solitária. O nome do autor aponta para uma exclusividade da autoria frequentemente em contradição com o fato evidente de que o texto é produto de mãos que auxiliam diretamente - aquelas pessoas e instituições que aparecem nos agradecimentos - e mãos ausentes, como os autores citados nas notas.

A museografia de exposição – a expografia – consiste em um conjunto de ações no sentido da sua concretização. No entanto, a concretização de uma exposição está depositada na capacidade do designer e/ou arquiteto de lidar com o espaço e com a forma da exposição. Se exposição é conteúdo e forma, a forma permite a comunicação. Sem o designer ou arquiteto, a exposição não sai das ideias. É ele que materializa os valores embutidos no enunciado central e no seu desenvolvimento conceitual. [...] que dá valor ao espaço e torna a experiência do público possível, a experiência sensorial, interativa e criativa³¹⁷.

Apesar de apresentar traços que a aproximam da cenografia e da arquitetura de interiores, a expografia distingue-se de ambas. A cenografia volta-se para a criação de um cenário visando a reprodução de um ambiente simulado. A arquitetura de interiores está direcionada para a decoração e composição de um recinto. A expografia utiliza de elementos desses campos como ferramentas para organização do espaço expositivo. Ademais, considera pontos que não são atentados pela cenografia e arquitetura de interiores, como desenhos de vitrines, conservação do patrimônio, apreensão do público, apresentação de conteúdos, iluminação específica e o discurso expográfico.

Compreendemos o discurso como toda produção de linguagem que comunica a partir de contexto, e que denuncia o emissor, o receptor e o conteúdo incutido nessa forma de comunicação. Segundo André Desvallées³¹⁸, discurso expográfico é o desenvolvimento de temas a partir de uma linguagem expositiva, que busca a manifestação de uma proposta - estética, política, cultural, social, econômica - utilizando-se para isso diferentes códigos, símbolos e signos. Ele é uma forma de apresentação de um argumento, de uma trama narrativa que condensa conceito(s), pois possui a função de traduzir e ilustrá-los pelos objetos existentes. "Jacques Hainard, do Museu de Etnografia de Neuchâtel (Suiça), e depois George Henri Rivière, asseguram que o importante, para conseguir uma boa exposição, é saber 'contar uma história' com os objetos."³¹⁹ Independente da proposta, o discurso é construído visando a transmissão de uma possível leitura a partir do que está exposto - sejam objetos, palavras,

³¹⁷ CURY, 2006, p. 113.

³¹⁸ DÉVALLES *apud* BARY & TOBELEM, 1998, p. 216.

³¹⁹ DÉVALLES *apud* BARY & TOBELEM, 1998, p. 216 [Tradução minha].

instalações ou sons. Os discursos expográficos podem ser revelados ou não, a depender do argumento que o circuito pretende incitar. Em alguns casos, estão revelados em textos de painéis ou descritos a partir de objetos, ou ainda, em seções da exposição que apresentam o processo de estudo, reflexão e trabalhos que resultaram na exposição em visita. Em outros, o discurso não é indicado porque justamente tem a intenção de que cada um construa o conhecimento a partir de uma leitura particular. De toda forma, o discurso de um museu tem por função informar, mas precisa também afetar o sujeito para que possa ser estabelecida uma relação com o acervo, positiva, negativa ou mesmo neutra. O discurso expográfico comporta uma narrativa, que tem por função criar coerência entre os objetos expostos para que esses constituam um sentido. Não nos referimos aqui a uma sequência de eventos interligados, que são transmitidos em uma estória, mas a uma narrativa que organiza a exposição museológica, traçando uma linha de enunciados que, em conjunto, instruem, sensibilizam e transformem. O discurso - e também a narrativa - põe à vista seus produtores e suas escolhas.

Museu de Artes e Ofícios: uma busca pela narrativa do invisível

Com relação à elaboração da expografia do MAO, Angela Gutierrez revela que a inspiração para apresentar sua coleção em um espaço museológico veio de uma visita ao Hospices de Beaune - Musée de l'Hôtel-Dieu, da cidade francesa Beaune, localizada na região da Borgonha. Fundado em 1443, o edifício ricamente decorado abrigou um antigo hospital - criado por Nicolas Rolin, Chanceler do Duque da Borgonha, e sua esposa, Guigone de Salins - no qual freiras passaram a cuidar dos pobres e indigentes de Beaune. O hospital funcionou até o século XX, quando foi construído, em 1971, um edifício mais moderno, para onde os leitos e o atendimento aos doentes foram transferidos. O suntuoso edifício foi transformado em museu contando a história daquela construção³²⁰.

Durante a visita à exposição do referido museu, Angela Gutierrez vislumbrou o tipo de linguagem que ela gostaria de adotar para expor sua coleção: uma instalação bem verdadeira, com a reconstituição, por exemplo, de uma cozinha. Coincidentemente, o museógrafo responsável pela expografia do Hospices de Beaune Musée de l'Hôtel-Dieu tinha sido Pierre Yves-Catel, com quem Angela Gutierrez já tinha trabalhado para a implantação do Museu do Oratório, em Ouro Preto. Angela Gutierrez afirma que não tinha conhecimento

³²⁰ Disponível: <<http://hospices-de-beaune.com/index.php?/hospicesdebeaune/L-Hotel-Dieu/Le-Musee>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

desse museu que ele havia feito na Borgonha. O contato com o museógrafo para a elaboração do então segundo museu a ser implantado pelo Instituto Cultural Flávio Gutierrez foi realizado. e Angela Gutierrez o convidou para conhecer a coleção, conforme informado no capítulo anterior.

O trabalho para a instalação do MAO teve início em 2001, com a busca do local para sua instalação. Para alcançar o objetivo, Angela Gutierrez acionou os órgãos governamentais - Ministério da Cultura, Prefeitura Municipal de Belo Horizonte e Governo do Estado de Minas Gerais - que entenderam a importância desse equipamento cultural. Angela Gutierrez procurou em Belo Horizonte por um espaço amplo e de fácil acesso, pois, como a temática do museu estava relacionada ao trabalho, era preciso que o trabalhador tivesse condições de visitá-lo, já que esse era o público alvo.

"Até me foram oferecidos alguns espaços nessa cidade, mas nada que fosse de acesso fácil ao homem comum, à mulher comum, que trabalha, que batalha, que vão e voltam todo dia de casa pro trabalho, do trabalho pra casa. E eu acho que esse é o público para quem esse museu tinha que ser montado" ³²¹.

Angela Gutierrez contatou o presidente da Companhia de Brasileira de Trens Urbanos (CBTU), a fim de solicitar a instalação do museu nos prédios da Estação Central do Brasil e da Rede Mineira de Viação, ambos tombados pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG). A proposta foi bem recebida pela CBTU, que vislumbrou na gerência dos edifícios por um instituto sem fins lucrativos a possibilidade de manutenção adequada dos mesmos. Angela Gutierrez enumera uma série de entraves para o estabelecimento do museu nos referidos prédios, que sintetizam as dificuldades enfrentadas pelos equipamentos culturais brasileiros desde sua concepção até sua manutenção.

Os recursos para a instalação do MAO e restauração dos edifícios foram captados via Lei Rouanet, e, em meados do ano de 2001, foram iniciados os trabalhos, que duraram quatro anos e seis meses, até a abertura do museu ao público, em 14 de Dezembro de 2005.

Para o Programa Museológico foi firmada uma parceria do Instituto Cultural Flávio Gutierrez com a empresa Expomus – Exposições, Museus, Projetos Culturais Ltda., cuja diretora, Maria Ignez Mantovani Franco, formou um comitê conceitual, para o qual foram convidados como consultores Maria Cristina Oliveira Bruno e Nicolau Sevcenko³²², com o intuito da elaboração de um diagnóstico para que fosse definido o Programa Museológico.

³²¹ GUTIERREZ, 2018.

³²² FRANCO, 2018

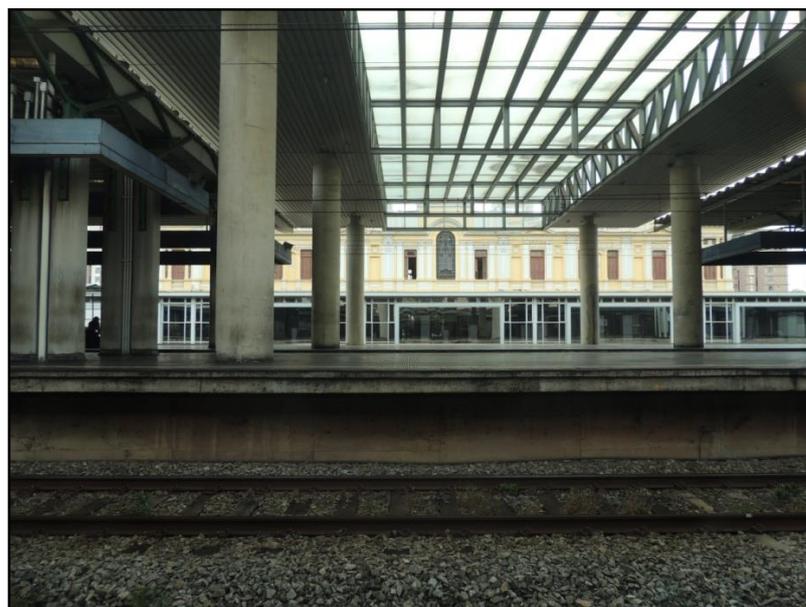
Maria Ignez Mantovani Franco³²³ nos informa que, em conjunto com Pierre Yves-Catel, elaboraram a especialização do Programa e a criação de uma passarela expositiva que conectava o prédio da Estação Central do Brasil (nomeado de prédio 'A') e o prédio da Estação da Rede Mineira de Viação (prédio 'B'), com a exposição de alguns objetos entre os vagões, integrando de fato a Estação Central de Metrô ao museu. Ademais, implantaram o programa na edificação, e definiram o que tinha que ser complementado ou restaurado.

IMAGEM 26 – Fachada posterior do Museu de Artes e Ofícios, destacando a localização da malha ferroviária no ambiente do prédio.



FONTE – Acervo ICFG.

IMAGEM 27 – Vista do Museu de Artes e Ofícios a partir da plataforma do metrô.



FONTE – Acervo de Pesquisa – VASCONCELOS, 2018.

³²³ FRANCO, 2018

IMAGEM 28 – Implantação de acervo entre a plataforma de metrô e o Museu de Artes e Ofícios.



FONTE – Acervo ICFG.

Maria Ignez Mantovani Franco³²⁴ afirma que tinha uma preocupação com a Praça da Estação e de como o MAO impactaria a lógica ali estabelecida por seus usuários. Outrossim, desde o início dos trabalhos, Angela Gutierrez mencionou que gostaria de tornar o processo de implantação do MAO o mais público possível. Nesse sentido, propôs a organização de seminários³²⁵ para que o projeto pudesse ser discutido e apresentado à sociedade civil, ao público interessado, aos profissionais da área e instituições, o que foi acatado pelo Instituto Cultural Flávio Gutierrez. A cada fase de implantação do projeto foi realizado um encontro e mesmo depois que a Expomus se desligou do projeto, o Instituto Cultural Flávio Gutierrez manteve a organização dos seminários e, posteriormente, publicou as discussões apresentadas. Franco afirma que foi a primeira vez que organizou mesas abertas para debater acerca de um projeto museal, participando de um projeto no qual o processo fosse vivenciado. Para ela, os Seminários de Capacitação Museológica possibilitaram a reflexão sobre conceitos, princípios expositivos, temáticas, acervos, entre outros.

Para Maria Cristina Oliveira Bruno, que participou dos encaminhamentos mais teóricos e conceituais do projeto, tais Seminários serviriam também para capacitação de

³²⁴ FRANCO, M. I. M. Maria Ignez Mantovani Franco: depoimento [27 abr. 2018]. Mp3, 57 minutos e 47 segundos. São Paulo – SP. Entrevista concedida a Vanessa Gonçalves de Vasconcelos.

³²⁵ A organização dos referidos seminários já foi apresentada no Capítulo I. Nesse momento, retomamos o assunto para assinalar que a narrativa do museu a ser implantada foi discutida.

profissionais interessados, estudantes e para a discussão com outros profissionais, com o público. À época, Cristina Bruno atuava como Coordenadora do curso de Especialização em Museologia, no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP), o que tornou possível organizar uma parceria com os professores convidados para o curso com experiências semelhantes e de países diferentes, para que participassem dos Seminários. Esses encontros foram marcados pela troca de experiências, reflexões e o surgimento de inúmeras ideias, que integram a publicação desse conjunto de seminários como capítulo à parte.

No que tange ao projeto expográfico, Angela Gutierrez já possuía objetivos claros sobre a forma de apresentação da coleção: deveria ser humanizada e tocar a emoção das pessoas que a visitassem. Uma solicitação colocada pela colecionadora foi a ausência de longos textos informativos nos painéis, a fim de que os visitantes tivessem a atenção voltada para o objeto. Para suprir essa ausência, foram elaboradas multimídias em que o usuário poderia se aprofundar nas informações do objeto que mais lhe interessasse. No circuito expositivo apenas o texto suficiente pra pessoa compreendesse o que estava exposto.

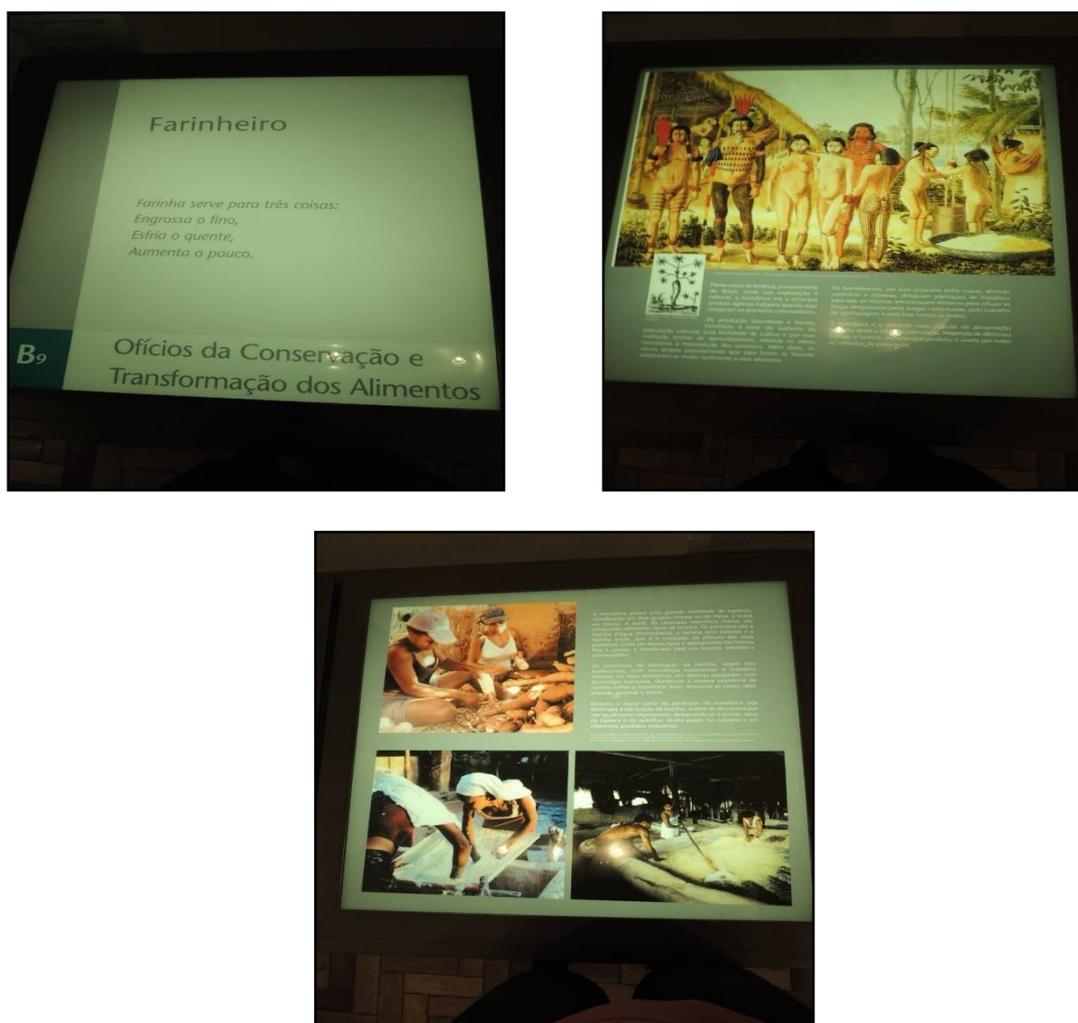
A primeira exposição temporária inaugurada ainda em 2002 e que antecede a abertura do MAO, chamada nos “Trilhos da Memória”, organizada pelo Santa Rosa Bureau Cultural, em um espaço já restaurado do edifício da Estação Central do Brasil, apresentou aspectos históricos do prédio, os passageiros, as mudanças ocorridas na praça, os trens, a chegada do Rei da Bélgica em 1922 com o gradil em ferro que ornamenta o primeiro pavimento, sua inauguração, enfim, a centralidade que aquele aparato apresentou – e ainda apresenta – nos movimentos urbanos belorizontinos e mineiros.

Em julho de 2002, a museóloga Célia Maria Corsino foi convidada por Angela Gutierrez para compor a equipe de implantação do MAO. A proposta de Célia Maria Corsino foi agregar informação ao museu, pois, no projeto original proposto por Pierre Yves- Catel, não havia um módulo de painéis com textos ou fotografias. Esse levantamento de referências exteriores teve início com a entrada de Célia Maria Corsino e foi realizado pela mesma³²⁶. Mesmo nos painéis de sinalização, a museóloga procurou inserir pequenos textos, citações, excertos de poemas, aforismos populares, que fossem condutores daquele conjunto. Sua preocupação naquele momento de chegada ao projeto foi "vestir" o museu de informação para que o visitante pudesse fazer mais conexões entre o acervo e suas vivências, atingindo o

³²⁶ CORSINO, 2018.

objetivo de que o museu comunicasse por meio dos seus objetos. Preferiu-se não problematizar o acervo na expografia, já que isso poderia ser feito pelos mediadores ou em ações educativas, pois os objetos estão ali para o deleite do público e muitos dispensam outros dispositivos informacionais, uma vez que se associam a experiências comuns. As interferências propostas por Célia Maria Corsino – acréscimo de módulos, divisões de objetos, inclusão de novos acervos, além da pesquisa iconográfica - foram feitas visando essa parte da informação, sempre respeitando o Projeto Expográfico e os anseios da colecionadora, para que aquele projeto pudesse se comunicar melhor com o público brasileiro. Assim, manteve-se a proposta de um museu do objeto pelo objeto, no qual o visitante, se quisesse, teria acesso às informações que o contextualizassem³²⁷.

IMAGEM 29, 30 e 31 – Detalhe de desenvolvimento dos painéis informativos que compõem a exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios.



FONTE – Acervo de Pesquisa – VASCONCELOS, 2018.

³²⁷ CORSINO, 2018.

IMAGEM 32 – Painel multimídia no circuito expositivo do Museu de Artes e Ofícios.



FONTE – Acervo de Pesquisa – VASCONCELOS, 2018.

Célia Corsino informa que também participou dos primeiros protótipos dos desenhos das vitrines e suportes, mas que, apesar de mantidas as ideias, ocorreram modificações, já que algumas opções de material não corresponderam às expectativas ou precisaram ser substituídas, ajustadas ou abandonadas, e que estas questões foram solucionadas sempre buscando o conceito básico. Na perspectiva da museóloga, a iniciativa mais ousada do MAO foi a desobstrução, a junção e a leitura do Patrimônio Ferroviário. Ao “cortar” a cobertura da Estação Central do Metrô de Belo Horizonte, e elevá-la para que a Estação Central do Brasil “conversasse” com a Estação da Rede Mineira de Viação, proporcionou-se uma leitura de todo aquele complexo.

A sequência de exposição dos ofícios foi montada por Angela Gutierrez, Pierre Catel e Célia Maria Corsino³²⁸. A proposta de Célia Corsino foi começar a exposição com os Ofícios do Transporte e os Ofícios Ambulantes, numa alusão ao movimento de ida e volta dos trens do metrô que transitam entre os edifícios e aos ambulantes da Praça da Estação - numa evidência de que a estrutura narrativa dialoga com as funções originais do espaço resignificado e as experiências do público projetado. "A gente começou com tudo que

³²⁸ GUTIERREZ, 2018.

andava."³²⁹ Posteriormente, após atravessar o túnel, no prédio B, passa-se aos ofícios que trabalham a matéria-prima (a terra, a água, o barro, o ferro, a madeira), e depois, no primeiro pavimento desse edifício são apresentados os ofícios relacionados ao universo alimentar e têxtil.

Abaixo, segue uma divisão da exposição de longa duração do MAO, composta por 16 Eixos Temáticos nos quais estão distribuídos 37 ofícios³³⁰, a saber:

Prédio A - Estação Central do Brasil (Térreo)

1 – OFÍCIOS DO TRANSPORTE

- Tropas e tropeiros
- Canoeiro
- Carpinteiro naval
- Carpinteiro de roda
- Carreiro

2 – OFÍCIOS DOS AMBULANTES

- Vendedor de rua
- Dentista / barbeiro
- Trabalhador de rua
- Mascate

3 – OFÍCIOS DO COMÉRCIO

- Carregador
- Comerciante

4 – A PROTEÇÃO DO VIAJANTE

- Carranqueiro

³²⁹ GUTIERREZ, 2018.

³³⁰ Em conformidade com as informações cedidas pela equipe técnica do MAO/SESI/FIEMG, estão em exposição 1575 objetos (345 itens no Prédio A e 1230 no Prédio B). No que tange ao mobiliário são contabilizadas 31 vitrines (15 no Prédio A e 16 no Prédio B) e 54 tablados (14 no Prédio A e 42 no Prédio B).

IMAGEM 33 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, destacando o Ofício de Carregador [Ofícios do Comércio].



FONTE – Acervo de Pesquisa – VASCONCELOS, 2018.

IMAGEM 34 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, destacando o Ofício do Carreiro [Ofícios dos Transportes].



FONTE – Acervo de Pesquisa – VASCONCELOS, 2018.

IMAGEM 35 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, destacando os Ofícios do Comércio.



FONTE – Acervo de Pesquisa – VASCONCELOS, 2018.

Prédio B - Estação Rede Mineira de Viação (Térreo)

5 - JARDIM DAS ENERGIAS

- Tração animal
- Energia hidráulica
- Energia humana

6 – OFÍCIOS DA MINERAÇÃO

- Minerador
- Garimpeiro

7– OFÍCIOS DO FOGO

- Ferreiros, fundidores e funileiros

8– OFÍCIOS DA MADEIRA

- Tanoeiro, carpinteiro e marceneiro

9– OFÍCIOS DA CERÂMICA

- Ceramista
- Oleiro

10 – OFÍCIOS DO COMÉRCIO

- Venda
- Botica

11–OFÍCIOS DA LAPIDAÇÃO E DA OURIVERSARIA

12– OFÍCIOS DO COURO

- Curtidor
- Seleiro
- Sapateiro e chapeleiro

13 – OFÍCIOS DA TERRA

- Alambiqueiro
- Mestre de açúcar
- Lavrador

IMAGEM 36 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, com destaque para representação da Venda e da Botica [Ofícios do Comércio].



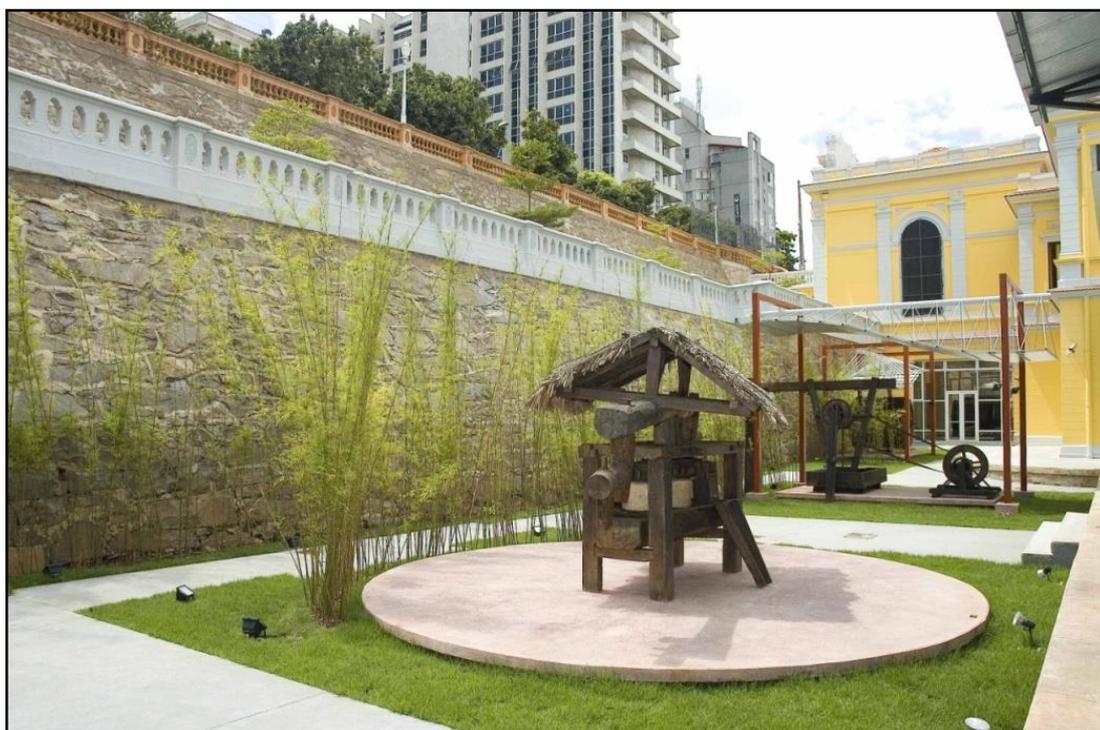
FONTE – Acervo ICFG.

IMAGEM 37 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, com destaque para representação dos Ofícios do Couro.



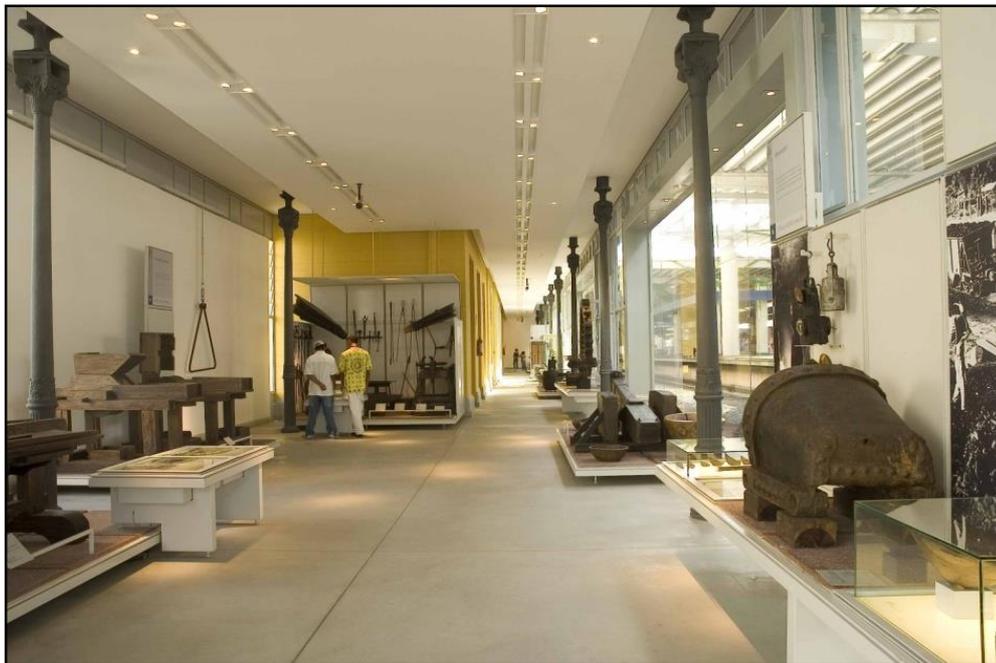
FONTE – Acervo ICFG.

IMAGEM 38 – Área externa no Circuito Expositivo de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, com representação do Jardim das Energias.



FONTE – Acervo de Pesquisa – VASCONCELOS, 2018.

IMAGEM 39 – Galeria da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, em primeiro plano os objetos que representam os Ofícios do Fogo.



FONTE – Acervo de Pesquisa – VASCONCELOS, 2018.

IMAGEM 40 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, representação de uma Oficina de Ourives [Ofícios da Lapidação e Ourivesaria].



FONTE – Acervo ICFG.

Prédio B - Estação Rede Mineira de Viação (Mezanino)

- Ferreiros, fundidores e funileiros

14 – OFÍCIO DO RESTAURADOR

15 – OFÍCIO DA CONSERVAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO DOS ALIMENTOS

- Farinheiro

- Ofícios do alimento

16 – OFÍCIOS DO FIO E DO TECIDO

IMAGEM 41 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, representação do Ofício da Conservação e Transformação dos Alimentos.



FONTE – Acervo ICFG.

IMAGEM 42 – Detalhe da Exposição de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, representação do Ofício do Farinheiro [Ofícios da Transformação e Conservação dos Alimentos].



FONTE – Acervo ICFG.

IMAGEM 43 – Galeria do Circuito Expositivo de Longa Duração do Museu de Artes e Ofícios, com destaque para representação dos Ofícios do Fio e do Tecido.



FONTE – Acervo ICFG.

As peças em exposição buscam mostrar o processo de trabalho daquele determinado ofício da maneira mais completa possível, afirma Angela Gutierrez. O intuito era expor maior número de peças, evitando repetições. Contudo, a extensa coleção continha duplicatas. Aquelas que não compõem a exposição de longa duração foram acondicionadas numa *Reserva Técnica*, construída em um anexo ao prédio B. O acervo em reserva é utilizado em *Programas Educativos* executados pelo MAO, em exposições itinerantes, ou ainda, para substituir algum acervo que esteja recebendo tratamento de Conservação e/ou Restauração. Quando o mesmo utensílio era usado em ofícios diferentes, optou-se por expô-lo naquele conjunto que mais o caracterizava, no qual ele era primordial³³¹. Por exemplo, a serra e a enxó. Para o Carpinteiro Naval (Ofícios do Transporte) elas eram essenciais, já que a primeira servia para serrar o tronco da árvore e, a segunda, para desbastar a madeira. Todavia, elas também são utilizadas, por exemplo, pelo Marceneiro e Carpinteiro (Ofícios da Madeira). Mas, sem a serra, o Carpinteiro Naval é impossibilitado de executar seu trabalho. Assim, as serras estão expostas no Ofício do Carpinteiro Naval, juntamente com um exemplar de enxó, enquanto os Ofícios do Marceneiro e Carpinteiro são compostos por outras ferramentas como plaina, goiva e graminho.

A utilização dos manequins para compor alguns conjuntos foi uma proposta de Célia Maria Corsino visto que o museógrafo Pierre Yves-Catel procurava apresentar a postura do trabalhador quando ele está no tear ou a usar uma batedeira para fazer manteiga, mas de uma forma sutil e neutra. Foram desenhados manequins articulados, justamente para aparentarem a plasticidade do movimento que o ofício demanda. Outra escolha adotada foi a de que os manequins portariam um acessório que remetesse ao ofício que estava representando. Por exemplo, os manequins femininos têm dorsal e uma bata, e se está na cozinha, está vestido com um avental³³². Os manequins também representam o invisível na medida em que simulam os gestos do trabalhador, e que não estão de fato na exposição.

Outra proposição de Célia Corsino foi a produção de instalações audiovisuais nos Ofícios da Terra e Jardim das Energias, exibindo numa linguagem simples o funcionamento daqueles objetos ali expostos - o moinho, o engenho, o alambique, a roçadeira – e, principalmente, a importância da água. “Era importante as pessoas verem e ouvirem a água, a água como força motriz e força matriz, sem água não temos nada”³³³.

³³¹ GUTIERREZ, 2018.

³³² CORSINO, 2018.

³³³ CORSINO, 2018.

Angela Gutierrez juntamente com Pierre Catel, definiram a paleta de cores utilizadas no MAO, que tiveram como referência tons terrosos - como a cor das bases imitando a terra e o cinza tão presente no universo operário. Da programação visual também participou a designer Angela Dourado, que propôs inclusive a logomarca do MAO: um esquadro formando um 'A', desenhando um círculo, similar a um "O", numa alusão às iniciais de Artes e Ofícios, nome dado ao museu. Angela Gutierrez assegura que "A identidade visual foi feita a seis mãos"³³⁴.

Maria Ignez Mantovani Franco enxergava no conjunto do MAO uma potencialidade a ser explorada como um Museu do Trabalho, que levantasse questões acerca dessa atividade humana como processo histórico. Vislumbrava no acervo uma dimensão pública, histórica, antropológica, sociológica que poderia ter um diálogo público mais amplo, tecer relações sociais e levantar outras questões para além do fato histórico. Para além disso, Franco defendeu a reflexão a respeito da localização do MAO na cidade, enquanto um assentamento urbano edificado já existente, considerando seu entorno, suas lógicas, seu cotidiano, seus comércios, sua territorialidade e propôs que tais apontamentos fossem assinalados no Programa Museológico, para que se pudesse conceber a cidade como o primeiro 'objeto' do museu e as conexões que podem ser estabelecidas entre a instituição e o seu território.

De qualquer forma, Maria Ignez Mantovani Franco³³⁵ assevera que as escolhas museográficas e as soluções expográficas adotadas são magníficas - como as instalações audiovisuais nos Ofícios da Terra e no Jardim das Energias, cuja linguagem encanta e aproxima o público - dentro do que ele se propõe. Para ela, a narrativa acerca da História do Trabalho ali apresentada é uma versão romantizada, mas, se fossem feitas opções que mostrassem múltiplas interfaces de leituras, que apresentassem muitas problematizações, o museu seria um "peso" e não agradaria tanto ao público, sujeito a quem o museu deve afetar. Lembra, ainda que essa era uma preocupação de Angela Gutierrez, que entendia a importância - e queria- o olhar acadêmico, mas tinha certo receio de que não aparecesse o encantamento que o museu poderia atingir. Analisando a partir dessa ótica, a relatante acredita que realmente poderia ter acontecido isso.

³³⁴ GUTIERREZ, 2018.

³³⁵ FRANCO, 2018.

Também para Maria Cristina Oliveira Bruno³³⁶, a proposta da narrativa apresentada no MAO lança um possível olhar sobre a História do Trabalho: com base na técnica, no processo ou nos vínculos entre ambos, há uma valorização da técnica, mas também da ação humana, do gesto. Provavelmente, essa valorização do gesto foi influenciada pelo Musée National des Arts et Tradition Populaires³³⁷ (MNATP), em Paris, uma experiência encabeçada por George Henri-Rivière³³⁸, onde Pierre Yves-Catel trabalhou, o que certamente influenciou em sua trajetória profissional.

O Museu Nacional de Artes e Tradições Populares teve início com a transformação do Musée d'Ethnografie ("Museu de Etnografia") no Musée de l'Homme ("Museu do Homem"), em 1937, idealizada por Paul Rivet (1876-1958) e Georges-Henri Rivière (1897-1985), que propunham uma perspectiva dos objetos a partir da cultural material da sociedade na qual foram produzidos. A influência da etnologia e da etnografia no pensamento e atuação museológica de Georges Henri Rivière é notória. Reconhecer o homem por trás dos objetos utilitários e da cultura cotidiana, e apresentá-los ao público, numa articulação entre local, nacional e popular é o fio condutor da trama que marca seu trabalho.

Partindo dessa diretriz, Rivière passa a vislumbrar para a França um museu que sintetizasse, por meio dos objetos mais característicos e cuja apresentação se utilizasse de recursos museográficos modernos, as diferentes realidades sociais, crenças, ideologias e tradições do território compreendido como francês³³⁹. O Museu Nacional de Artes e Tradições Populares é concretizado somente em fins da década de 1960, em um edifício projetado pelo arquiteto Jean Dubuisson, no Bois de Bologne, em Paris. Rivière opta por distanciar a museografia proposta para esse museu dos dioramas e reconstituições cujo objetivo é uma reprodução da realidade e do contexto original do qual aquele objeto foi retirado. A intenção é

(...) fornecer um reflexo global da cultura francesa pré-industrial. Rivière, enquanto 'mago das vitrines', adota uma museografia do fio de náilon e do fundo preto, segundo um puritanismo que rejeita absolutamente o manequim, mas que pretende restituir da melhor forma possível, com seus movimentos no espaço, os usos dos objetos. (...) trata-se de fazer reviver os objetos expostos, situando-os em um contexto (...), até mesmo, integrá-los aos conjuntos nos quais eles se encontravam e que foram reconstituídos: o fogo é acesso na lareira, o pássaro é apanhado na armadilha, a ferramenta é trabalhada na matéria. (...), a exposição permanente insiste

³³⁶ BRUNO, M. C. O. Maria Cristina de Oliveira Bruno: depoimento [27 abr. 2018]. Mp3, 22 minutos e 02 segundos. São Paulo- SP. Entrevista concedida a Vanessa Gonçalves de Vasconcelos.

³³⁷ Museu Nacional de Artes e Tradições Populares - Tradução literal que será utilizada no decorrer do texto.

³³⁸ Em seus primeiros anos como museógrafo Pierre Yves-Catel trabalhou com George-Henri Rivière em uma série de exposições marcantes no decorrer da década de 1970.

³³⁹ POULOT, 2013, p. 48.

sobre os processos - por exemplo, aquele que leva 'do trigo ao pão' - por meio do uso de objetos oriundos de diferentes regiões para prestar homenagem, de alguma forma, à França dos camponeses e artesãos³⁴⁰.

No final da década de 1980, o Museu Nacional de Artes e Tradições Populares entra em crise por falta de apoio financeiro da direção dos museus franceses, em decorrência da diminuição de visitação, da falta de inovação - tanto arquitetônica quanto expográfica, que já era considerada arcaica - de sua localização, e da negligência da classe intelectual francesa, levando ao seu encerramento no ano de 2005. Parte da coleção foi destinada ao Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (“Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo”), fundado em 2009.

Excetuando a presença de manequins, é possível identificar semelhanças evidentes entre o MAO e o Museu Nacional de Artes e Tradições Populares: uma expografia que visa o gesto, a técnica, o processo dos ofícios relacionados aos artesãos e camponeses. Muitas críticas são tecidas a essa tipologia de museu, porque é como se ficassem alheios à dinâmica econômica pós-industrial, ou mesmo pós-moderna, ao não levantarem questões que discutam ou problematizem tais conjunturas. Contudo, o museu, enquanto lugar que busca dinamicidade, não precisa expor isso juntamente com o acervo³⁴¹. Existem caminhos museológicos possíveis que podem ser desenvolvidos, como, por exemplo, contrapondo os ofícios pré-industriais e o trabalho alienado da produção em série, discutindo as reformas trabalhistas que estão em processo no Brasil, ou, ainda, a 'onda' da *gourmetização* para a mercantilização das técnicas artesanais de produção de alimentos, vestimentas, acessórios - uma indicação das possibilidades do museu, que não encerra sentidos de maneira tão localizada quanto a historiografia. Sobre esse último ponto, inclusive, é pertinente mencionar que há um movimento ambíguo, que depende do desenvolvimento tecnológico, e outro, que celebra o que se aproxima do natural, do orgânico, do saudável. A partir desse raciocínio, que pode ser aplicado ao MAO, é despertada outra valorização desse repertório, da preservação de elementos que, a princípio, estavam em via de desaparecimento, mas que na contemporaneidade ganharam novos contornos simbólicos. Essa interlocução é outra possibilidade de análise que pode ser colocada.

A leitura da narrativa do MAO indica uma exposição a respeito do trabalho tradicional, na medida em que há o foco no fazer, nos ofícios, e na ideia de que o ofício dista

³⁴⁰ POULOT, 2013, p. 48-49.

³⁴¹ BRUNO, 2018.

do trabalho contemporâneo, como se a força das tecnologias modernas superasse a técnica, o ofício, o gesto, ou como se as profissões modernas estivessem levando ao desaparecimento daquelas que são manuais e não alienadas, cujo gesto, série de operações físicas e mentais e expressões corporais, estivesse cada vez mais distante no tempo.

Para Célia Maria Corsino, o projeto do MAO, assim como os outros museus do Instituto Cultural Flávio Gutierrez³⁴², caminha em função do olhar da colecionadora Angela Gutierrez. Porém, apesar de ser um museu imbuído de sentimentos, é um museu que leva a pensar na Ciência e na Tecnologia, sobretudo na Tecnologia Patrimonial. E por ter essa característica patrimonial está impregnado de outros sentidos que não o da tecnologia, mas da memória, da perda, do esquecimento, da lembrança. Célia Corsino também enxerga esse museu como um museu geracional, em que uma geração mais velha se identifica, e compreende que seu conhecimento é valorizado; em que uma geração adulta distingue aspectos vivenciados na infância; e em que uma geração jovem descobre o universo de uma tecnologia considerada rudimentar.

Segundo Célia Maria Corsino³⁴³, as variáveis que possibilitam a conformação de uma narrativa desse museu podem ser elencadas como: uma mecenas com uma coleção e o desejo colocá-la à disposição do público; o intuito de fazer daquele um museu do trabalho e valorizar os ofícios que estão em declínio, por não se integrarem em uma cadeia produtiva modernizada, essencial; a ideia de transmitir pela exposição a força do trabalho, a importância do trabalho manual, do homem, a extensão da mão do homem, a ferramenta como a extensão da mão do homem desde a Pré-História – como um machado de pedra, - e ligada à Ciência e Tecnologia de um conhecimento tradicional que está se perdendo; o encontro de Angela Gutierrez com um museógrafo francês, cujo trabalho coincidiu com os anseios da colecionadora; a escolha do nome Artes e Ofícios proposto por Pierre Yves-Catel que já havia trabalhado no Museu Nacional de Artes e Tradições Populares, na França, que transporta essa denominação para a coleção. A museóloga resume o projeto museológico do MAO como uma coleção particular que tem a intenção de apresentar o trabalho e valorizar o trabalho do Brasil pré-industrial, a partir dos seus objetos, organizados por tipologia de ofícios, que apresenta uma tecnologia incipiente do ponto de vista formalista, mas se sustenta pelos conceitos e pela força do próprio objeto e do conhecimento tradicional que está agregado a

³⁴² O Instituto Cultural Flávio Gutierrez é responsável pela implantação do Museu do Oratório em Ouro Preto (1998), em Ouro Preto (MG) e do Museu de Sant'Ana (2014) em Tiradentes (MG).

³⁴³ CORSINO, 2018.

ele, mas que é invisível. Assim, quem ditou o projeto do museu foi a coleção³⁴⁴, que foi organizada e sistematizada em tipologias de ofício.

Sobre a cronologização da coleção enquanto pertencente ao Brasil pré-industrial, Célia Corsino informa que essa terminologia faz referência à apresentação de ofícios que não se enquadram numa cadeia de produção em série ou tecnológica, e que eram muito comuns no Brasil até início da década de 1950. Mas defende que não se pode atribuir valores que não existiam no momento de coleta das peças para a constituição da coleção. A coleção foi construída por uma orientação seguida por Angela Gutierrez, repassada a ela pelo pai, que era procurar vivências que devíamos ter como referência e guardar as que ninguém estava ocupado em preservar, como a vida da cozinha, dos afazeres, do cotidiano, que não aparecia nos museus históricos nacionais, mas que faziam e ainda fazem parte da cultura da brasileira³⁴⁵. O sentido da coleção é preservar a história de uma classe social pobre que trabalhava servindo uma classe social abastada, mas não são objetos apenas do trabalho para alguém, mas também do trabalho doméstico e rústico que acontece marginalmente às relações de dominação/trabalho.

Os possíveis questionamentos que o acervo desperta podem ser elaborados posteriormente à instalação do museu, pois ele não é o final de um projeto, ele é o começo. O discurso adotado pelo museu pode ser o início de uma tomada de posição, que possui variadas reverberações³⁴⁶. O discurso visa dar visibilidade a uma parte da população e ao seu trabalho sem o qual não seria possível a sociedade em que vivemos. Todavia, essa parcela da população é invisível, e o museu busca dar visibilidade a elas, uma vez que também têm seus objetos, que também devem ser valorizados, que possuem um conhecimento que não é letrado, mas baseado em saberes tradicionais, tão importantes como qualquer outra forma de sapiência. Célia Corsino assume que a exposição do MAO mostra a dignidade do trabalho e traz aqueles instrumentos simples para o mesmo patamar de uma obra de arte. A narrativa do MAO não é pré-estabelecida, ela é construída pelo sujeito que o visita a partir de suas leituras e vivências, constituindo-se dessa forma uma experiência única para cada pessoa³⁴⁷.

Para Angela Gutierrez, o museu imaginado por ela e projetado para a coleção é muito próximo do museu instalado de fato, que está aberto à visitação. Todos os ofícios que estão

³⁴⁴ CORSINO, 2018.

³⁴⁵ CORSINO, 2018.

³⁴⁶ CORSINO, 2018.

³⁴⁷ CORSINO, 2018.

expostos são bem apresentados e conseguem expressar estórias de vidas – próprias, imaginadas ou reais – que envolvem os visitantes. Para o treinamento dos monitores, quando o Instituto Cultural Flávio Gutierrez ainda estava à frente da direção do MAO³⁴⁸, Angela Gutierrez os treinava pessoalmente relatando as estórias de cada peça, como foi realizada a aquisição, alguma curiosidade, para que, durante a mediação esses relatos fossem transmitidos aos visitantes.

Pelo retorno que eu tenho do público eu acho que a gente consegue na maioria das vezes. Agora tem ofícios ali que falam mais perto pra determinado tipo de gente. (...) Aquele museu tem muito de emoção. Emoção que as pessoas sentem quando vêem retratado ali, por exemplo, um ofício que foi da avó, do bisavô, ou então da terra onde ela nasceu e um dia ela voltou e viu lá. (...). Então, eu acho assim que as pessoas de um modo geral elas se emocionam com o acervo e é isso que me realiza, eu fico feliz da vida. Porque eu me emociono, até hoje³⁴⁹.

No que tange aos depoimentos relatados à colecionadora, Angela Gutierrez reitera que, muitas vezes, pessoas mais simples, ao visitarem o museu, revelam surpresa ao perceber que, por exemplo, o bule usado pela mãe pode compor um espaço tão organizado e bonito. Essa identificação do público com o projeto museográfico está assentada em alguns pontos, como o acionamento de uma memória de segundo plano (conforme abordagem de Aleida Assman, discutida no Capítulo I), o reconhecimento da atual utilização de alguns objetos e, ainda, a abordagem sobre classes trabalhadoras que sequer imaginaram que seriam reconhecidas e valorizadas como patrimônio a ser preservado. Logo, as opções expográficas e as narrativas escolhidas para o MAO são apontadas como positivas, visto que o sucesso do projeto é sinalizado pela forma como muitos visitantes o recebem³⁵⁰.

Uma vez uma senhorinha do EJA que chegou lá (...) essa senhorinha falou assim: “Poxa, mas minha avó fazia tijolo. Tem tijolo que a minha avó fazia dentro de um lugar tão chique como esse.” E aí, a gente falou com ela: “Mas o tijolo que a sua avó fazia é um tijolo importantíssimo! Porque na época, aí vem aquela estória toda³⁵¹.”

Outro ponto apontado pela colecionadora foi o fato de não ter sido possível realizar um trabalho de História Oral ainda na inauguração, porque as experiências relatadas são

³⁴⁸ Em julho de 2016 o Serviço Social da Indústria (SESI) entidade do Sistema FIEMG – Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais passou a administrar o Museu de Artes e Ofícios. In: <<http://www.mao.org.br/sobre/gestao/>. Acesso em: 27 ago. 2018.

³⁴⁹ GUTIERREZ, 2018.

³⁵⁰ Ainda nesse capítulo serão apresentadas algumas pontuações sobre o público visitante do MAO.

³⁵¹ GUTIERREZ, 2018.

muito ricas, interessantes e emocionantes. Empecilhos de diversas naturezas impossibilitaram tal ação que, para Angela Gutierrez, é muito importante.

Assim... é muito interessante os casos que a gente ouve ali. A gente chora todo dia com aquele museu até hoje. É incrível... É incrível como.. Assim... preservar o patrimônio do trabalho mexe com a emoção e o sentimento das pessoas. Muita coisa bonita que a gente aprendeu ali. Infelizmente, não gravamos. Por falta de dinheiro pra organizar um museu da Memória Oral, por falta de tempo (...) Então se você me perguntar assim: você tem pena de alguma coisa? Você faria alguma coisa diferente? Eu tenho pena de não ter registrado, não ter essa Memória Oral, porque ela é riquíssima.³⁵²

Com objetivo de levantar apontamentos sobre as assimilações e leituras que a exposição de longa duração do MAO desperta em seus visitantes, foi solicitado ao Instituto Cultural Flávio Gutierrez e ao MAO/SESI/FIEMG acesso aos livros de Sugestão e Crítica e/ou às transcrições dos mesmos. Localizados no setor receptivo, os livros disponibilizados ao público pelo MAO apresentam depoimentos e impressões sobre o museu, seu espaço físico, acervo e organização. Como procedimento administrativo, até meados de junho de 2016, sob a gestão do Instituto Cultural Flávio Gutierrez, esses depoimentos eram transcritos diariamente e encaminhados aos responsáveis pela organização e compilação destas informações.

Tais relatos sempre ilustraram a relação do MAO com seu público, figurando muitas vezes em peças gráficas e digitais de promoção e difusão do museu. Contudo, apesar de compiladas, não se realizou até este momento uma análise quantitativa e qualitativa das informações coletadas. E mesmo esta que se faz presente parte de um olhar específico e com questionamentos determinados.

A disponibilização das informações analisadas neste relatório se fez via solicitação ao Instituto Cultural Flávio Gutierrez, que, autorizando a disponibilização das mesmas, encaminhou cópias das transcrições em formato (.msg), visto que os depoimentos eram transcritos diretamente do livro para o corpo do e-mail enviado semanalmente à coordenação.

Assim, foram encaminhados blocos isolados de depoimentos, com periodicidade entre os anos de 2011 e 2016. Todavia, com a análise realizada a partir destes blocos constatou-se algumas lacunas, tais como:

- 2011: as informações disponibilizadas sobre este ano apresentam somente as transcrições realizadas entre o período de 15/05 e 26/06;

- 2012: não foram encaminhadas transcrições referentes à este ano;
- 2013 e 2014: não foram encaminhadas transcrições que compreendam todos os meses do ano, para ambos os períodos;
- 2015: período quase completo de depoimentos transcritos, apresentando informações semanais, mas que não contemplam a totalidade do período;
- 2016: transcrição dos depoimentos até o dia 11/03.

A partir da data dos últimos depoimentos encaminhados no ano de 2016, sob a autorização do MAO/SESI/FIEMG, foram fotografadas as páginas dos livros subsequentes, somando-se assim às análises das informações mais 574 páginas de depoimentos relatados entre os dias 30/06/2016 e 13/06/2018.

Desse modo, os blocos de transcrições e as fotografias dos livros de depoimentos, apresentam, em conjunto, um total de 4.484 depoimentos relacionados ao MAO. A sistematização destas informações se deu a partir de questionamentos direcionados à compreensão do retorno do público e suas respectivas impressões sobre a instituição museológica.

Por conseguinte, a produção dos dados se fez a partir de duas seções: a primeira relacionada à tipologia dos comentários, ou seja, sua classificação enquanto expressão, denotando informações positivas, negativas ou neutras; a segunda buscou identificar qualitativamente as características apresentadas por estes comentários.

Para classificação dos dados dispostos na segunda seção, foram elaboradas categorias a partir das características expostas nos próprios comentários. Assim sendo, tais categorias não foram pré-determinadas para posterior tentativa de inserção dos depoimentos nas mesmas. A própria natureza e intencionalidade dos comentários expressos indicou a organização dos depoimentos, sistematizados nas seguintes categorias: aprendizado, incompletude, ineditismo, vínculo com memória afetiva, organicidade, representatividade e depoimentos neutros.

As categorias qualitativas foram organizadas da seguinte forma:

APRENDIZADO: Comentários que expressam o caráter pedagógico do Museu. Eles denotam a relação de conhecimento e descoberta de novos objetos, características técnicas, usos e funções, além das informações complementares dispostas ao longo do circuito expositivo, como painéis de texto, legendas e suportes multimídia. Exemplo: “*Adorei o*

*museu, as informações são muito completas e nos deram uma aula sobre a história e o tempo. Parabéns pela iniciativa! Adriana e Roberto Coroa. BA; 15/11/2014*³⁵³.

INCOMPLETUDE: Comentários que demonstram as impressões de falta ou ausência de determinadas informações, descrição de contextos, aprofundamento informacional, mas principalmente de determinados ofícios que não são encontradas no recorte elaborado pelo Museu. Exemplo: *“Adorei! O museu merece minas, e minas merece esse museu! Senti falta somente das bordadeiras, que assim como minha avó Dirce ainda mantém essa tradição e trabalho tão bonitos. Maria Cláudia. 10/06/2015*³⁵⁴.

INEDITISMO: Comentários que acentuam a conotação de novidade ou descoberta quanto à possibilidade da tipologia do acervo apresentado encontrar-se em destaque num contexto museológico, ou mesmo a revelação de não haver visitado outra instituição que aborda tal temática. Exemplo: *“Estou muito bem impressionado com o que vi. Já visitei vários museus em muitos lugares do mundo e nenhum traz essa sensibilidade e valorização do ser humano e de seu trabalho. Parabéns! Ricardo Castilhos. 29/08/2015*³⁵⁵.

VÍNCULO COM A MEMÓRIA AFETIVA: Comentários que expressam relações sentimentais diretas entre os sujeitos e os acervos e/ou narrativas presentes na Instituição. Tais depoimentos evidenciam memórias de infância, relações familiares, de trabalho, uso e manuseio de determinados objetos, organizando-os como expressão de uma ordem afetiva entre os indivíduos e as coisas. Exemplo: *“Não pude conter a emoção... História, saudade, paixão e o verdadeiro amor por tudo aquilo que fez e faz de nós pessoas melhores. Parabéns! Janaína Viana. 31/05/2015*³⁵⁶.

ORGANICIDADE: Comentários que revelam impressões quanto à organização geral do Museu, tanto no sentido do processamento museológico (pesquisa, conservação e comunicação), quanto a ordenação dos procedimentos de atendimento ao público, limpeza, comodidade e demais serviços oferecidos aos visitantes, como cafeteria e loja. Exemplo: *“Um museu muito interessante, bem organizado e planejado. Rico em informações e conhecimentos sobre minas gerais. Ligia - Sete Lagoas; 16/03/2014*³⁵⁷.

REPRESENTATIVIDADE: Comentários que dizem respeito à caracterização social do museu enquanto representante de uma determinada classe. Tais comentários expressam a

³⁵³ Depoimento cedido em formato .msg, pelo ICFG.

³⁵⁴ Depoimento cedido em formato .msg, pelo ICFG.

³⁵⁵ Depoimento cedido em formato .msg, pelo ICFG.

³⁵⁶ Depoimento cedido em formato .msg, pelo ICFG.

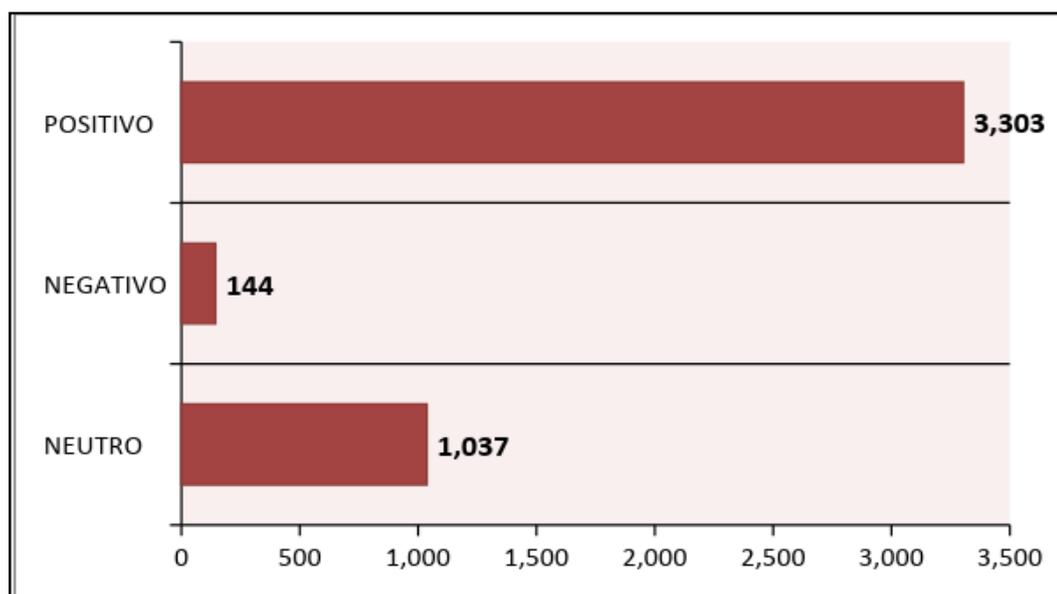
³⁵⁷ Depoimento cedido em formato .msg, pelo ICFG.

importância simbólica da instituição como mote de relações da classe trabalhadora, a relevância do trabalho diante das construções sociais e destacam ainda o modelo discursivo e organizacional construído pelo MAO como exemplo para outras instituições museológicas. Exemplo: “*Vim do estado de São Paulo (interior santa fé do sul), e adorei este museu, muito bem conservado, as peças e informações nítidas e fáceis de assimilar. Mesmo não sendo do estado de Minas, acredito que essas peças contam a história do Brasil e dos brasileiros que o formaram, a partir de muita força e trabalho. João Naves; 19/09/2015*”³⁵⁸.

DEPOIMENTOS NEUTROS: Comentários isentos de sentidos ou expressões, muitas vezes são apenas assinaturas nominais e destaques positivos quanto às impressões da visita realizada.

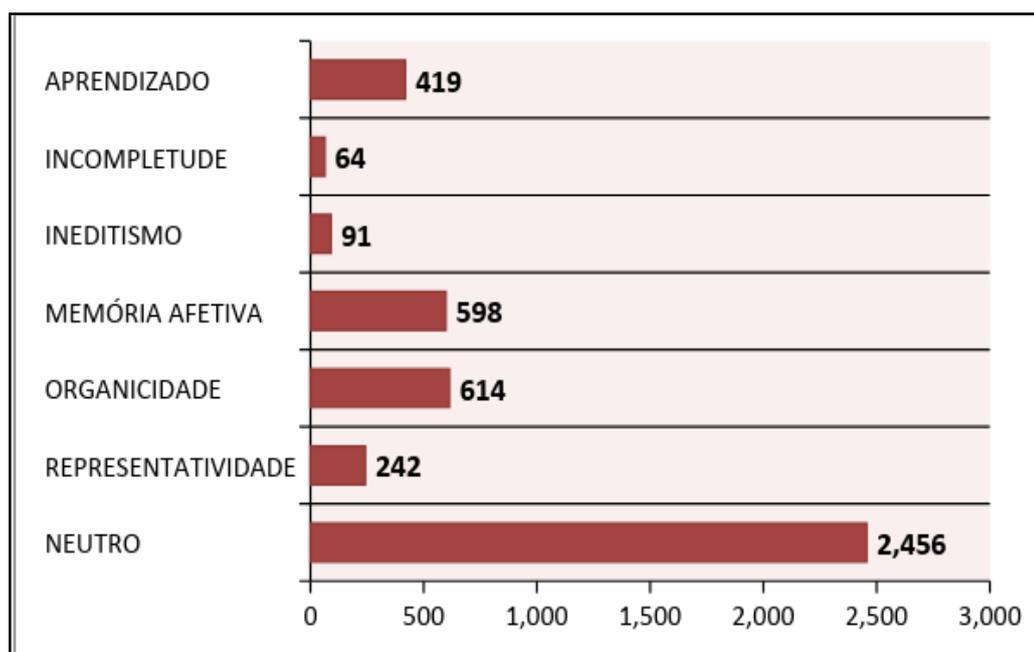
Os dados recolhidos foram sistematizados, conforme os gráficos abaixo:

IMAGEM 44 – Tabela de análise dos depoimentos do público sobre o Museu de Artes e Ofícios organizados de acordo com a Tipologia de Comentário.



³⁵⁸ Depoimento cedido em formato .msg, pelo ICFG.

IMAGEM 45 – Tabela de análise dos depoimentos do público sobre o Museu de Artes e Ofícios organizados de acordo com as Categorias Qualitativas dos depoimentos.



Os gráficos acima tornam possível algumas inferências relativas aos depoimentos deixados por visitantes do MAO que, espontaneamente, expressaram suas impressões. Na ausência de um estudo de público que tenha como objetivo aspectos subjetivos vinculados à visita ao MAO, utilizaremos essa amostragem somente a título de ilustrar as sensações que são mencionadas nas declarações dos entrevistados.

Dos 4.484 depoimentos colhidos, 3.303 opiniões expressam comentários positivos. Quanto às impressões causadas ao público, é interessante observar que a maioria - 2456 - deixam apenas registrada sua assinatura, ou comentários neutros, seguidos por depoimentos que fazem referência à Organicidade - 614 -, à Memória Afetiva - 598 - e ao Aprendizado - 419. Esses dados são bastante significativos para nossa pesquisa, já que apontam para a organização da disposição dos objetos e dos efeitos relativos à memória e à aprendizagem que os mesmos provocam nos visitantes. Dentre as premissas que sustentam a expografia, a comunicação - enquanto troca de informação - e organicidade, são certamente esteios importantes quando uma narrativa é proposta. Baseado nos dados aferidos, é possível assegurar que a narrativa expográfica do MAO cumpre objetivos que, na Museologia e nos estudos sobre Patrimônio, são fundamentais: informam e afetam o indivíduo - no que tange ao reconhecimento e à identidade.

De alguma forma, os objetos expostos no MAO ressoam em seus visitantes, se considerarmos os dados apresentados. Adotamos, aqui, a noção de ressonância proposta por

Greenblatt: "poder de um objeto exposto atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o expectador, o representante." em seus visitantes, se considerarmos os dados apresentados.

Toda experiência em um museu implica um sentimento, mesmo que seja negativo, como frustração, preguiça, desinteresse. Esse retorno também é um dado válido, e que deve ser considerado em estudos sobre museus e Museologia. Contudo, o que importa para nossa análise é se a narrativa expográfica desenvolvida pelo MAO - apresentar os ofícios praticados em território brasileiro num período pré-industrial, transmitidos entre gerações como conhecimento tradicional e cujas ferramentas estavam em perigo de desaparecimento; dar dignidade aos trabalhadores que eram considerados invisíveis; e afetar os visitantes a partir dos sentidos simbólicos da memória - alcança os objetivos propostos. Os dados e relatos apresentados apontam nessa direção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Quantas vezes me pergunto se isto não é mais do que escrita, numa época em que corremos para o engano entre equações infalíveis e máquinas de conformismos?”

Júlio Cortázar, O Jogo da Amarelinha.

As análises realizadas apontam para a confirmação de que o estudo sobre as particularidades da escrita da história expressas no texto “A operação historiográfica”, de Michel de Certeau, podem contribuir para as atividades que envolvem a implantação de uma instituição museológica, sobretudo, no que tange à elaboração de uma narrativa museal.

Com relação ao MAO, a instituição “museu”, as atividades relacionadas à pesquisa e conservação da coleção, os debates promovidos pelos Seminários de Capacitação Museológica e a exposição de longa duração revelam que seu processo de implantação, tal qual ocorre na redação de um texto histórico, está também permeado por um lugar social, uma prática e um tipo de 'escrita'.

Os museus são lugares sociais que possuem uma tecnicidade específica, e que podem servir também como uma seara que viabiliza o diálogo entre a História e a Museologia, assim como o de outros campos do conhecimento. Nesse espaço é possível a apresentação de variados discursos - históricos, antropológicos, etnográficos – permitindo a abordagem de narrativas que englobam temas que, em outros contextos, seriam impensáveis, como trabalho, gênero, culturas “marginais”, entre outros.

Não obstante, como já esclarecemos no início do trabalho, nossa pesquisa buscou uma possibilidade de reflexão sobre o museu a partir da Historiografia. Foram elencadas analogias passíveis de serem comparadas, guardadas suas respectivas dimensões e problematizações, como a necessidade de reconhecimento pelos pares, a relação entre o não-dito de Certeau com as escolhas para a conformação de uma expografia, as ausências e esquecimentos presentes na narrativa museográfica, a metodologia técnica à qual o acervo é submetido, a sacralização do ‘passado’ em um tipo de ‘materialização’ (na Museologia, as exposições, na História, o texto), e principalmente, a criação de um lugar de fala do passado (morto) no presente (vivo).

Em contrapartida, foram observadas diferenças substanciais, cujas particularidades devem ser ressaltadas. Apesar de constituírem distanciamentos, tais dissensões contribuem com novos instrumentos para enriquecer as reflexões sobre História e Museologia, e sobre as

funções que são permitidas ao museu executar na sociedade, desvelando a dinamicidade dessa instituição.

A redação de um texto é um movimento solitário, em que o historiador se vê a frente de uma hipótese – de cunho teórico ou empírico – e, por meio de pesquisas, tenta prová-la ou refutá-la em um formato textual. Essa solidão, que marca o trabalho em escritórios, gabinetes ou bibliotecas, é diluída pela condição de referência a outrem que a historiografia exige. Assim, o diálogo com os pares que o texto histórico propicia poderia ser tido como uma maneira de troca de ideias, reflexões, conjunturas. Confirmar as proposições de uma investigação citando especialistas no tema ou outros pesquisadores é uma interlocução necessária, apreciada e legitimada.

Em um museu a construção de todo o processo depende de profissionais de áreas diversas. Profissões canonicamente não reconhecidas pela Academia, como as de pedreiro, pintor, eletricista, bombeiro hidráulico, servente são tão essenciais para a implantação de um museu quanto museólogos, restauradores, arquitetos, engenheiros e historiadores. Por conseguinte, a autoria de um museu pode ser interpretada como múltipla e interdisciplinar, dependendo da interlocução entre áreas distintas, seguindo um fluxo contínuo. No MAO, a colecionadora Angela Gutierrez encontrou uma solução bastante interessante para apresentar aos visitantes do museu aqueles que trabalharam na implantação do mesmo. Nas paredes que formam o túnel subterrâneo que liga os prédios A e B foi instalado um banner com dimensões enormes com a frase “Veja com quantos ofícios se faz um museu.” Dispostos em ordem alfabética estão listados os nomes dos profissionais seguidos de sua profissão. Esse recurso simples, porém, muito simbólico, elucida e referencia as profissões e ofícios que fizeram com que o museu ali disposto fosse instalado. E, de outro ponto de vista, também pode ser concebida como uma homenagem aos trabalhadores de - e em - um museu cuja narrativa está voltada a essa temática.

Entre as funções sociais que a instituição museológica possui como local de salvaguarda, preservação da memória, divulgação científica, espaço de educação não-formal, entre outros, pode-se citar também a de incentivador de revitalizações arquitetônicas urbanas de seu entorno. Podem ser citados como exemplos o próprio MAO, , uma vez que a Praça da Estação foi requalificada pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte concomitantemente ao processo de instalação; o Museu Guggenheim em Bilbao, na Espanha, e o processo de revitalização da zona Portuária; a renovação de Puerto Madero em Buenos Aires, com a posterior instalação do Museu Fortab, entre outros. Por se constituir enquanto equipamento

cultural o museu também tem essa força de mudança, da qual um texto historiográfico é desprovido. De toda forma, cabe a ressalva que muitas dessas reestruturações arquitetônicas estão desacompanhadas de uma ação voltada para a revitalização social de seus entornos.

Em certos aspectos podemos pensar que o museu talvez seja mais acessível que o texto historiográfico, visto que recebe públicos diferentes de seus pares, como estudantes, crianças, idosos, letrados, entre outros. Para, além disso, algumas expografias prezam pelo caráter didático e informacional, facilitando a compreensão do acervo apresentado. Outra questão, proposta por Ulpiano Bezerra de Meneses³⁵⁹, é a de que o museu é mais eficiente que a escrita quando se trata de memória, já que esse se constitui como o lugar onde ela é visualizada, numa articulação de imagens, lugares, espaços e tempos.

Esse ponto se desdobra, em nossa opinião, na idiosincrasia mais pertinente e que mais distancia a historiografia da narrativa expográfica: a centralidade do sujeito. Conforme o próprio Certeau afirma, um historiador, ao escrever, se dirige aos seus pares acadêmicos, despreocupado em ser lido por outros segmentos da população. Apesar do texto historiográfico apresentar um caráter didático, pois explica algo, ele é voltado ao grupo de especialistas de determinada área, mostrando-se muitas vezes inteligível mesmo entre os historiadores com especialidades diferentes. Parece-nos que quanto menos conhecida e mais rebuscada for a pesquisa de um profissional da História, mais sofisticado será o trabalho que faz alusão a ele. Uma referência é proporcionalmente importante à dificuldade em conseguí-la. Aquele que porventura compreende determinado autor cuja escrita é densa e vultosa destaca-se entre os pares.

Acreditamos que nos processos museais contemporâneos ocorre o movimento contrário. O público a quem o museu se destina é certamente uma das variáveis mais importantes da cadeia museológica. Todo exercício para a instalação de um museu tem como objetivo atingir os visitantes em maior número possível. Nesse segmento, o elemento humano é a parte do processo comunicacional – pensando que essa ponte se estabelece na exposição – que se busca atingir. Dessa forma, observamos que, na História dos Museus e da Museologia, ocorre uma inversão: os espaços segmentados e direcionados para a fruição de uma elite culta, que valorizava obras de arte e artefatos exóticos, têm como propósito, na atualidade, serem democráticos, estimulando a participação de universos sociais distintos, exibindo reflexões sobre culturas, incitando discussões.

³⁵⁹ MENESES, 1994, p. 9-10.

O lugar de memória produzido emerge para dar desdobramentos. E a exposição de um museu pode conduzir a outros conhecimentos que não estão explicitados nela própria. A leitura de cada um é que vai definir a narrativa que aquele museu tem, pois é a partir do olhar do sujeito que ela é construída, numa dimensão abstrata. E é nessa perspectiva, na elaboração de ações que respeitem o patrimônio de fato dos indivíduos, que caminha a Museologia.

Ao utilizarmos o MAO enquanto objeto de nossa pesquisa, constatamos que o processo de pesquisa em um museu não finda. A expografia que apresenta as técnicas e gestos dos ofícios, e que tem como objetivo emocionar o visitante, fazendo com que ele se aproxime daquele contexto, pode também lançar reflexões sobre a História do trabalho, sobre os processos, sobre as relações de trabalho, as organizações de trabalho, a evolução dos processos tecnológicos, as relações de poder mediadas pelas relações de trabalho, as tecnologias patrimoniais, em espaços para além do museu. Assim como a escrita é resultado de escolhas e requer um fim para ser compartilhada, conforme propõe Certeau, a instalação de um museu também o faz. Mas isso não impede que desdobramentos de outras naturezas surjam de ambos. Tanto os resultados historiográficos quanto uma expografia carregam o início de novos caminhos a serem trilhados.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

- ABREU, Regina. A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (org). *Memória e Patrimônio: Ensaio Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
- ALAIN, Pierre. *Les Lieux de la Muséologie*. Ed. Griener Pascal. L' Atelier. Art History and Museum Studies. V.1 p. 16-23.
- AMORIM, Marcela Sampaio Magalhães Alves de; LIMA, Jean Cássio. A produção do espaço da Praça da Estação em Belo Horizonte (MG) e dos equipamentos de seu entorno ao longo da História da cidade. In: *Anais do I Simpósio Mineiro de Geografia*. Alfenas, 2014, p. 937-951.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDREONI, Renata. Museu, Comunicação e Poder. *Intratextos*, Rio de Janeiro, v.3, n. 1, p. 1-15, 2011.
- ARNAUT, Jurema Kopke Eis; ALMEIDA, Cícero Antônio Fonseca de. *Museografia: a linguagem dos museus a serviço da sociedade e de seu patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: IPHAN/OEA, 1997.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação: formas e transformações da Memória Cultural*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BELLAILGUE, Mathilde. *O Desafio Museológico*. In: V Fórum de Museologia do Nordeste. Documentos de Trabalho. Salvador, 1992.
- BITTENCOURT, José Neves. Desconstruindo e Reconstruindo Acervos de Documentos no Museu Histórico Nacional. In: INSTITUTO CULTURAL FLÁVIO GUTIERREZ. *Anais dos Seminários de Capacitação Museológica*. Belo Horizonte: ICFG, 2004, p.133-143.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*. 2ª edição. São Paulo: EDUSP, 1987.
- BRAGA, Jezulino Lúcio Mendes. *Professores de História em Cenários de Experiência*. 2014. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- BRASIL. Secretaria de Cultura da Presidência da República. Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural. *Cadernos Museológicos: Números 1 & 2*. Rio de Janeiro, 1989.
- BRASIL. Secretaria de Cultura da Presidência da República. Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural. *Cadernos Museológicos: Número 3*. Rio de Janeiro, 1990.
- BRUNO, Ernani Silva; ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro (org.). *Equipamentos, Usos e Costumes da Casa Brasileira*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2000.

- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Ed. USP, 2008.
- CARVALHO, Marcus Vinícius Corrêa; PEREIRA, Júnia Sales. Sentidos dos Tempos na relação Museu/Escola. *Cadernos Cedex*. Campinas, vol. 30, n. 82, p. 383-396, set.-dez. 2010.
- CASTRO, Ana Lúcia Siaines. *O museu do sagrado ao segredo*. Rio de Janeiro: Revan, 2009.
- CASTELLS, Manuel. *Comunicación y Poder*. Madrid: Alianza, 2009.
- CATEL, Pierre Yves. Museu de Artes e Ofícios, Belo Horizonte: afinal, como nascem os museus? (Entrevista concedida a Luciana Sepúlveda Köptcke). *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12 (suplemento), pp. 323-338, 2005.
- CATEL, Pierre Yves. Museu de Artes e Ofícios: projeto museográfico. In: INSTITUTO CULTURAL FLÁVIO GUTIERREZ. *Anais dos Seminários de Capacitação Museológica*. Belo Horizonte: ICFG, 2004.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; FONSECA, Maria Cecília Londres. *Patrimônio Imaterial no Brasil: Legislação e Políticas Estaduais*. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.
- CERÁVOLO, Suely Moraes. Delineamentos para uma teoria da Museologia. *Anais do Museu Paulista*, v.12. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004, pp. 237-268.
- CERTEAU, Michel de. A operação Historiográfica. In: *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1982.
- CHAGAS, Mario. Memória e Poder: contribuição para a teoria e a prática nos ecomuseus. Disponível em: <<http://www.quarteirao.com.br/pdf/mchagas.pdf>>. Acesso em 09/julho/2015.
- CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. Tradução de Luciano Vieira Machado. 3ª ed. São Paulo: Estação Liberdade; UNESP, 2006.
- CINTRA, Geraldo de Ulhoa; CRETELLA JUNIOR, José. *Dicionário Latino – Português*. São Paulo: Editora Anchieta Limitada, 1944.
- CURY, Marília Xavier. Exposição – concepção, montagem e avaliação. In: *O campo de atualização da Museologia*. São Paulo: Annablume, 2006.
- CORRÊA, Maíra Freire Naves. *Encantamento e Estranhamento: como moradores e não moradores de Belo Horizonte experimentam o Museu de Artes e Ofícios*. 2010. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) - Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro.
- DAVALLON, Jean. *L'exposition à L'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L' Harmattan Communication. 2006.
- DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *Força de lei*. O fundamento místico da autoridade. Trad. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DESVALLÉES, André. Basic Papers. Simpósio “A Linguagem da Exposição”. International Council of Museums (ICOM). International Committee for Museology (ICOFOM). Suíça. ICOFOM Study Series, n° 19. 1991, (p. 37 - 45).

DESVALLÉES, André, MAIRESSE, François (dir.). *Conceptos claves de museología*. Musée Royal de Mariemont: Icofom, 2010. Disponível em http://icom.museum/uploads/tx_hpoindexbdd/Museologie_Espagnol_BD.pdf. Acesso em 18/maio/2014.

DINIZ, Renata Carla. *Museu de Artes e Ofícios – Matéria e Espírito: Dicotomia do Museu Moderno*. 2006. Monografia (Graduação em História). Universidade Salgado de Oliveira, Belo Horizonte.

ENNES, Elisa Guimarães. *Espaço construído: o museu e suas exposições*. 2008. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) - Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro.

FILHO, João Gomes. *A Gestalt do Objeto: Sistema de Leitura Visual da Forma*. São Paulo: Ed. Escrituras, 2002; Florianópolis: Ed. da UFSC, 2007 (Série Didática).

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2004.

FRANCO, Maria Ignez Mantovani. Programa Museológico para o Museu de Artes e Ofícios: modelo de gestão. In: INSTITUTO CULTURAL FLÁVIO GUTIERREZ. *Anais dos Seminários de Capacitação Museológica*. Belo Horizonte: ICFG, 2004.

FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *O que é patrimônio cultural imaterial*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror : Quatro Ensaios de Iconografia Política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

GUIMARAES, Manoel Luiz Salgado. A cultura material no estudo das sociedades antigas. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo. N. Sér. v.15. n.2.p. 11-30. jul-dez. 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terrance. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOFFMAN, Felipe Eleutério. Museus e revitalização urbana: o Museu de Artes e Ofícios e a Praça da Estação em Belo Horizonte. *Cadernos Metrópole*. São Paulo. v. 16. n. 32, pp. 537-563. nov 2014.

HORTA, Maria de Lourdes. Semiótica e Museu. In: *Cadernos de Ensaios: Estudos de Museologia*. n° 2. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumento, mídia*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

INSTITUTO CULTURAL FLÁVIO GUTIERREZ. *Anais dos Seminários de Capacitação Museológica*. Belo Horizonte: ICFG, 2004.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a História do Museu. In: *Caderno de Diretrizes Museológicas I*. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. 2º Edição.

KOSELLECK, R. *Futuro passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora da PUC-RJ, 2006.

LOUREIRO, José Mauro Matheus; SOUZA, Daniel Maurício Viana de. Possibilidades de contribuição do olhar foucaultiano para a reflexão sobre as construções de memória a partir dos museus de ciências. *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, Volume 1, pp. 175-185.

MAROEVIC, Ivo. *Museologia como um campo de conhecimento*. In: Study Series n° 30 . ICOFOM / ICOM, 2000, p. 5-7.

MARTINEZ, Cláudia Eliane Parreiras Marques. Nos trilhos do Museu de Artes e Ofícios: Exposição e público em Belo Horizonte/MG. *Antíteses*. Londrina, v. 6, n. 12, p. 121-145, jul./dez. 2014.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. São Paulo: MASP, 2016.

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

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A cultura material no estudo das sociedades antigas. *Revista de História*, NS n.115, p.103-117, 1983.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Patrimônio Cultural dentro e fora do Museu. In: INSTITUTO CULTURAL FLÁVIO GUTIERREZ. *Anais dos Seminários de Capacitação Museológica*. Belo Horizonte: ICFG, 2004, p. 200-2009

MENSCH, Peter van. *Towards a methodology of museology*. PhD thesis, University of Zagreb, 1992.

MIRANDA, André de Souza. *A Gênese da Preservação do Patrimônio Municipal em Belo Horizonte: movimentos sociais em defesa da Praça da Estação*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

MOLES, Abraham. *Semiologia dos objetos*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

MURTA, Stela e ALBANO, Celina (Orgs.). *Interpretar o Patrimônio: um exercício do olhar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

NASCIMENTO, Rosana Andrade do. Documentação Museológica e Comunicação. In: *Cadernos de Sociomuseologia: Centro de Estudos de Sociomuseologia*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 1994, nº3. p. 31-39.

NASCIMENTO, Rosana Andrade do. A questão teórico-metodológica e suas implicações na documentação museológica, como suporte para uma concepção educativa de Museu.

Cadernos de Sociomuseologia: Centro de Estudos de Sociomuseologia. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 1998, nº11. p. 95-121

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

PINHEIRO, Lena Vânia Ribeiro. Horizontes da informação em Museus. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos; LOUREIRO, Lúcia. *Documentação em Museus*. Rio de Janeiro: MAST, 2008. (MAST Colloquia, v.10).

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*. V. 1 (Memória-História). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

POULOT, Dominique. *Museu e Museologia*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

PROST, Antoine. *Doze lições sobre a História*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

ROQUE, Maria Isabel Rocha. Comunicação no museu. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano e BENCHETRIT, Sarah Fassa (orgs.). *Museus e comunicação*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010.

RUNIA, Eelco. Presence. *History and Theory* 45 (February 2006), 1-29.

RUSSIO, Waldisa. Cultura, patrimônio e preservação (Texto III). In: ARANTES, A . A. (org.). *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.59-78.

RUSSIO, Waldisa. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. *Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro, n.3, p.8-13, 1990.

SALA, Dalton. Mário de Andrade e o Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº 31: p.19-26, 1990. P. 21.

SÃO PAULO. Secretaria de Estado e Cultura. Sistema de Museus do Estado. *Manual de orientação museológica e museográfica*. 2.ed. São Paulo: 1987

SCHEINER, Tereza Cristina. *Museologia e interpretação da realidade: O discurso da História*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006.

SILVEIRA, Ronie Alexandro T. da. Memória e escrita no Fedro de Platão. *Cadernos de Atas da ANPOF*, Rio de Janeiro, nº 01, p. 141-149, 2001. Disponível em: <http://www.puc-rio.br/parcerias/sbp/pdf/21-roniealex.pdf>. Acesso em 21/Outubro/2017.

SUANO, Marlene. *O que é museu?* São Paulo: Brasiliense, 1986.

TANUS, Gabrielle Francinne de S.C. A Trajetória do Ensino da Museologia no Brasil. *Museologia e Interdisciplinaridade: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília*. Brasília, v.2, nº.3, p. 76-88, mai.-jun.2013.

THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

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

VAZ, Ivan. *Sobre a Musealidade*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, Programa de Pós- Graduação Interunidades em Museologia, 2017

WHITE, Hayden. The practical past. *Historiein*, Athens, vol. 10, 2010, p.10-19.

Eletrônicas

http://www.eravirtual.org/mao_br_1/.

http://www.comissaonacionaldefolclore.org.br/?i=introducao_historica. Acesso em 21/Agosto/2015.

<https://nacoesunidas.org/agencia/unesco/>. Acesso em 02/janeiro/2017.

<http://icfg.org.br> . Acesso em 06/Junho/2017.

<http://portal.iphan.gov.br/quemEQuem/detalhes/59/> . Acesso em 06/Junho/2017.

http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=277&periodo_menu. Acesso em 13/Junho/2017.

<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v12s0/15.pdf> . Acesso em 01/Julho/2017.

<http://www.mao.org.br/conheca/implantacao-do-museu/>. Acesso em 05/Julho/2017.

<http://www.mao.org.br/conheca/historia-da-colecao/>. Acesso em 05/Julho/2017.

<https://www.dicionarioetimologico.com.br/operacao/>. Acesso em 16/Julho/2017.

<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/operacao/>. Acesso em 16/Julho/2017.

http://icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx . Acesso em 13/Julho/ 2017.

<http://icfg.org.br/pt/flavio.asp.html>. Acesso em 12/Agosto/2017.

<http://www.micheldecerteau.eu/biografia/>. Acesso em 28/ Setembro/2017.

http://www.memorialdaresistencia.org.br/memorial/Upload/file/MRSP_PLANO_MUSEOLOGICO_COMPLETO.pdf. Acesso em 01/Outubro/2017.

Documentais

Recibo de devolução de peças emprestadas pelo Museu de Artes e Técnicas de São Paulo. Documento 16, Pasta 3. Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

PREFEITURA MUNICIPAL DE LAGOA DA PRATA. Decreto Municipal 75/2003, de 26 de Dezembro de 2003.

PREFEITURA MUNICIPAL DE LAGOA DA PRATA. Dossiê de Tombamento e Laudo do Museu Municipal Casarão Coronel Carlos Bernardes. 2005 - Exercício 2006. Biblioteca Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil.

Depoimentos

Fontes Orais:

BRUNO, M. C. O. **Maria Cristina de Oliveira Bruno**: depoimento [27 abr. 2018]. Mp3, 22 minutos e 02 segundos. São Paulo- SP. Entrevista concedida a Vanessa Gonçalves de Vasconcelos.

CORSINO, C. M. **Célia Maria Corsino**: depoimento [11 jul. 2018]. Mpeg 4, 63 minutos e 02 segundos. Ouro Preto – MG. Entrevista concedida a Vanessa Gonçalves de Vasconcelos.

FRANCO, M. I. M. **Maria Ignez Mantovani Franco**: depoimento [27 abr. 2018]. Mp3, 57 minutos e 47 segundos. São Paulo – SP. Entrevista concedida a Vanessa Gonçalves de Vasconcelos.

GUTIERREZ, A. **Angela Gutierrez**: depoimento [13 jun. 2018]. Mpeg 4, 37 minutos e 23 segundos. Belo Horizonte – MG. Entrevista concedida a Vanessa Gonçalves de Vasconcelos.

RAMOS, A. **Adriano Ramos**: depoimento [17 jul. 2018]. Mpeg 4, 32 minutos e 56 segundos. Belo Horizonte – MG. Entrevista concedida a Vanessa Gonçalves de Vasconcelos.