



Victoria Kruger Pessanha Strass

A FUNÇÃO SOCIAL DO CURADOR NO MUSEU DE ETNOGRAFIA

Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais, orientada pela Prof.^a Doutora Maria Dalila Aguiar Rodrigues e pelo Prof. Doutor Delfim José Gomes Ferreira Sardo, apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

2018



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

A função social do curador no museu de etnografia

Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais, orientada pela Prof.^a Doutora Maria Dalila Aguiar Rodrigues e pelo Prof. Doutor Delfim José Gomes Ferreira Sardo, apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Victoria Kruger Pessanha Strass



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Agradecimentos

Primeiramente, gostaria de agradecer à Prof.^a Doutora Maria Dalila Aguiar Rodrigues, por ter aceitado o convite para a orientação deste projeto e por todo o apoio e carinho proporcionado ao longo desta jornada.

Ao Prof. Doutor Delfim Gomes Sardo, que esteve disponível nos momentos em que surgiram dúvidas e pelo apoio na realização da pesquisa.

As minhas famílias Strass e Azevedo, que forneceram todo o suporte financeiro e emocional para conseguir desenvolver este mestrado e, conseqüentemente, este projeto.

Ao meu melhor amigo, companheiro de aventuras, Angelo Azevedo, por toda a ajuda, apoio, paciência e carinho para comigo e para com este projeto.

Às queridas Ana Filipa Santos, Ana Filipa J. Santos, Barbara Cariry e Barbara Godinho, que estiveram presentes em todos os momentos do mestrado, tendo sido um apoio essencial em todo o trajeto acadêmico. Às instituições museológicas (Museu Nacional do Folclore Edison Carneiro, Rio de Janeiro, e Museu Nacional de Etnologia, Lisboa) que disponibilizaram material fundamental.

“Alguém que é curador, é alguém que protege, que cuida, que amplia. A tarefa de um curador não é ser um zelador que não deixa ninguém entrar, é ao contrário, a curadoria é quando você é capaz de colocar à disposição”.

Mario Sergio Cortella

Resumo

Tendo como referência o extraordinário desenvolvimento do museu como agente social, esta dissertação foca-se no papel do curador no museu de etnografia. Este profissional tem vindo a assumir-se como uma das figuras fundamentais da estrutura museológica. Sendo o responsável pelo desenvolvimento das exposições, que têm como propósito estabelecer e desenvolver uma relação efetiva do museu com o público, tem uma ação decisiva.

Na fundamentação teórica prévia, aborda-se, fundamentalmente, a importância da função social do curador. Assim, foi realizada análise bibliográfica em torno dos relatos dos curadores responsáveis pela estruturação da profissão, e análise de teorias antropológicas, sociológicas e históricas. No âmbito prático, foram realizadas entrevistas aos profissionais responsáveis por museus etnográficos, designadamente do Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa, e do Museu Nacional do Folclore, no Rio de Janeiro. A pesquisa tornou-se, não somente interessante e esclarecedora, mas também singular quanto à compreensão do papel social do curador; foram esclarecidas questões sobre os princípios que são utilizados para a elaboração de uma exposição, sobre as dificuldades relacionadas com a tarefa de orquestrar uma exposição etnográfica e sobre a preocupação com o impacto gerado nos visitantes. Por fim, o presente trabalho aborda a problemática da definição do museu como agente de opinião e ressalta a relação curador-museu em requisitos de direitos e deveres. Consequentemente, demonstra-se, ao longo da dissertação, a importância da curadoria no museu etnográfico como mediadora entre processos culturais abrangentes e complexos.

Palavras-chave: 1. Curadoria. 2. Museu. 3. Etnografia. 4. Cultura

Abstract

Taking as reference the extraordinary development of the museum as a social agent, this dissertation focuses on the role of the curator in the museum of ethnography. This professional has been assuming himself as one of the fundamental figures of the museological structure. Being responsible for the development of the exhibitions, whose purpose is to establish and develop an effective relationship between the museum and the public, it has a decisive action.

In the previous theoretical foundation, fundamentally, the importance of the social function of the healer is addressed. Thus, a bibliographic analysis was carried out around the reports of the curators responsible for the structuring of the profession, and analysis of anthropological, sociological and historical theories. In the practical context, interviews were conducted with professionals responsible for ethnographic museums, namely the National Museum of Ethnology in Lisbon and the National Folklore Museum in Rio de Janeiro. Research has become not only interesting and enlightening but also unique in understanding the social role of the healer; questions were raised about the principles that are used for the elaboration of an exhibition, about the difficulties related to the task of orchestrating an ethnographic exposition and about the concern with the impact generated on the visitors. Finally, the present work approaches the problematic of the definition of the museum as opinion agent and emphasizes the curator-museum relationship in requirements of rights and duties. Consequently, it is demonstrated, throughout the dissertation, the importance of curation in the ethnographic museum as mediator between comprehensive and complex cultural processes.

Keywords: 1. Curatorship. 2. Museum. 3. Ethnography. 4. Culture

ÍNDICE

Resumo	6
Abstract.....	7
Introdução.....	10
I. Capítulo: O museu como agente social: uma análise sobre o desenvolvimento histórico e social do museu moderno	14
1. As transformações conceituais museológicas no século XX	15
2. A mudança das funções do museu durante o século XX	17
3. A relação intrínseca entre a expansão do museu e a necessidade humana de perpetuação.....	19
4. Muito além do cubo branco: a democratização do museu moderno	21
5. Sociologia museológica: o empirismo como fundamentação da estrutura museal	23
II. Capítulo: O desenvolvimento social da curadoria.....	28
1. A curadoria: dos primórdios das coleções às galerias de arte	29
2. A exposição e a responsabilidade do curador	32
3. Problemáticas da curadoria contemporânea: da etimologia da palavra à escolha de obras.....	35
4. Curador: o construtor de pontes culturais	36
III. Capítulo: Da antropologia social e cultural à etnografia.....	39
1. A Antropologia moderna e suas transformações	40
2. A cultura como identidade social.....	44
3. A globalização em resposta às grandes movimentações migratórias.....	46
4. Confrontos culturais.....	49
IV. Capítulo: O museu etnográfico como agente intercultural	51
1. A relação entre a Antropologia e a museologia	52
2. Proxémica ao exótico: o desenvolvimento das linguagens etnográficas no cerne museológico e suas consequências	59
3. A narrativa do exótico: o curador como tradutor cultural	62
V. Capítulo: Entre culturas: os museus etnográficos como mediadores sociais	65
1. Introdução à pesquisa prática.....	66
2. O Museu Nacional do Folclore Edison Carneiro como mediador das culturas brasileiras	66
3. Reflexão sobre a relação museu-curador do Museu Nacional do Folclore- Edison Carneiro.....	68
4. O Museu Nacional de Etnologia de Lisboa como mediador de culturas	71
5. Reflexão sobre a relação museu-curador do Museu Nacional de Etnologia de Lisboa	75
Considerações finais	78

BIBLIOGRAFIA	81
Anexos	86
Anexo – Entrevista I, a Elisabeth Pougy, atual diretora do Museu Nacional do Folclore Edison Carneiro	87
Anexo – Entrevista II, Doutor Paulo Ferreira Costa, diretor do Museu Nacional de Etnologia de Lisboa, realizada no dia 10 de maio de 2017 e transcrita no dia 15 de maio de 2017.	93
Anexo – Informações referentes à entrevista realizada com a Doutora Elisabeth Pougy, Diretora responsável pelo Museu Nacional do Folclore- Edison Carneiro.	99

Introdução

As transformações museológicas do século XX foram singularmente significativas quanto à renovação de conceitos e de práticas. Foi possível determinar parâmetros para melhorar a funcionalidade da instituição museológica, principalmente pelo reconhecimento da sua relevância e do seu impacto na sociedade, proporcionando a otimização dos seus alicerces e do seu âmbito de ação. Operou-se um movimento de institucionalização que fomentou a instituição como entidade do saber e do conhecimento. Em síntese, iniciou-se um período em que os perfis museológicos foram definidos, os conceitos sobre a função do museu começaram a ser estudados, verificando-se o surgimento de novos cargos profissionais em detrimento da divisão estanque de funções. Este desenvolvimento favoreceu o processo de abertura crescente do museu à sociedade.

Ao fazer uma análise sobre o impacto da estrutura museológica na sociedade e numa determinada comunidade é necessário ponderar as causas, os agentes, as reações e as influências que o determinam; é neste cenário que se destacam a prática museológica e a função social do curador. O espaço museológico, como qualquer outro destinado ao âmbito educacional, é evidenciado como um agente de opinião e um formador social, por desenvolver projetos expositivos que se relacionam diretamente com o público. Com isso, torna-se propício e interessante investigar os aspectos que movimentam o ensino-aprendizado deste tipo de instituição, elucidando questões como: qual a sua estrutura, quais as temáticas abordadas, quem são os profissionais envolvidos e qual o planejamento da narrativa pedagógica.

A constituição da estrutura museológica é definida por complexas singularidades. Mesmo que a padronização dos alicerces museológicos seja um facto, e que estes definam um normativo comum, a figura do museu modifica-se de acordo com a temática das suas coleções e com a comunidade onde está inserida. É suposto que as propostas sociais e as narrativas museológicas concebida se adaptem às necessidades socioeducativas, agregando, este aspecto, um trabalho *sui generis* a cada instituição museológica. Não apenas por conta da sua natureza, ou do seu âmbito, mas também da sua capacidade de metamorfose. Através desse potencial de transformação do museu, é possível apresentar seus diferentes perfis e temas, tais como a arte, a antropologia, a etnografia, a história e outras ciências, sendo possível e desejável desenvolver uma análise sobre coeficientes existentes que são compartilhados entre museus diferentes.

Nos últimos tempos, o museu não deixou de ser, pelo contrário, fonte de entretenimento, base para uma experiência formativa generalista (arte, cultura, ciência, conhecimento) e, sobretudo, não deixou de ser um agente responsável pela preservação da memória coletiva. Tais funções foram assumidas e diversificadas ao longo do século:

O museu (...) tem um papel cultural importante, além de abrigar os registros do tempo, é um veículo a serviço do conhecimento e da informação que contribui para o desenvolvimento da sociedade', conforme Almandrade (2007, s/p). O trabalho do museu é um serviço para a coletividade, e por isso exige padrões mais elevados de prática profissional. Tanto na abordagem com o público, como no relacionamento interpessoal entre os funcionários e gestores do museu é impreterível reconhecer que há um código de ética profissional (PINTO, 2012, p. 87).

Dada a importância educativa que é conferida a um museu, assumem relevância as formas utilizadas para transmitir o conhecimento, ou seja, atribui-se importância à elaboração de suas narrativas expositivas. É neste contexto que o profissional responsável, o curador, tem a missão de estabelecer a interação, o diálogo, tanto das obras com o espaço, como destas com o espectador. Para tal, há a necessidade de cumprir tarefas para esta construção narrativa, como a escolha da temática que será abordada, a seleção das obras que irão fazer parte da mostra, a coleta das obras e a montagem expositiva.

O profissional não desenvolve as tarefas de forma simplista. No planejamento do espaço expositivo, a linguagem a utilizar é assumida como questão central, pois é decisiva e vai muito além de proporcionar o contato das obras com o espectador. A exposição poderá ser comparada a um produto de uma empresa: o público consumidor poderá não ter contato com a instituição e os seus processos, mas apenas com o produto final, sendo esse o fator determinante de todas as relações do museu. Tratando-se de um produto cultural, esta comparação será sempre demasiado simplista.

As funções sociais, pedagógicas e ideológicas do museu agenciadas através da exposição cabem em grande medida ao curador. Neste sentido, diversos questionamentos poderão ser colocados, por exemplo: de que forma este profissional desenvolve de forma não verbal um ensino-aprendizado? Como um conjunto de obras, artefatos e objetos, estabelecerá uma comunicação com o visitante? Tais reflexões abrangem os questionamentos de paradigmas que devem ser seguidos? Uma vez que o museu é um espaço de criação livre, em que não há uma metodologia definida para desenvolver ensino-aprendizagem, o que o difere das escolas, universidades, bibliotecas e outras redes de ensino formais?

Expandindo a questão para o cenário dos museus etnográficos (ou etnológicos) que, em sua maioria, possuem a função social de realizar interações culturais, surgem outras problemáticas: como o curador desenvolve uma exposição sobre culturas diferentes sem confrontar/questionar os valores culturais do espectador? Como trabalhar com diferentes culturas e conseguir gerar um conhecimento intercultural positivo, em que o resultado seja o sentimento de igualdade e não um sentimento xenofóbico e de superioridade de uma cultura em relação à outra? Como e através de quais ferramentas o curador exercerá a função social do museu etnográfico?

Neste cenário, a presente investigação deseja clarificar conceitos e aprendizados, através da experiência de profissionais atuantes neste campo. A leitura de artigos relevantes sobre o tema, principalmente sobre os relacionados com a história da instituição museu e sua respectiva função social, a análise de dados estatísticos, o suporte de estudos nas áreas de sociologia museológica, filosofia da arte e sobre as relações no espaço expositivo, conceitos antropológicos e etnográficos, contribuíram para este objetivo. Para complementar esta pesquisa, foram realizadas entrevistas a profissionais da área museológica. Neste sentido, foram escolhidas instituições museológicas etnográficas e etnológicas, nomeadamente o Museu Nacional do Folclore Edison Carneiro, no Rio de Janeiro, e o Museu Nacional de Etnologia de Lisboa, por serem instituições que abordam a cultura nos âmbitos locais e mundiais.

A investigação tem como objetivo indagar sobre a presença do curador na estrutura de um museu etnográfico, refletindo sobre a importância e relevância desta profissão, face à sua responsabilidade e potencial de diálogo com a sociedade. Esta pesquisa torna-se relevante pela escassez de investigação sobre esta temática, sobre a importância dos curadores em museus etnográficos, e, principalmente, por abordar a problemática curatorial e suas consequências. Interessa realçar o trabalho que este profissional realiza – abordando culturas diferentes no mesmo espaço expositivo –, evidenciando-se, assim, a importância da profissão num meio museológico específico.

A estrutura da dissertação tem o propósito de construir uma narrativa que permita associar todos os pontos que englobam e permeiam o cenário do museu etnográfico.

O primeiro capítulo aborda a estrutura base do museu contemporâneo, atendendo às mudanças das estruturas museológicas ocorridas no século XX, suas relações e funções sociais.

O segundo capítulo aborda a função do curador, apresentando a história da profissão, as respectivas peculiaridades e os pilares éticos e morais da sua prática. Em seguida, no terceiro capítulo, apresenta-se um breve relato sobre o conceito de antropologia, cultura e etnografia.

No quarto capítulo, inicia-se a contextualização do museu etnográfico, apresentam-se os alicerces antropológicos e a ética no espaço expositivo.

Para consolidar os conceitos abordados ao longo da investigação, é fundamental o quinto capítulo. Este trata da prática curatorial e da sua importância, através das entrevistas realizadas às instituições museológicas, ambientadas em duas realidades, a brasileira e a portuguesa, bem como as suas problemáticas e realidades próprias.

- I. Capítulo: O museu como agente social: uma análise sobre o desenvolvimento histórico e social do museu moderno

1. As transformações conceituais museológicas no século XX

Durante o início do século XX, a sociedade alterou-se de diversas maneiras, em todos os setores da realidade. As alterações ocorreram, sobretudo, devido aos grandes conflitos mundiais, que deram origem a inúmeras mudanças na cultura ocidental.

Às Grandes Guerras Mundiais e, posteriormente, à Guerra Fria, seguiram-se avanços tecnológicos significativos, que, por sua vez, influenciaram progressivamente os meios de comunicação e de transporte. O seu impacto em diversos sectores da realidade deu origem à ruptura de paradigmas, principalmente nos âmbitos culturais e sociais. Estas mudanças, muito rápidas, alteraram de forma inesperada a mentalidade ocidental. Consequentemente, o processo de mudança atingiu a realidade museológica, promovendo alterações na atitude do museu face à sociedade.

Antes, porém, as transformações de mentalidades promoveram o desinteresse geral pela estrutura clássica dos museus. Por um breve período, os museus destacaram-se pelos movimentos nacionalistas dos regimes totalitários estabelecidos na Europa. Os comandos totalitários aproveitaram o potencial das instituições para elaborar uma estrutura que atuasse como objeto de propaganda, dispendo como prioridade a transferência dos valores do próprio regime, como: ideais políticos, históricos e patrióticos da doutrina totalitária:

Por contraste, o museu parece, singularmente, empenhado em subordinar as obras que ele reúne à cronologia e ao didatismo, em suma, a demonstração insípida e inútil; ainda pior, ele anexa às coleções ou às disciplinas as finalidades partidárias quando à Revolução Bolchevique de 1917 e, concomitantemente, a progressão do fascismo e, em seguida, do nazismo [...] (POULOT, 2013, p. 72).

O museu foi consumido de maneiras diferentes, uma dessas formas foi a promoção dos valores de um determinado regime/governo, principalmente em certos momentos históricos, pois contém o potencial transformador social pelo diálogo concebido no espaço expositivo, entre obra, espaço e espectador, possibilitando o desenvolvimento da alienação de ideologias.

Em contrapartida à realidade europeia, no mesmo período, nos Estados Unidos, foram realizadas várias exposições que faziam frente ao modo de como as estruturas museológicas na Europa estavam se tornando ferramentas de regimes autoritários e viviam um período de plena ascensão museológica. Todo o território norte-americano

estava tomado por construções de diferentes modelos de museus e inúmeras discussões sobre estruturas museológicas.

Neste cenário, enquanto na Europa não havia significativas transformações das estruturas museológicas, o continente norte-americano apresentava ao mundo diversos museus vinculados ao setor privado, que recebiam aplicações monetárias expressivas, o que fortaleceu o pensamento do uso dos museus como forma de investimentos lucrativos voltados ao entretenimento. Assim, o propósito de entretenimento e lucro, que até então não pertencia à estrutura conceitual clássica museológica, tornou-se o pilar do museu contemporâneo:

Assim, o espaço sagrado do museu deixa de estar isolado do espaço profano, respondendo à grande preocupação da museografia do movimento moderno, desde a declaração do arquiteto do MoMA, Philip Goodwin, publicada em *Mouseion*, em 1940: o museu deve ter vitrines como as lojas de departamento, através das quais os transeuntes tenham a possibilidade de ver uma parte da coleção e tomem a decisão de visitá-la (POULOT, 2013, p. 76).

A rentabilidade do museu fez com que toda sua estrutura museológica ganhasse novas formas e características, tornando-a mais atrativa aos olhos do público. Obrigados a estar vinculados à questão econômica, para sobreviver, o museu torna-se um produto que constantemente busca ser aperfeiçoado.

Neste novo conceito, o museu norte-americano estava inteiramente pautado no viés econômico. Sua importância estava destinada aos investidores que o financiaram, sua prioridade não estava mais baseada em ser um espaço de ensino-aprendizagem, mas sim, em viabilizar o lucro almejado pelos investidores. Se não obtivesse êxito como prestador de entretenimento, o museu fecharia as portas.

O conceito norte-americano propicia a criação de um novo modelo estrutural de museu: “o museu do entretenimento”. Esta tipologia preocupa-se com questões assessórias, tais como: qual a temática, a apresentação e a propaganda mais atrativas para atrair visitantes? Qual o desenho mais eficaz, em termos de fluxo de visitas, de pontos de luz e de flexibilidade do espaço expositivo? Novos cargos específicos surgiram neste contexto, como o curador, o arquiteto, o investidor, o administrador e o diretor.

A profunda transformação financeira de que o museu foi objeto teve um grande impacto no museu contemporâneo. Esta realidade perdura até hoje e tem tendência a gravar-se. Por outro lado, o século XX foi o período, também, em que ocorreu o grande desenvolvimento dos conceitos museológicos, em que surgiram mais teorias e questões

debatidas. Pode dizer-se que a principal característica reside no facto de os museus se assumirem como espaços livres. Fundando a sua estrutura na criatividade e na responsabilidade social, são espaços vivos e livres para o exercício, entre outras, da atividade expositiva.

Esta realidade favoreceu o surgimento de espaços pensados ou arquitetados para qualquer tipo de elaboração expositiva temporária: um espaço em branco que possa gerar inúmeras possibilidades de ação, desde exposições que abordam períodos ou momentos históricos, que incluem, ou não, obras de arte de diversas tipologias, que recorrem a objetos antropológicos, etnográficos, etc. Portanto, as suas características neutras (ou supostamente neutras) dão ao espaço a garantia de estar em constante relação dinâmica com o público visitante. Esta mais-valia contribuiu para que a maioria dos grandes museus construísse ou disponibilizasse um espaço destinado apenas às exposições temporárias.

A estrutura do museu teve também que se adequar às novas realidades do século XX. Com as peculiaridades tecnológicas e de comunicação, houve a necessidade de modificar estruturas físicas e todo o trabalho de mediação com os públicos.

Além da tecnologia, e muitas vezes através dela, assiste-se, também, à construção de uma relação mais próxima com o público. Estabelece-se uma integração plena com a comunidade onde o museu está inserido, tornando-o um agente participativo. Tal ação é feita através de projetos educacionais destinados a um público-alvo específico. Será importante que os projetos expositivos suscitem o interesse do público. A partir daqui, realizam-se ações de mediação, tais como conversas, debates e colóquios; o museu converte-se em um agente social, permitindo a reflexão e o conhecimento contínuos.

2. A mudança das funções do museu durante o século XX

No percurso histórico do museu, em termos das suas funções, ressaltam-se, principalmente, a função de preservação da memória e a valorização do patrimônio. Porém, a função de agenciar conhecimento, o seu papel na aquisição de consciência de identidade nacional e, por fim, a função de entretenimento, não são despiciendas.

Na sociedade contemporânea, os museus são um lugar para não esquecer, um armazém da memória onde se traçam as identidades étnicas, as classificações históricas e naturais, onde se inscrevem e reescrevem o passado e o presente das nações. A ideia de museu, tal como hoje concebemos, remonta ao

Humanismo: como recorda Scheicher (1979), é nos primeiros decénios do século XV que salas são separadas são especificamente dedicadas à exposição das coleções. Depois, no século XVI começa a consolidar-se a ideia de adquirir e transmitir o conhecimento mediante as coleções de objectos, organizadas segundo linhas de classificação do tipo enciclopédico (TOTA, 2000, p. 123).

De facto, o museu nunca deixou de exercer as suas funções primordiais – a valorização do património e a preservação da memória. Com a criação e o alargamento de vários conceitos e de estruturas mais complexas, são amplas as funções que o museu pode desempenhar em uma sociedade. Segundo o ICOM (Comitê Internacional de Museus), o museu tem que, por definição, assumir na sua missão funções socioculturais específicas:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberto ao público, que adquire, conserva, pesquisa, divulga e expõe, para fins de estudo, educação e lazer, testemunhos materiais e imateriais dos povos e seu ambiente (ICOM, 2009, p. 01).

Servindo a comunidade e quem a visita, o museu salienta aspetos fundamentais da memória e da identidade dos lugares em que se localiza. No contexto de crescimento museológico, a consciência da importância e da influência que o museu exerce na sociedade esteve sempre presente. Por conta disso, surge a preocupação com a forma como se desenvolveriam as novas estruturas, quais seriam os conceitos educacionais em que estas estariam imersas; como seria trabalhada a questão público-museu. A necessidade de se estabelecerem conceitos e funções para todas as instituições que se diziam “museus” levou à criação do Comitê Internacional de Museus (ICOM).

Assistiu-se, então, a definições e delimitações. Lugares como galerias de arte deixaram de ser considerados espaços museológicos, pois o conceito-base “museu” não poderia estar vinculado à ideia de um espaço associado à prática de compras e venda. O museu poderia apenas usar outras formas de rentabilidade, como as lojas e as entradas pagas, com a finalidade de gerar lucros voltados apenas para a sua própria subsistência. Segundo o argumento do ICOM, o papel primordial de um museu é designar o conhecimento pleno, apresentado por múltiplas formas, sobre qualquer tema que traga contribuição educacional.

Para tal, o museu tem que estar sempre dedicado à sua coleção permanente, de portas abertas ao público, oferecendo conhecimento e incentivando a vinda de visitantes. Levando em conta as necessidades do espectador, procurando seguir todas as normas necessárias de apresentação, de segurança e de acessibilidade das coleções, como é indicado pelo ICOM, o museu assume-se como um espaço identitário.

Mesmo que todos os museus em todo o mundo tenham que seguir as diretrizes padronizadas, o ICOM deixa em aberto os modos de captar e de atingir o público. Sabe-se que, para cada localidade, o museu será moldado de determinada maneira. A comunicação museológica, primeiramente, tem de ser conivente com a estrutura cultural e estar vinculada a deveres sociais, tendo como objetivo principal manter uma relação intrínseca com a prestação de serviço que este prestará à sociedade a que pertence.

3. A relação intrínseca entre a expansão do museu e a necessidade humana de perpetuação

As grandes mudanças de conceitos museológicos acabaram por transformar a sociedade como um todo. Em primeiro lugar e desde logo, dado o papel do museu na preservação e perpetuação da memória. Como sabemos, é eterna a busca da identidade e da memória coletiva. Mas a importância da prática do museu verifica-se em todos os domínios sociais. O museu pode e deve ser inclusivo, deve combater a segregação e a exclusão social.

A contemporaneidade trouxe diversos olhares atenciosos ao museu e ao seu papel. A expansão museológica tomou corpo, ocasionando o surgimento rápido e maciço de uma enorme gama de museus. Tal facto demonstra que está incutido nas sociedades a necessidade de formação de estruturas dedicadas a preservar a memória coletiva. Poulot apelida esta tendência por “desejo de museu”. Cada sociedade, adapta à sua maneira as formas e soluções expositivas dos espaços museológicos. Essas novas possibilidades de criação levam a instituição a um novo patamar criativo, por estar aberto a novas tendências (Poulot, 2013).

Retornando a relação da necessidade do homem em perpetuar a sua existência, o Filósofo Hermann Lubbe explica que a multiplicação dos museus se deve ao desejo primitivo humano de preservar a sua própria cultura, as suas tradições, os seus costumes, eternizando a sua existência na história:

A multiplicação dos museus aparece, assim, ao filósofo originário de Zurique, Hermann Lubbe, como significativa de uma reviravolta de nossa relação com o tempo. Essa musealização responde a um historicismo incessantemente crescente da cultura contemporânea, como relação à ameaça de amnésia ou de obsolescência acelerada: tratar-se-ia de compensar a instabilidade e a ansiedade que alimenta a rapidez das mutações do tempo e do espaço (POULOT, 2013, p. 12).

O homem demonstra uma necessidade permanente de se eternizar, de fazer parte da história e de viver para sempre. É a partir do museu que muitos buscaram este feito, criando múltiplos templos de memória pessoal e coletiva, de âmbito local, regional e nacional.

Alguns acontecimentos ocorridos no século XX enfatizaram mais essa necessidade. Os avanços tecnológicos que levaram ao desenvolvimento dos meios de comunicação e informação, ocasionando o fenômeno da globalização, tiveram um papel decisivo. Tal processo gera a homogeneização cultural, ou seja, por meios midiáticos verifica-se o domínio de certas culturas sobre outras; essa influência leva a mudanças significativas na estrutura comportamental de culturas submissas.

Neste contexto, as comunidades locais pertencem às culturas submissas, que portam certo entendimento sobre a valorização de seus costumes tradicionais, percebem que o fenômeno de globalização atinge os seus pilares culturais, acarretando, assim, uma padronização. Após a cultura dominante transpor os seus valores e os costumes para a cultura submissa, pode ocorrer também o desaparecimento da história de certas comunidades. Trata-se de existências culturais que dependem exclusivamente da memória coletiva, alimentadas pela tradição oral, sem expressões e materiais devidamente documentados. Ou seja, a influência cultural proveniente de culturas predominantes e de certos processos pode gerar perdas e desenraizamento:

Um exemplo disso é a chamada Indústria cultural, termo criado por sociólogos no início do século XX, mas que se mantém atual. Essa indústria é capaz de gerar e controlar os padrões de comportamento e os costumes das pessoas, como as roupas, os padrões de etiqueta e comportamento, as atividades de lazer que exercem etc. Por esse motivo, muito se fala em uma homogeneização das culturas, isto é, a padronização dos modos de ser e agir dos indivíduos com base em uma referência dominante, fazendo sucumbir os valores locais e tradicionais. Nesse sentido, muitos acusam o processo de globalização de ser um sistema perverso, uma vez que ele não se democratiza inteiramente e só atinge os setores economicamente dominantes do mundo e das sociedades (PENNA, 2017, p. 01).

A criação de um padrão a ser seguido influencia e suprime várias outras pequenas culturas, ou seja, gera a padronização de uma sociedade. Em resposta, existem atualmente diversos movimentos de preservação de expressões da cultura regional ou local. Urge promover a memória destas singulares tradições. Assim, ressalta-se a importância da criação de um espaço que possa armazenar informação e mantê-la a salvo: o espaço museológico. Neste contexto, entende-se a expansão museológica ocorrida no século XX, tanto no âmbito de cidades de grande escala, como no de pequenas

localidades. O museu protagoniza o desejo de preservação, embora o seu papel não se esgote nesta função:

Da modernidade ao mundo contemporâneo, os museus são reconhecidos por seu poder de produzir metamorfoses de significados e funções, por sua aptidão para a adaptação aos condicionamentos históricos e sociais e por sua vocação para a mediação cultural. Eles resultam de gestos criadores que unem o simbólico e o material, que unem o sensível e o inteligível. Por isso mesmo, cabe-lhes bem a metáfora da ponte lançada entre tempos, espaços, indivíduos, grupos sociais e culturas diferentes; ponte que se constrói com imagens e que tem no imaginário um lugar de destaque (CHAGAS; NASCIMENTO, 2008, p. 24).

Independente da escala e da abordagem, o museu é uma instituição capaz de fornecer e de preservar expressões culturais de uma determinada sociedade, possibilitando a identificação do indivíduo e das comunidades com o seu passado.

4. Muito além do cubo branco: a democratização do museu moderno

A busca da preservação da memória e da identidade tem vindo a criar a necessidade de se obter um espaço físico para tal fim: o museu tem vindo a assumir cada vez maior importância e protagonismo. Face à necessidade de preservar, e também de dialogar com a sociedade, apresenta diversas formas, podendo ter pequena ou grande escala, e diversos tipos de estrutura e de missão. A reestruturação museológica a que se tem vindo a assistir promoveu e estimulou o aparecimento de novos museus, mas também obrigou a estrutura tradicional a reinventar-se. Uma das formas encontradas foi elaborar espaços expositivos em lugares incomuns, que não necessariamente obedeceriam aos rigores estruturais de uma instituição:

O museu integral confunde-se com o centro cultural, abrigando outras áreas de conhecimento. O seu acervo deixa o espaço sagrado e vai revelar-se em outros lugares anteriormente jamais pensados, como os centros comerciais, ruas, praças e praias (Lima 2001, 6). Rompe fronteiras, ganha o título de espaço vivo pela nova dinâmica que se propõe e pela própria concepção de vida que essa rotura e vivacidade que proporciona. Como fórum, insere-se numa visão crítica, dialética. E por tudo isso, ficamos defronte do museu e interrogamo-nos se ele ainda é museu. Olhando pela ótica dos paradigmas emergentes, acreditamos que estamos diante de um novo museu, o museu do nosso tempo. Boaventura Santos (1988, 25) refere sobre os novos paradigmas (OLIVEIRA, 2013, p. 02).

Na realidade museológica contemporânea verifica-se, pois, a expansão de fronteiras. Com maior flexibilidade e versatilidade, atinge-se mais e mais intensamente o público e amplia-se a experiência museológica. O movimento denominado “democratização museológica” verifica-se nos centros urbanos, tais como em ruas, praças, centros comerciais, aeroportos, estações de metrô, entre outros. Nestes espaços, assiste-se atualmente a exposições de diversos temas e âmbitos. É como se toda a cidade se tornasse uma tela em branco, com a finalidade de disseminar o conhecimento e de proporcionar livre acesso a todos que passem pelo “museu”. Essa implantação de exposições em lugares incomuns agrega um perfil afável à imagem do museu, pois essa proximidade incentiva um interesse do público em conhecer novos e antigos museus.

Pela urgente necessidade em criar formas que instruem o cidadão, o movimento da “democratização museológica” não é nada mais que uma ação social. Cabe a essas estruturas elaborar exposições que se adaptem a espaços do quotidiano, realizando, assim, uma aprendizagem livre que pode influenciar hábitos importantes como a leitura, a pesquisa, a reflexão. Essa intervenção no lugar comum do cidadão força-o a sair da sua zona de conforto, gerando um estranhamento que pode suscitar o interesse pelo assunto exposto.

O uso de diversos espaços físicos do museu faz com que se crie a proximidade com o indivíduo, suscitando sua curiosidade e interesse em participar; cria-se a oportunidade de contato com o conhecimento e com a cultura formal.

A quebra das barreiras físicas pode proporcionar uma grande interação entre o museu e o interlocutor. A utilização da realidade diária e dos espaços públicos pode gerar o cenário para melhor dialogar com um indivíduo e proporcionar meios e caminhos para que ele possa, da melhor maneira, adquirir conhecimento.

O museu livre mantém seus objetivos focados no estímulo da reflexão das necessidades locais, desenvolvendo temáticas sobre política, economia, meio ambiente. Esses temas devem estimular o cidadão a exercer questionamentos sobre sua própria condição e a sua sociedade, tornando-o mais consciente.

Compreende-se que essa lacuna provocada pela falta de instrução e colocada por Bourdieu como necessidade cultural é a evidência da falta do *habitus culto* e que não permite ao leigo reconhecer o valor daquele objeto colocado naquele contexto específico. Conforme o autor da pesquisa (2007, p. 71) “A obra de arte considerada enquanto bem simbólico não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, de decifrá-la”. Assim, só entende o valor simbólico agregado ao objeto artístico quem se sente familiarizado com aquele bem cultural. O ser humano é perceptivelmente avesso a se colocar diante daquilo que desconhece e é por isso que só frequenta

museus e espaços culturais e expositivos aquele que se aproxima da temática. Só aquele que arrisca conhecer um novo campo dedicará a ele tempo o suficiente para que aconteça uma compreensão deste (PINTO, 2012, p. 82).

Por cada sociedade conter peculiaridades diferentes, a forma como a exposição se apresenta à comunidade é de extrema importância, atribuindo-se a ela o sucesso ou o fracasso da exposição aberta. Para tal, deve obedecer-se aos quesitos cruciais como conter e compreender os elementos culturais daquela determinada localidade, conceber temáticas a que o espectador já esteja habituado e estimulá-lo a conhecer o museu. Para o autor anteriormente citado, o conhecimento só se torna algo concreto quando na obra existem elementos que pertençam à estrutura social do espectador, portanto, o processo de familiarização da exposição é fundamental para a compreensão do que é exposto pelo museu.

O museu, tal como a sociedade, está em constante fase de transmutação tendo obrigatoriamente de acompanhar a evolução dos novos desafios que se colocam diariamente. Novas funções são propostas. Alexandre Beites (2011) sublinha que as políticas dos museus são orientadas para o público, mas o discurso museológico permanece centrado no objeto e não no indivíduo, porque não prevê a interação com ele: Este discurso é, na forma e no conteúdo, pensado por uma equipa multidisciplinar, mas raramente inclui, no processo de planeamento, o futuro “visitante” (estratégia colaborativa); o museu é visto como um local de transmissão de conhecimentos e parte-se do seu postulado científico, para garantir que os seus conteúdos sejam “verdade” (OLIVEIRA, 2013, p. 03).

5. Sociologia museológica: o empirismo como fundamentação da estrutura museal

O museu em si não é suficiente para ensinar ou ministrar o seu conteúdo; sem um indivíduo com quem se relacionar, o museu somente representa um acervo de memórias e culturas. Para a efetivação da existência do museu como instituição formadora, é necessário salientar o diálogo e a interação entre o conhecimento do museu e o interlocutor que o visita.

Segundo Tota (2000), o processo de transformação de um material artístico em uma obra de arte mantém-se fundamentado no contato direto com o espectador. Essa recepção ocorre posteriormente à criação de qualquer tipo de material artístico. Enquanto permanecer somente com o artista criador, será apenas um objeto, entretanto, no momento em que é exibida a terceiros, ocorre a recepção e um processo de transformação. Neste

primeiro contato por parte do indivíduo-espectador, será exercida inconscientemente uma relativização do objeto exposto a simbologias que já pertençam à sua condição identitária:

A obra de arte é concebida como acto produzido na intersecção entre o vector de significados, inscrito na própria obra do autor, e a experiência efectiva de fruição de um actor social que determina os significados possíveis de actualizar. Sobretudo na abordagem fenomenológica – mas com inflexões diferentes disso também se verifica nos outros contributos – sublinha-se o carácter ‘não concluído’ de uma obra: ela só é completa na presença do receptor, que, neste sentido, se torna pelo menos a nível interpretativo, coprodutor da própria obra (TOTA, 2000, p. 33).

Se o material artístico agregar significados, terá de maneira empírica o seu valor e tornar-se-á uma obra de arte. Ou seja, a real existência do que é exposto no museu somente se torna singular no contato com quem com ele interage. Este argumento aponta para o facto de que o âmbito social tem impacto na obra de arte. Ora, a obra de arte que se expõe no museu tem já a sua importância implícita para o espectador, o que fortalece a formação de estereótipos estéticos:

Podemos dizer que uma obra de arte só é tal no momento em que é exibida e consumida, no momento em que se produz socialmente a sua definição. Não desaparecem, evidentemente, as fronteiras da arte, há sempre um dentro e um fora, um conjunto de objetos que pertence e outro que é excluído (TOTA, 2000, p. 24).

Portanto, a importância do objeto exposto só é atingida a partir do momento em que o interlocutor lhe disponibiliza a devida atenção. O valor social de uma obra, em certa medida, mede-se pelo interesse do público. Sendo assim, o público torna-se o responsável direto em manter também o valor da obra.

Os espectadores do Museu do Louvre, considerado um dos museus mais visitados, com um número aproximado de 7,3 milhões de visitas anuais (Jornal O Globo, 2017), sendo que mais de 80% dos visitantes têm o intuito de conhecer a pintura *Gioconda*, de Leonardo da Vinci, agregam à obra um valor histórico e social imensurável. O seu valor monetário, estimado em 2,5 bilhões de dólares (Jornal O Globo, 2014), mostra que a relação entre a fruição do espectador e o valor efetivo que o interesse do público pode conferir a uma obra pode ser perversa.

O museu tem a possibilidade de fomentar o interesse do público com o que está a ser exposto, proporcionando uma grande aprendizagem museológica.

Essa inter-relação espaço-obra-espectador poderia ser simplesmente estabelecida pela terceira lei de Newton, segundo a qual, toda ação, mesmo que seja rudimentar, no espaço museológico, tem a sua reação; mesmo que as paredes do museu

estejam numas, a própria estrutura já exercerá comunicação com o espectador, ela por si só já é o interlocutor central.

Em relação à cadeia de ações e reações museológicas, utilizarei o estudo sociológico de Anna Lisa Tota, intitulado: *Para uma Sociologia do Museu: poéticas expositivas e modelos de consumo* (2000), que aborda a reflexão sobre todos os discursos analíticos que são criados no percurso da montagem estrutural museal, desde o planejamento prévio do conceito de museu até à influência que ele terá nos espectadores, ressaltando que, tal estudo, está sob a ótica da importância da sociologia nos pilares museológicos. Para melhor elucidar o estudo, aplicarei uma metodologia que utilize a cronologia dos fatos, portanto, ele será dividido em três momentos temporais.

O primeiro momento remete a todo o planejamento prévio dos conhecimentos que o museu conceberá ao visitante, vinculando a personalidade museológica com as características do meio social que será inserido, estabelecendo um paralelo entre as informações que vão contribuir com as problemáticas sociais daquela localidade.

Consequentemente, para um museu estabelecer seu propósito após a pesquisa prévia de uma comunidade, será formado o perfil do visitante-modelo ou do público-alvo, o que influenciará na escolha dos temas abordados e dos materiais que serão expostos e, principalmente, de como será a comunicação museológica, sendo que todos esses elementos auxiliam na fruição do museu com o espectador, sofisticando a função base do museu:

Quando os visitantes entram num museu, não deixam a sua cultura e a sua identidade no bengaleiro, nem respondem passivamente aos materiais expostos. Pelo contrário, interpretam as amostras em exibição através da experiência vivida e os modelos, os valores e as capacidades perceptivas culturalmente apreendidas e conquistadas no seio de grupos vários (KARP, 1992, p. 11).

Ressaltando o perfil do visitante-modelo e a comunicação museológica que será empregada, leva-se em conta a interpretação que ele atribuirá ao museu, à exposição, às obras, a interpretação que o espectador terá vai ao encontro de suas próprias vivências sociais, noções estéticas, conhecimentos e a identidade cultural que cada indivíduo terá:

O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo. Toda a referência das representações, mesmo a das sensações, pode, porém, ser objetiva (e ela significa então o real de uma representação empírica); somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada no objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação (KANT, 2005, p. 48).

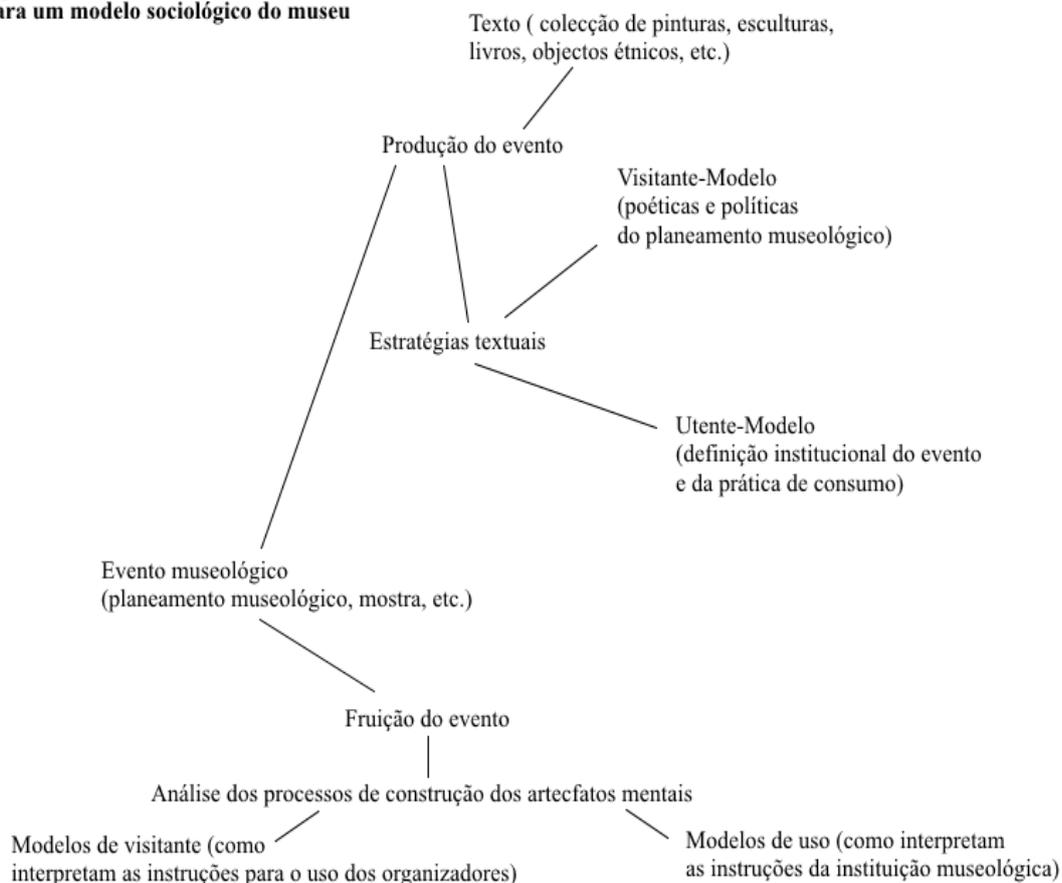
Lembrando Immanuel Kant, no livro *Crítica à Faculdade do Juízo*, tem-se em conta que o juízo de gosto que cada indivíduo atribuirá a algo é pertinente ao seu cerne identitário cultural; o julgamento do que é belo é totalmente subjetivo, se filosoficamente, cada indivíduo, devido a todo o conjunto de vivências, irá absorver informações de modos diferentes, um museu não pode estar estabelecido a uma estrutura fundamentada em um padrão que não inclua características sociais, históricas e artísticas da própria comunidade.

Relacionando a arte com o museu, ambos apenas se tornam algo substancial no momento em que são consumidos pela sociedade, além de todo o questionamento do visitante-modelo, como cita Tota (2000), há também a preocupação em exercer a estrutura institucional social, intitulada por ela como “utente-modelo”, que consiste na elaboração dos pilares institucionais do museu; a instituição deverá ter toda a sua desenvoltura atribuída às peculiaridades da localidade. Um exemplo seria o estudo sobre os horários de visita que, para melhor atender ao público, estariam sincronizados com o horário de lazer da maioria do público-alvo.

No segundo momento, serão analisadas as reações ao longo do evento, como foi exercido o contato obra-espectador, as reações dos indivíduos no espaço museológico, o público-alvo que foi visitar o museu. E, no terceiro momento, serão entrevistados os visitantes de uma forma particular, realizando uma análise etnográfica sobre a entrevista, levando-se em consideração também a bagagem artística, cultural, social e estética do visitante. Para exemplificar a questão, observe-se a figura abaixo:

Figura 1 – Para um modelo sociológico do museu

Figura 1
Para um modelo sociológico do museu



Fonte: TOTA (2000, p. 129).

Estes dados poderão desenvolver melhor uma maneira de direccionar um novo plano expositivo e, como o museu sempre está em transições, poderá, mesmo com a sua estrutura já estabelecida, adaptar-se à sociedade em que está estabelecido. Por meio dessas entrevistas, poderá exercer exposições que tenham um impacto social-educacional mais concreto, além de revigorar uma nova maneira de contato com o espectador.

II. Capítulo: O desenvolvimento social da curadoria

1. A curadoria: dos primórdios das coleções às galerias de arte

A figura do curador diferencia-se pela importância de suas funções no meio museológico, singularizando-se antes mesmo do surgimento da curadoria como área específica.

Ao analisar a história do museu e as ações que permeiam o ofício, as funções curatoriais já estavam presentes desde as coleções renascentistas. Mesmo que a etimologia da palavra ainda não estivesse vinculada à prática, a ação de coletar e de organizar obras e objetos em um espaço expositivo inscrevia já a prática curatorial:

A palavra *curador* vem do latim *curare*, que por sua vez, chega à nossa língua como curar - na acepção de ‘cuidar’ ou ‘conservar’: tomar conta das obras de arte. Mas a profissão, tal como a conhecemos, é moderna, remontando ao século passado apenas. E a história da arte dos anos 1950 até o presente está intrinsecamente conectada às exposições que aconteceram no período (LEONZINI; *apud* OBRIST, 2010, p. 10).

Em pleno século XXI, a profissão de curador encontra-se fundamentada, suas incumbências definidas e o ofício respeitado. Por edificar seus alicerces a partir de 1950, a profissão é considerada recente e intrinsecamente conectada à prática expositiva. Essa relação intrínseca entre museu e curadoria relaciona ambas como pertencentes à mesma engrenagem e, para o sucesso de seu funcionamento, uma depende da outra, mesmo quando o museu ainda não era uma instituição e a curadoria não era uma profissão.

Retomando as origens dos estudos curatoriais, seu surgimento está relacionado com as questões expositivas dos objetos das coleções renascentistas, como se afirmou. A componente colecionista e estética, a disposição dos objetos no espaço, assumiu importância:

A prática curatorial tem relação, senão metodológica, pelo menos afetiva com a história do colecionismo desde a Antiguidade, passando pelos gabinetes de curiosidades, os antiquários do século XVIII, até se criarem os primeiros museus [...] (BARBOSA, 2013, p. 138).

A formalização de uma exposição é de suma importância e cabe ao curador exercer tal prática. Todavia, o desenvolvimento da curadoria deu-se apenas após o movimento artístico expressionista, no ano de 1889, com a obra de Vincent Van Gogh, intitulada “A noite estrelada”. Tal marco foi fundamental para o processo futuro da autonomia das exposições de arte moderna. Até então, as obras passavam por um crivo

que seguissem os padrões estéticos clássicos, eram expostas nos grandes salões, conseqüentemente, permaneciam cativos desses padrões estéticos.

Outros fatores, que não pode deixar de se ressaltar, são as mudanças comportamentais devido ao cenário de mudança vivido na Europa, ocorridas, principalmente, pelo desenvolvimento tecnológico. Todos estes fatores irão influenciar o modo de pensar e de criar arte. Conseqüentemente, não existia uma ordem previamente determinada. Neste processo, a relação entre a arte e as exposições é estreita. Observa-se que, quanto à germinação das vanguardas artísticas no início do século XX, as exposições foram o meio de propagação da arte; logo, essa união torna-se uma importante ferramenta para auxiliar à popularidade dos artistas e para fortalecer os seus contributos:

A arte de fins do século XIX e do século XX está profundamente ligada à história de suas exposições. As realizações predominantes das vanguardas dos anos de 1910 a 1920 podem ser consideradas - do ponto de vista atual - como uma série de encontros e exposições coletivas. Esses grupos seguiram o caminho traçado pelos antecessores, permitindo que números cada vez maiores de artistas emergentes atuassem como seus próprios mediadores (CHERIX, *apud* OBRIST, 2010, p. 17).

Os movimentos das vanguardas artísticas posicionaram-se de forma independente de formalidades expositivas, permitindo uma nova prática curatorial, livre de moldes, tendo sua própria concepção de expor a arte.

No princípio, a figura organizadora das exposições autônomas eram os próprios artistas, mas, com a ascensão das exposições de arte, surgem lugares próprios para exposições de arte, como as galerias de arte, e, conseqüentemente, surge a necessidade de um profissional voltado para as especificidades de elaborar a exposição, como a tarefa de escolher as peças e elaborar a disposição das obras no espaço. Muitas vezes, este novo profissional, além de ser representado pelo próprio artista, era também o próprio dono da galeria. Neste ritmo, inicia-se o processo de definição de um cargo para alguém que exercesse essa função.

A partir de 1960, verificou-se um momento de real valor para a profissão curatorial: as propriedades relativas às estruturas museológicas tornam-se mais substanciais. Como instituição, este processo constituiu as definições das funções exercidas na esfera museal, descentralizando a acumulação de funções em apenas um cargo, o que pode distinguir funções da área administrativa até à produção. Tais ações, em muitos casos, eram apenas de uma figura. Esse desenvolvimento museológico concebeu para a estrutura do museu um inúmero arsenal de profissionais especializados,

tais como, o administrador do museu, o conservador, o arquiteto, e a figura chave das criações das exposições, o curador.

Desta maneira, após a criação de cargos e distribuição de incumbências, são geradas discussões sobre as características e especificidades da nova profissão, o responsável pelas exposições, intitulado curador, principalmente sobre as peculiaridades que envolveriam as funções que seriam exercidas no museu e pelo museu.

Segundo Cherix (2010), esse cenário de sedimentação museológica continha uma oportunidade valiosa para a figura do curador, podendo este reinventar todo o seu ofício, especializando-se apenas em elaborar exposições, diferenciadas ou não. Abordando questões mais profundas ou mais amplas, portanto, neste processo de transformar a exposição como protagonista do museu, a sua importância é revelada, agregando ao ofício do curador responsabilidades, direitos e deveres.

Ao retomar o desenvolvimento curatorial, os anos pertencentes aos meados do século XX tornar-se-ão o momento oportuno para o desenvolvimento dos conceitos museológicos e projetos expositivos. O cenário mundial, em que houve significativas mudanças de mentalidades e nas relações interculturais, fortificou as novas ideologias de respeito e de igualdade. Para o âmbito museológico recém-estruturado, foi conveniente estabelecer suas fundações, em um tempo em que a liberdade de expressão estava tomando forma, sendo utilizada como ferramenta vital para a livre curadoria. Isso trouxe ao curador a dimensão de autonomia de criação, pois poderia escolher todas as partes fundamentais de uma exposição, como o artista, o tema, as obras, o público-alvo e a forma de expor:

Se a história se esquece dos curadores, 'é que devido, sobretudo, ao fato de que as suas realizações se destinavam à própria época. Ao mesmo tempo em que foram influentes, também foram esquecidos'. Entretanto, no final dos anos de 1960 'o triunfo do curador como criador', como chamou Bruce Altshuler, não apenas modificou nossa percepção das exposições, mas também criou a necessidade de documentá-las de modo mais completo (CHERIX; *apud* OBRIST, 2010, p. 17).

A formalização das formas expositivas e da profissão de curador fez com que se elaborasse certa profundidade nas novas exposições, salientando a sua importância e suscitando o interesse por todos os personagens que compõem a arte de expor que, por si, é o verdadeiro canal do diálogo entre a obra e o visitante.

Com a chegada da livre curadoria, em conjunto com cada ideia de criação, surgem questionamentos sobre os conceitos utilizados nas montagens das obras, reflexões

sobre o modo de exibição, o impacto e a influência causada no espectador. O *modus operandi* da curadoria mantém-se em cheque, suas peculiaridades como a escolha da obra, ou mesmo o encontro com o espectador, tornam-se objetos de estudos, já não era mais essencial apenas criar uma exposição, mas também descobrir as consequências que uma exposição tem sobre uma sociedade. Tais estudos levaram em um prazo breve, de aproximadamente 60 anos, a fornecer à curadoria espaço na esfera museológica, e a entender a responsabilidade que é realizar uma exposição, tendo em conta que uma ação expositiva pode gerar diversas reações em uma sociedade.

Os estudos sobre a curadoria estão estruturados na forma de relatos e narrativas daqueles que foram considerados os primeiros curadores que, a partir do ano de 1950, exerceram a prática e auxiliaram na criação e estabilização dos pilares da profissão. De forma empírica, a curadoria contemporânea estabelece-se por esse vasto *know-how*, pontuando a importância desses curadores na historiografia museológica.

2. A exposição e a responsabilidade do curador

O ofício do curador estabelece a função de criar um universo que seja significativo para uma sociedade, propiciando à produção artística uma forma de não ser vista apenas como algo que ressalta uma única obra de arte, mas que transforme um espaço que seja a própria arte, e que interaja com o público-alvo de uma forma a propiciar aprendizagem. Não há uma metodologia precisa para se realizar uma exposição; cabe ao curador estabelecer a linguagem que será fornecida da obra para o público.

A necessidade de se ter um profissional adequado para a elaboração de uma exposição foi estimulada, principalmente, pela necessidade de o museu dispor de uma comunicação museológica apropriada, pois, em muitos casos, uma exposição que não foi bem projetada pode causar o enorme infortúnio de má interpretação pelo público. Portanto, torna-se uma condição *sine qua non* possuir um perito que saiba programar os diálogos necessários:

O ‘curadorismo’ se revelaria quando são escolhidos e conectados tema, obras e artistas de forma a se produzir uma interação pronta para beneficiar o assunto perseguido pelo interesse do curador, mesmo que demonstrando conexões por vezes ‘arbitrárias’ ou superficiais na apresentação de sua ‘tese’, ou seja, do ponto de vista exclusivamente curatorial (DUARTE, 2008, p. 01).

Sem uma curadoria assertiva, a exposição pode tornar-se, apenas, num conjunto de obras desconexas, que não transmitem nada, apenas informações isoladas.

Ainda hoje, tal problemática existe, segundo Paulo Sergio Duarte, em um artigo sobre a Bienal de Arte de São Paulo, de 2008, em que explica que, principalmente as exposições coletivas regidas somente por artistas não alcançarão o sucesso de transmitir algo ao espectador, o que farão é evidenciar suas próprias obras, gerando uma disputa de egos entre os artistas. Exemplificando, a própria Bienal de 2008, que não obteve sucesso com o público, segundo a crítica de Duarte, o autor alega que o fracasso da mostra está inteiramente vinculado à questão de não se obter um curador que exercesse a função de interação entre obras, o que não favoreceu a criação de um universo artístico:

Conhecemos as ideologias, o sucesso que fizeram, e como funcionaram ao longo do século XX, Artistas, quando querem trabalhar juntos, se organizam em coletivos e, assim mesmo, são muito poucas as obras coletivas bem-sucedidas. Desses coletivos, a maioria das vezes, saem as velhas e boas obras individuais. Lembrem-se dos grupos Kobra e Fluxus, para não falar em mais recentes e menos conhecidos. Para haver 'curadorismo', a mostra tem que se impor como espetáculo sob a direção do 'maestro' e 'compositor' (DUARTE, 2008, p. 01).

O autor da obra e sua criação não são por si só auto explicáveis. A presença de um profissional qualificado para orquestrar todo o conjunto de peças, não somente dá sentido, mas também proporciona à experiência uma imersão na realidade artística do observador.

Ao prosseguir sobre a função do curador nas instituições museológicas, apresenta-se outra prática relevante, como o potencial criativo do curador. É sua função criar e recriar inúmeras exposições e de diversas formas, abrangendo toda a tipologia de acervos, estabelecendo distintos significados e conduzindo o público a refletir de múltiplas maneiras. A capacidade em transformar um ambiente de várias formas vai além do ato de pendurar quadros:

Por um lado, nossa responsabilidade é transformar obras em obras de arte e, por outro, preservar aquelas que já são obras de arte, evitar que se tornem antiguidades. Essa era a minha opinião. Portanto, eu queria um museu conservador e, então escolhi o termo 'antimuseu', não porque eu achasse que 'antiarte' significasse algo que nunca poderia ser arte, mas algo que convidava a uma permanente renovação da arte. Não uma expressão negativa, mas uma expressão muito positiva. Um processo de criação constante, por assim dizer. Embora a própria instituição não faça obras, ela assume o papel do observador, tornando possível, finalmente, o consentimento social e, portanto, realizando as obras de arte (CLADDERS, *apud* OBRIST, 2010, p. 79).

O curador acaba por ser o grande maestro da exposição, sua performance e perspicácia formam o diálogo com o observador, criando-se um ambiente propício para diversas experiências culturais.

A curadoria, atualmente, reinventa-se a cada dia. Exemplificando, devido aos desenvolvimentos tecnológicos, e também para atrair visitantes, são elaborados cenários pertencentes a outros períodos históricos, como o *Bastogne War Museum*, na Bélgica, que construiu em seu espaço expositivo cenários relacionados com a Segunda Guerra Mundial, entre eles, os campos de batalha. Outro desenvolvimento museológico, que estabelece laços com o passado, em vez de criar um cenário em um galpão, é utilizar espaços históricos, como palácios, igrejas, casarões e transformá-los em museus, com obras do mesmo período, como o *Museu Imperial de Petrópolis*, no estado do Rio de Janeiro, que era um dos palácios do imperador D. Pedro II e que hoje abriga acervos históricos e coleções de arte, ambas pertencentes ao período imperial. Portanto, atualmente, tem-se uma abrangência no ramo da curadoria, podendo exercê-la de inúmeras formas, sob várias temáticas, obedecendo a vários e vastos critérios expositivos.

O mesmo critério é também usado para as coleções que possuem obras de arte que já estavam esquecidas, pois o curador possui a responsabilidade de trazê-las à contemporaneidade, significando-as em um novo contexto ou apenas criando um espaço para reapresentá-las ao público:

O que fazem os curadores, então? O que mais fazem é olhar a arte e pensar sobre a sua relação com o mundo. Um curador tenta identificar as vertentes e comportamentos do presente para enriquecer a compreensão da experiência estética. Ele agrupa a informação e cria conexões. Um curador tenta passar ao público o sentimento de descoberta provocado pelo encontro face a face com uma obra de arte. A boa exposição é feita com inteligência e inventividade; com um ponto de vista (LEONZINI, *apud* OBRIST, 2010, p. 10).

Independentemente do material a ser exposto, o curador tem a capacidade e o potencial de melhor representar o objeto e o cenário para o locutor, elaborando diálogos através dos contextos e espaços trabalhados.

Em qualquer tipo de projeto expositivo, seja ele histórico, antropológico artístico ou etnográfico, o curador tem que exercer a mesma função social.

3. Problemáticas da curadoria contemporânea: da etimologia da palavra à escolha de obras

Atualmente, o termo curadoria não está apenas associado ao profissional que realiza exposições. Relaciona-se com ações seletivas de determinadas situações, como o termo "fazer curadoria" indica, surgindo em jornais, no ramo de publicidade e *marketing*, administrativo. Existem diversas variantes de sua nomenclatura para o mesmo sentido da palavra, como a curadoria educacional, curadoria digital, curadoria de conteúdo e a curadoria de moda. Essa popularização do termo gera uma divergência terminológica, o que promove a discussão entre os curadores de exposições sobre o descrédito e a desvalorização da própria profissão.

Como a profissão é considerada nova, há ainda um movimento de curadores para manter a estrutura da profissão estável, e manter o seu valor. Consequentemente, cada dia surgem mais estudos sobre o ofício curatorial, como cursos de formação para curadores, o que difunde sua nomenclatura. Entretanto, o fazer curatorial pode ser agregado a qualquer atividade, o que limita o processo de reconhecimento de sua terminologia apenas para a esfera museológica:

É bastante óbvio que o termo 'curadoria' está sendo usados em contextos mais variados do que antes, em referência a tudo, de uma exposição dos Grandes Mestres até o conteúdo de uma adega especializada em vinhos. Até a expressão 'fazer curadoria', tão comumente usada hoje em dia, foi cunhada no século XX. Isso registra uma mudança na compreensão de uma pessoa (um curador) para um projeto (uma curadoria), que hoje é visto como uma atividade em si (OBRIST, 2014, p. 36).

O ato de realizar a prática curatorial é importante para a singularização da identidade da profissão e do profissional. Porém, ela deve ser aplicada por indivíduos que tenham obtido treinamento e estudos para a sua realização com competência, produzindo o real significado do ofício curador.

Além da popularização do termo, há outra dificuldade relevante para o curador do século XXI: a escolha dos materiais que serão expostos, pois, com a superprodução dos materiais artísticos em todo o mundo, e os que já estão presentes nos acervos permanentes dos museus, há um acúmulo de materiais para se expor. Diante disso, a expansão tecnológica toma parte deste cenário, produzindo uma massificação no processamento de imagens, informações, vídeos e sons, o que gera uma enorme gama de produção de matérias para serem expostos:

A tendência atual da ideia de curadoria tem origem numa característica da vida moderna que é impossível ignorar: a proliferação e reprodução das ideias, dos dados puros, das informações processadas, das imagens, do conhecimento disciplinar e dos produtores materiais que estamos testemunhando hoje em dia (OBRIST, 2014, p. 37).

Diante da massiva quantidade de produtos para serem expostos, a tecnologia não somente serviu para facilitar seu armazenamento, mas também para sua divulgação, promovendo até mesmo melhor interação e possibilidades de diálogo com o público.

Como já citado, a influência que o curador tem para divulgar e lançar algum artista é imensa, podendo interferir de modo concreto nos pilares da arte. Em contraponto, os materiais que já existem e estão guardados em acervos em museus devem ter seu espaço e momento expositivo. Portanto, o curador contemporâneo coloca-se em uma singular situação, cabendo-lhe decidir o que é mais relevante para o público a que se destina uma determinada exposição, destacando-se como regente desta relação com o público.

4. Curador: o construtor de pontes culturais

O museu tornou-se num espaço dedicado a instruir o receptor, mas sem os parâmetros formais da educação, como as escolas, que necessitam de uma forma verbal para transmitir o conhecimento. O museu não utiliza necessariamente a comunicação por meios não verbais, pois uma exposição de qualquer tema, por si só, tem o poder substancial de fornecer conhecimento e de influenciar os seus visitantes. Conseqüentemente, para a instituição propiciar todo o manancial de informações ao receptor é necessário que se estabeleça uma linguagem entre espaço-obra-espectador. Este aspeto, depende de várias matrizes, tais como o tema da exposição, o estudo do público-alvo, a elaboração do espaço expositivo, a definição das obras. Entre outras competências, é na figura do curador que recai a responsabilidade.

Toda a linguagem selecionada para o diálogo com o público é feita através de diversos parâmetros, que estão ligados diretamente à forma como os visitantes vão receber a informação e como ela deve ser digerida por eles. Ou seja, para que uma exposição seja um sucesso, o público tem de compreender a mensagem exposta e isso depende de todos os mecanismos e ferramentas que o curador pode utilizar.

Como o curador estabelecerá essa comunicação? Como será o conhecimento transmitido? Como se desenvolve conhecimento no espaço museológico? Toda a sustentação dessa linguagem não-verbal é pautada pela relação que será estabelecida entre o espaço e a bagagem de vivências do espectador. Se considerarmos que o indivíduo forma conceitos a partir da comunicação pré-estabelecida em um determinado espaço, logo, o museu também o afetará, por mais que o museu apresente uma posição neutra, a própria estrutura física já apresenta potencial de influenciar o público a criar conceitos:

O museu é um sistema de mediação não verbal. A questão dos pontos de vista ou da sua democratização (que significa que o observador deve decidir por si mesmo), tudo faz parte do sistema de mediação (CLADDERS, *apud* OBRIST, 2010, p. 87).

Segundo Vygotsky, o ser humano interage de forma individual a cada espaço, devido ao seu contexto social, cultural, intelectual:

Na medida em que esse estímulo auxiliar possui a função específica de ação reversa, ele confere à operação psicológica formas qualitativamente novas e superiores, permitindo aos seres humanos, com o auxílio de estímulos extrínsecos, controlar o seu próprio comportamento. O uso de signos conduz os seres humanos a uma estrutura específica de comportamento que se destaca do desenvolvimento biológico e cria novas formas de processos psicológicos enraizados na cultura (VYGOTSKY, 1991, p. 30).

Levando em conta a teoria Vygotskiana sobre o espaço expositivo, uma exposição pode ser totalmente subjetiva e não fornece nenhum posicionamento sobre uma temática específica. No entanto, quando há uma disposição de obras em um espaço, o espectador já irá formar um pré-conceito, sendo que, em muitos casos, está atribuído ao subconsciente reter a informação, relacionar com signos de vivência e transformá-lo, o que em tal processo necessariamente não utilize o cognitivo racional:

(...) a interação social implica na participação ativa dos sujeitos num processo de intercâmbio, ao qual aportam diferentes níveis de experiências e conhecimentos. É claro que nem toda interação social implica numa aprendizagem, existindo categorias de interações das puramente sociais até as didáticas. É através dessas interações de caráter didático, que os sujeitos 'aprendem', ou seja, se apropriam do conhecimento, não como um objeto, que pode ser avaliado e observado independente do sujeito observador, mas conhecimento como uma forma de ser, isto é conhecimento como ação adequada num contexto determinado (SIMON, *apud* PASSERINO; SANTAROSA, 2009, s/p).

Independentemente do conhecimento prévio do indivíduo visitante, o contato com o espaço, a exposição e todo o conjunto de elementos que compõe um museu já tem

a capacidade transformadora de suscitar conceitos. O contato, por menor que seja, já dispõe de um potencial transformador na realidade de quem o consome.

Portanto, tendo em conta que o ser humano constrói conceitos a partir do contato com os espaços, o museu torna-se um agente influenciador, que pode gerar, no público, opiniões sobre diversos assuntos. Quando uma exposição é concebida, o responsável pelos conceitos, pela escolha das obras e de como elas serão mediadas com o público, é o curador. No centro da organização de uma exposição, o curador é a peça que liga a todos: artistas, obras, público, produção e a direção do museu. É clara a importância da figura do curador, decorrente de sua característica intrínseca de mediador, pois é um dos profissionais responsáveis pelo conceito comunicativo no espaço museológico.

III. Capítulo: Da antropologia social e cultural à etnografia

1. A Antropologia moderna e suas transformações

Os alicerces dos conceitos antropológicos são fundamentados a partir do século XIX. Surgindo no âmago das ciências humanas, apoiando-se em outras ciências, como a Filosofia e a Sociologia, a Antropologia, como não poderia deixar de ser, teve um percurso histórico dinâmico.

A palavra Antropologia faz a junção de duas palavras gregas: anátropos= homem; logos= estudo, e também “razão”, “lógica”. Suas possíveis definições primárias são o “Estudo do Homem” ou “lógica do homem”, porém ambas as distinções não convergem com o significado prático da ciência. Segundo Gomes, no livro *Antropologia* (2013), a ciência antropológica já se diferencia em sua estrutura de outras grandes ciências humanas, como a História, a Filosofia e a Sociologia, por ser mais recente, pois tal ciência é a resposta de uma necessidade temporal. Sua importância torna-se emblemática a partir do momento em que são constituídos diversos contatos interculturais, como o ocorrido após as grandes navegações:

Para surgir a Antropologia – cuja característica mais essencial é mirar o Outro como possível igual a si mesmo – seria preciso um tempo de dúvidas e ao mesmo tempo de abertura ao reconhecimento do valor próprio de outras culturas. Tal tempo só séculos depois, quando a Europa, em vias de perder sua velha identidade medieval, ainda incerta sobre o que viria ser, duvidou de si mesma e pôde assim olhar e conceber outros povos, ao menos teoricamente, como variedades da humanidade, cada qual com seus próprios valores e significados (GOMES, 2013, p. 11).

A inevitabilidade da antropologia é causada em princípio pela curiosidade do homem ocidental de conhecer diferentes sociedades e culturas e de registrar as peculiaridades de cada cultura de diversas regiões. Mas o contato intercultural dava-se de maneira hostil, pois, por muitas vezes, foi um encontro forçado, e a cultura pesquisada era cativa do pesquisador. Tal condição estabelecia o sentimento de dominação e de superioridade, tanto do pesquisador, como de quem posteriormente iria ter o contato, o que era considerada e exposta como uma cultura primitiva e subdesenvolvida.

Dado os ideais sociais eurocêntricos do período, o estudo antropológico estava submetido aos ideais de colonização, em que a sociedade submissa era objeto de estudo e estava à mercê de definições pejorativas como a inferioridade, sua face primitiva, subdesenvolvida, entre outros fatores que determinavam o estudo antropológico apenas como uma catalogação:

Na divisão de trabalho entre as ciências sociais, a antropologia especializou-se na descrição e na classificação dos grupos sociais frequentemente tidos como primitivos, atrasados, marginais, tribais, subdesenvolvidos ou pré-modernos, definidos por sua exterioridade e alteridade em relação ao mundo dos antropólogos, ele próprio definido pela civilização, pela ciência e pela técnica. No entanto, o trabalho dos antropólogos só foi possível porque tais grupos já se encontravam submetidos ou em processo de submissão aos estados nacionais ou imperiais modernos, e eram objeto de políticas que compreendiam desde a preservação e a proteção até programas de transformação social planejada e, também, políticas repressivas. A participação dos antropólogos na elaboração e na implementação dessas políticas tem sido habitualmente objeto de considerações morais e políticas, mas negligenciada do ponto de vista da análise sociológica (L'ESTOILE, NEIGBURG, SIGNAUD, 2002, p. 9).

O olhar sobre outras culturas era principalmente condicionado pela origem do observador, oriundo dos países europeus. O resultado da pesquisa realizada (através da ótica e perspectiva do pesquisador e da sua realidade de origem) traduzia uma visão eurocêntrica da sociedade e da cultura estudada.

Uma pesquisa em particular teve grande impacto nas comunidades científicas e na sociedade europeia. Por ser uma teoria que mudaria o entendimento sobre a cultura e a sua diversidade, e que redefiniu os parâmetros da antropologia social e cultural, deverá ser referida. Trata-se da publicação do livro *Sobre a origem das espécies através da seleção natural*, de Charles Darwin, publicado no ano de 1859, que teve uma enorme repercussão cultural e mudou mentalidades.

O estudo de Darwin questiona a hierarquização da sociedade, através de sua teoria de que toda a raça humana surgiu de um mesmo lugar, e que alguns humanos migraram para outros lugares do mundo. Segundo Darwin, as diferenças físicas são devidas às adaptações relativas ao meio onde cada indivíduo habitava. O que gerou grande perturbação foi a afirmação de que não havia uma hierarquização de sociedades, distinções entre povos desenvolvidos e subdesenvolvidos, mas que todos estavam no mesmo patamar, mesmo sendo antagônicos entre si.

A partir do estudo da seleção natural, a antropologia moderna modifica-se de forma concreta, principalmente após o surgimento do método da observação participante, criado por Bronislaw Malinowski (1884-1942), no livro intitulado *Os argonautas do pacífico ocidental* (1914-1920). O método defende a ideia de que o antropólogo pesquisador que está elaborando o estudo terá de vivenciar plenamente uma sociedade, isto é, estabelecer moradia, participar dos costumes e tradições, alimentar-se das suas comidas, sentindo todas as emoções de pertencer àquela determinada sociedade.

A ideia que permeia o conceito primário do método está pautada pela premissa de que a expressão de uma cultura não pode ser realizada apenas por meio de entrevistas ou pelo estudo de material ideológico, pois, para poder compreendê-la como uma estrutura concreta e complexa, é preciso vivenciá-la:

O método consiste em o pesquisador buscar compreender a cultura pela vivência concreta nela, ou seja, morar com os 'nativos', participar de seus cotidianos, comer suas comidas, se alegrar em suas festas e sentir o drama de ser de outra cultura – tudo isso na medida do possível. A ideia subjacente é que uma cultura só se faz inteligível pela participação do pesquisador em suas instituições (GOMES, 2013, p. 56).

Somente através de uma verdadeira imersão em uma sociedade e cultura seria possível estudar seus costumes, tradições e construções sociais, pois, assim, seria possível uma melhor compreensão daquela realidade, aproximando o observador daquilo que se quer pesquisar: a vivência e o cotidiano cultural do outro.

A maneira de olhar o outro, de compreender sua cultura, obedecendo e respeitando as condições necessárias torna-se fundamental. Para a formação do estudo, a consciência de que aquela sociedade ou indivíduo não é inferior ou superior, apenas possui diferenças e costumes sociais próprios, é essencial. Sem concepções pré-definidas ou preconceitos. Para minimizar esta realidade, foi necessária, como metodologia, a elaboração do método participativo.

Segundo Gomes, é necessário que o pesquisador descarte até mesmo a sua própria cultura, pois um estudo antropológico pautado pela subjetividade só é conduzido com qualidade se o antropólogo não utilizar métodos comparativos a partir da sua própria cultura. Contudo, será possível a neutralidade na construção do estudo de uma cultura, se esta for profundamente diversa da cultura do antropólogo pesquisador?

Num primeiro momento, o pesquisador deveria refletir sobre ele mesmo, sobre a sua cultura, para depois efetuar o estudo do outro. Tal processo auxiliaria a adquirir uma visão sem determinados pré-conceitos formados. Somente após reflexão poderia o pesquisador seguir para a segunda condição: inserir-se como membro do cenário de estudo, fundamentando a análise com a experiência de compreensão cultural.

O método de observação participante determinou novos encargos para a metodologia de pesquisa antropológica, definindo áreas de atuação, como a etnografia, que tem a função de analisar todas as singularidades de um meio social, sendo em parte responsável pela legitimação da Antropologia no meio acadêmico. O estudo etnográfico consiste no estudo das sociedades e das suas práticas, utilizando coletas, documentando-as através dos registros nos diários de campo, fotografias e outros meios:

Já a palavra etnografia tem maior abrangência. Originalmente, o termo foi usado para o estudo e a descrição de um povo ou de uma cultura. Embora seja um termo criado no século XVIII, adaptado do grego para o alemão, e daí para outras línguas europeias, a etnografia foi ganhar *status* na Antropologia com os alunos de Malinowski, Alfred Radcliffe-Brown (1881-1955) e Franz Boas (1858-1942), os chamados ‘pais da Antropologia moderna’ (GOMES, 2013, p. 63).

A observação participante, assim como o trabalho de campo e a etnografia, propiciam o necessário para produzir o olhar sobre o outro. Partindo da vivência diária a ser estudada, possibilitam a elaboração do estudo e a produção de materiais sobre o objeto de pesquisa.

Esta área da antropologia pode ser vista de formas diferentes, como a produtora de pesquisas, fomentadora de conhecimento ou como modo de expressão, neste último aspecto, cabe ao estudo exercer reflexão e análise sobre a sociedade relatada.

A partir das documentações etnográficas realizadas em campo, foi necessária a análise de seus signos, ou significados, diante disso, foi criada a etnologia, que é a área responsável por descrever os processos culturais, comparando os aspectos sociais, políticos e as variedades culturais de um povo, apresentando suas semelhanças e diferenças:

Sobre a importância relativa do paralelismo do desenvolvimento cultural em áreas distantes em oposição à difusão em escala mundial e à estabilidade de traços culturais por longos períodos de tempo- a uma época futura, em que as condições reais de mudança cultural sejam mais bem-sucedidas. Os métodos etnológicos norte-americanos são análogos aos da arqueologia europeia (BOAS, 2013, p. 44).

A análise, o estudo e a compreensão dos dados obtidos nas pesquisas, colocando-os em paralelo, têm o potencial de apresentar suas singularidades e similaridades, possibilitando até mesmo futuros estudos mais profundos destes objetos, a fim de propiciar melhor entendimento e distanciar possíveis más interpretações ou julgamentos precipitados, de diversas realidades.

Toda essa construção da metodologia da Antropologia moderna auxiliou no desenvolvimento de conceitos sobre culturas, segundo Franz Boas, no livro *Antropologia Cultural* (2013), anteriormente se acreditava na existência de culturas primitivas e desenvolvidas, tendo como parâmetro de desenvolvimento a sociedade europeia.

Após os estudos baseados na etnologia, ou seja, método comparativo, fica claro que não existe uma hierarquização de culturas e que, em vez de fases de evolução, há um paralelo; a evolução das culturas segue lado a lado, suas diferenças não são regidas por

estarem uma abaixo da outra, mas por estarem localizadas em espaços geográficos diferentes, o que resulta em formas de sobrevivência e adaptação antagônicas:

A maioria desses livros descrevia costumes e hábitos de outros povos de um modo derogatório, preconceituoso tratando-os como sendo incompreensíveis e inaceitáveis para os europeus. Porém, diversos outros demonstravam que os costumes, por mais bizarros que fossem, faziam sentido para os povos que os praticavam, e que esses povos, como indivíduos, eram dotados de racionalidade mais ou menos semelhante à dos europeus. Pensavam, calculavam, projetavam; sofriam, amavam, adoravam. Mesmo escalonando os povos em uma hierarquia de inferior a superior, muitos filósofos iluministas sentiram que todos pertenciam à mesma espécie, que eram toda parte de uma humanidade única (GOMES, 2013, p. 27).

A partir deste ponto, a cultura e a sociedade de qualquer lugar no mundo deveriam ser, quando estudadas, colocadas em paralelo, lado a lado, respeitando suas diferenças e costumes, principalmente por serem estas características as verdadeiras singularidades que diferenciam e formam as culturas e sociedades.

A fundamentação da antropologia moderna é fortalecida com os estudos do antropólogo Franz Boas, considerado o pai da antropologia moderna. Boas defende a teoria igualitária entre culturas, sobre o contexto de desconstrução da influência da cultura dominante ele ressalta a valorização de outros moldes culturais. Exemplificando, quando uma cultura domina outra, são transpostos hábitos que não possuem funcionalidade para a cultura submissa, observa-se que em muitos casos, os traços culturais da cultura dominante de nada servem para indivíduos de localidades diferentes (BOAS, 2013).

O posicionamento e o pensamento da antropologia moderna acabaram por transformar a forma de ver outros povos e suas culturas, compreendendo e respeitando suas diversidades, possibilitando melhor interagir, dialogar e preservar seus preceitos, existência e significâncias.

2. A cultura como identidade social

É através da cultura que pode ser compreendida uma sociedade e, em grande medida, a sua identidade. O termo cultura reporta-se habitualmente ao conjunto de características de uma sociedade, ou de uma comunidade, dependendo da escala e do âmbito em que se aborda. No entanto, a noção era utilizada para gerar uma hierarquização entre classes sociais, pois considerava-se que havia os que possuíam cultura e os que não a possuíam. A cultura era apenas privilégio dos indivíduos que pertenciam à elite social, geralmente os portadores de poder monetário ou os que possuíam uma posição social

elevada. Determinados comportamentos e certas práticas sociais possibilitavam agregar a esses indivíduos a chamada "cultura". Tal fato acentuou a desigualdade social, estereotipando ainda mais a figura do pobre, acarretando sua marginalização.

A iniciativa de civilizar as classes mais pobres com os preceitos de cultura da classe alta estava fundamentada no propósito de tornar os indivíduos desfavorecidos em cidadãos informados:

O propósito inicial do conceito de 'cultura' não era servir como registro de descrições, inventários e codificações da situação corrente, mas apontar um objetivo e uma direção para futuros esforços. O nome 'cultura' foi atribuído a uma missão proselitista, planejada e empreendida sob a forma de tentativas de educar as massas e refinar seus costumes, e assim melhorar a sociedade e aproximar 'o povo', ou seja, os que estão na 'base da sociedade', daqueles que estão no topo (BAUMAN, 2013, p. 12).

Na prática, os detentores do conhecimento iriam instruir os ignorantes, formando assim uma classe instruída. Acreditava-se que se fortaleceria a identidade erudita do estado-nação, pautado por um ideal de cultura igualitária, alienando uma população com um determinado padrão cultural, gerando, assim, um sentimento de colonização entre classes.

Os aspectos atribuídos à cultura seriam transferidos para os indivíduos, como se eles fossem telas em branco e a sua identidade e personalidade seriam moldadas com o que fosse mais adequado socialmente. Portanto, seus costumes e tradições, todas as suas bagagens de vivência deveriam ser esquecidas, abrindo espaço para informações culturais elitistas.

A cultura influenciada pelo novo cenário global, no final do século XX, principalmente pelo contato intercultural gerado pela globalização, sofreu significativas mudanças. Com os conceitos modernos que surgiram por meio da antropologia, da arte, da filosofia, da sociologia e da biologia, o termo cultura foi-se modificado, perdendo as características que faziam parte de seu significado primário, mas reinventando-se a partir do multiculturalismo mundial e adaptando-se até aos dias de hoje:

Pode-se dizer que (a cultura...) é modelada para se ajustar à liberdade individual de cada indivíduo, por essa escolha; e que sua função é garantir que a escolha seja e continue a ser uma necessidade e um dever inevitável da vida, (BAUMAN, 2013, p. 17).

Portanto, a cultura não está atualmente ao serviço de um estado-nação ou de uma classe dominante, em termos econômicos, a cultura é apanágio de qualquer indivíduo, ela não precisa ser transferida, todo o conjunto de características identitárias de um homem

constitui sua cultura. Consequentemente, leva-se em conta que o que determina a cultura é a influência do lugar ao qual o indivíduo pertence e os atributos sociais relacionados, tais como: religião, expressões artísticas, rituais simbólicos, gastronomia, modos de vida, etc. Todos estes aspectos de identidade de uma sociedade fazem parte do universo cultural em que esse indivíduo se insere e, segundo Bauman (2013), a única definição plausível para cultura é a que se emprega atualmente.

Quando ocorre a mudança do termo cultura, o antropólogo, também responsável pela mudança, é o pesquisador responsável para realizar o estudo de outras culturas, sociedades e etnias.

[...] Cultura é a identidade de um povo ou de uma coletividade, que se forma em torno de elementos simbólicos compartilhados. Esses elementos, em que se incluem os valores permitem a coletividade pairar acima das diferenças que a dividem – seja de classe social, região, religião, etc. Em contraste com outros povos ou coletividade de outras, cada uma com seus respectivos conjuntos simbólicos. Essa concepção é muito usada para se compreender as diferenças, identidades e lealdades que existem entre os povos (GOMES, 2013, p. 35).

O ponto alto desses estudos antropológicos culturais foi estabelecer pontes de conhecimento entre povos, levando as sociedades a ter oportunidade de conhecer outras culturas, ou seja, estabelecer contato com novas realidades e disseminar esse conhecimento. Para a antropologia, quando se observa o outro, realiza-se instintivamente uma análise comparativa com o nosso próprio conjunto de símbolos e valores. A consequência é a reflexão, que, além de conduzir ao conhecimento, serve de espelho, refletindo-nos.

O futuro das distinções culturais é incerto. Nas teorias antropológicas sobre a cultura moderna e a contemporaneidade, existe a preocupação relativa ao fenômeno de dominação cultural. No cenário contemporâneo, as sociedades dominantes, aquelas que possuem poderio econômico e político num âmbito global, influenciam de modo expressivo outras sociedades e culturas, o que pode gerar a extinção de hábitos, valores e expressões das sociedades submissas, causando a padronização cultural.

3. A globalização em resposta às grandes movimentações migratórias

O período da modernidade está marcado por grandes mudanças. A globalização permitiu o acesso a informações sobre outros lugares que ainda não eram conhecidos e, com o desenvolvimento dos meios de transporte, tornou-se mais fácil ir para outros

lugares. Neste aspecto, o ir e vir intercontinental tornou-se uma oportunidade para muitos indivíduos. A facilidade de acesso foi o início dos processos migratórios em massa, o que permite estabelecer uma inter-relação deste fenômeno com a globalização.

Para elucidar melhor a questão da globalização, realiza-se uma breve análise da teoria de Bauman sobre as fases de imigração global e os seus respectivos impactos. Tal questão é necessária para compreender todo o processo que hoje resulta dos contatos interculturais e a possível padronização cultural no futuro:

A migração em massa, ou migração de pessoas (em oposição à migração de povos, como ocorreu no início da Idade Média), foi parte integrante da modernidade e da modernização; foi seu modo de vida, permanentemente e desde o início. E não admira, considerando-se [...]a criação da ordem e o crescimento econômico [...] (BAUMAN, 2013, p. 35).

Em relação à teoria de Bauman, o processo de globalização baseia-se em três fases distintas de imigração: a primeira está vinculada ao período de colonização das américas, século XIV a XVII, quando ocorreu a imigração de 60 milhões de cidadãos europeus para as respectivas recém colônias portuguesas, espanholas, francesas e inglesas, decorrente do processo de ocupação e exploração territorial.

A segunda movimentação imigratória ocorreu através da ação reversa à primeira movimentação migratória, que teve início com a queda dos impérios coloniais. Portanto, uma grande parcela dos colonos, que viviam nas antigas colônias, seguiu para a Europa. Consequentemente, isso ocasiona um choque cultural denominado de assimilação social, ou seja, a população da metrópole teve que apreender a lidar com as diferenças étnicas, linguísticas e culturais dos estrangeiros que estavam a chegar ao continente europeu.

A terceira fase imigratória, que está em pleno vigor atualmente, não está limitada e definida. O fenômeno de deslocamento específico de um certo contingente populacional para uma determinada localidade expandiu-se, havendo, diariamente, contatos interculturais em toda a parte do mundo. Ao analisar os impactos causados por essas imigrações, tem-se como resposta a multiculturalização. Indivíduos do mundo inteiro confrontam-se com diversidades étnicas, religiosas, linguísticas diferentes, o que promove uma absorção de atributos culturais do outro.

Segundo Bauman (2013), quando povos de culturas antagônicas são obrigados a viver em um mesmo espaço, promove-se o fenômeno chamado ciclo fechado, ou seja, os povos fecham-se em grupos que aparentam ter características sociais semelhantes, como linguagens e costumes, por não aceitarem a cultura do outro, dificultando o exercício do

multiculturalismo nessas comunidades. Esta restrição favorece o xenofobismo. A antipatia desenvolve um sistema de divisões entre grupos, o que causa a negação do outro, propiciando violentos conflitos territoriais.

Segundo Boas (2013), a explicação para uma melhor aceitação da cultura do outro está totalmente vinculada à mentalidade de sociedades dominantes e submissas. Quando uma cultura está submissa perante outra, é favorecida a inclusão, mesmo que exista a mudança na cultura de origem. Porém, esta realidade difere da noção de multiculturalização, pois, quando se tem a presença do indivíduo submisso e a do dominador, não há trocas culturais, mas sim, imposições de hábitos e costumes que apenas o submisso deve absorver, propiciando a padronização cultural.

Atualmente, é possível apresentar três formas potenciais em respostas ao fenômeno intercultural: o multiculturalismo, o intercâmbio cultural entre indivíduos e o xenofobismo. A aversão ao outro e à sua respectiva cultura propicia a segmentação de castas, ou a padronização cultural, em que a sociedade dominante exerce influência sobre a sociedade submissa, e seus atributos culturais são trocados:

[...] muitas culturas irão fundir-se e criar características próprias, e outras irão desaparecer, principalmente as que pertencem a pequenas regiões, caso não haja investimento de interesse do homem, como em preservação da história e a realização dos diálogos entre elas, ensinando a importância delas e o respeito que todos devemos ter pelas culturas diferentes às nossas. Investigações sobre as relações mútuas de tribos e povos começam a mostrar que certos elementos culturais são facilmente assimilados, enquanto rejeitam os outros, e frases desgastadas a respeito da imposição cultural de um povo mais altamente civilizado sobre o outro, de cultura inferior, que tenha sido conquistado, estão dando lugar a visões mais minuciosas sobre o tema do intercâmbio de realizações culturais (BOAS, 2013, p. 28).

Assim, tal como no passado, diversas culturas estão propensas ao esquecimento por estarem próximas e sujeitas à influência de culturas dominantes. Estas, por sua vez, devem ter a percepção e a sensibilidade de respeitar todas as expressões culturais, sejam elas de um determinado povo, nação, religião, cidade, vila ou aldeia. A preocupação com as culturas locais e regionais deve ser tão relevante quanto a de toda uma nação, principalmente por fazer parte de uma sociedade em que vivem diferentes indivíduos.

O único modo de se exercer uma multiculturalização é pela mobilização social. É necessário enfrentar o processo de valorização das culturas, atribuir importância ao intercâmbio social, à transferência de conhecimentos, promover o aprendizado sobre traços culturais diferentes. Muitas vezes os únicos que detêm tal poder são os governos

de determinado país. Em muitos casos, não há interesse dos estados-governos em realizar essa iniciativa, sobretudo quando se trata de defender traços culturais regionais e locais. Assim, no futuro próximo, a padronização cultural, em diversas escalas e em diversos âmbitos, impondo-se os traços culturais dos mais fortes, poderá ser inevitável.

4. Confrontos culturais

O choque cultural é inevitável. Diariamente somos confrontados com outras culturas, seja pela mídia, por produtos em supermercados, seja mesmo quando ouvimos uma música. Diante disto, a antropologia trabalha diretamente com a experiência do choque face à cultura do outro.

Nos contatos entre culturas, o investigador deve ter consciência da sua subjetividade, justamente para que não crie pré-conceitos a partir de sua própria cultura. Portanto, em relações primárias de contato como, por exemplo, a do antropólogo com seu objeto de estudo, com a sociedade/cultura a pesquisar, observa-se a existência de choques culturais, acarretando influências, tanto no pesquisador, quanto na comunidade local:

Porque a dificuldade de se compreender outra cultura, se a cultura é aquilo vivenciado pelo indivíduo, e se todo indivíduo é impregnado de cultura? São duas: a primeira é que o indivíduo, o sujeito pensante que quer saber de outra cultura, carrega em si o *ethos* de sua cultura, o modo de ver o mundo e seus valores, o que faz com que ele, de início, veja aquela outra cultura por esse viés, esse filtro, que é da sua própria (GOMES, 2013, p. 54).

Segundo Gomes (2013), o ser humano já possui a predisposição de conceber pré-conceitos antes mesmo do contato. Em termos psicológicos, tende à superioridade, social e cultural e, quando ocorre o encontro, é difícil sair da sua cultura para compreender os valores culturais do outro. Essa atitude, intitulado etnocentrismo, é um modo de autovalorização individual. A problemática que engloba a questão é que o observador está imerso em sua cultura e, a partir dessa realidade, realiza um estudo sobre as características culturais embasado nos valores da sua própria cultura, acarretando, assim, uma compreensão distorcida e sua inaptidão em compreender o outro. Ou seja, para olhar o outro é necessário superar o etnocentrismo. A autoconscientização, a relativização da identidade, comparando e refletindo que culturas diversas têm características diferentes e que não há uma cadeia de importância entre elas, são processos fundamentais. Na mesma

linha, é fundamental que “o etnoexocentrismo prevaleça na sua tentativa de se aproximar e conhecer o outro”:

Embora seja menos evidente que seu oposto, o etnoexocentrismo é essencial à cultura, tal qual o altruísmo é essencial ao indivíduo, ao lado do seu oposto, o egocentrismo. Assim, o sujeito pensante já tem em si o potencial cultural de se abrir para o outro e se comunicar pela compreensão, necessita cultivar esse potencial como indivíduo. Portanto, na verdade, o etnocentrismo e o etnoexocentrismo são dois lados de um mesmo predicado da cultura: o potencial de ser para si e ser para outrem. Eles existem e não podem deixar de existir. Para o sujeito pensante, é fundamental que o etnoexocentrismo prevaleça na sua tentativa de se aproximar e conhecer o outro (GOMES, 2013, p. 54-55).

Como Gomes (2013) salienta, é de suma importância que um indivíduo esteja disposto a praticar seu etnoexocentrismo, tentando compreender e respeitar a cultura diferente da sua, para melhor inserção social e convívio de todos os indivíduos de uma comunidade.

É necessário instruir as populações sobre a metodologia e o conceito de etnoexocentrismo, tornando-a uma ferramenta fundamental para estabelecer uma política de aceitação, pois o contato com o exótico é inevitável. Se houver um esclarecimento prévio dos valores de outras culturas, não existirá choque cultural, ou o atrito sociocultural poderá ser diminuído e controlado.

IV. Capítulo: O museu etnográfico como agente intercultural

1. A relação entre a Antropologia e a museologia

O homem tem uma grande necessidade de valorizar sua própria cultura. Paralelamente, tem o desejo de a transmitir a outros indivíduos, como forma de a manter viva e de a eternizar na história humana. Tal facto não está presente apenas em uma determinada sociedade, mas sim em todas. Singularmente, cada cultura elabora maneiras de comunicar e apresentar seus próprios hábitos, por diversificados meios, como seja através da escrita, pintura, oralidade, hieróglifos, entre muitas outras formas.

Ao longo da História é possível notar que essa necessidade acompanha o homem da Pré-história até a Contemporaneidade, tão curioso é tal sentimento que foi vital o surgimento de ciências próprias para seu estudo, como a antropologia e a museologia:

O diálogo da Antropologia com os museus antigos. Pode-se mesmo dizer que a Antropologia nasceu nos museus e com eles sempre conviveu de formas variadas. Entretanto, refletir sobre estes laços implica indagar sobre o cruzamento e as interfaces entre duas. Reais de conhecimento e pesquisa com percursos próprios. Muitas mudanças se fizeram sentir. A Antropologia que praticamos hoje tem poucos pontos em comum com a Antropologia que se praticava no século XIX, assim como os museus contemporâneos em nada se assemelham a casas de sábios do século XVIII (ABREU, 2008, p. 121).

A relação entre a antropologia e a museologia tornou-se mais evidente no momento em que surgiu a comunicação involuntária entre os artefatos culturais e os espectadores. Nas grandes coleções do período renascentista, mesmo que a criação das ciências se tenha operado apenas no período moderno, sua prática era exercida. Portanto, a interação entre ambas está estabelecida desde os primórdios do homem.

O sentimento primário de expor um modo de vida, a criação de interlocutores que construíssem uma narrativa sobre o meio social, vai muito além do período renascentista, remontando a um período paleontológico, em que se tem a presença dos primeiros simbolismos; a necessidade do homem em perpetuar a sua existência, pela forma de pinturas rupestres, por exemplo, já remete para aspetos da ciência antropológica:

Afinal, a arte rupestre é uma forma de comunicação através de convenções, que consegue relacionar as pessoas através do tempo. As representações rupestres refletem o simbolismo, os mitos e os ritos das sociedades humanas que as produziram (PARELLADA; LICCARDO, 2011, p. 01).

A forma de transmitir e de comunicar costumes, tradições, rituais e todo o conjunto de vivências está vinculada aos primórdios estruturais da museologia, assim como estão presentes na base da antropologia, mesmo muito antes de serem

institucionalizadas e intituladas, ambas as ciências estão interligadas à necessidade do homem em estudar, preservar e transmitir a memória coletiva.

Após o período renascentista, a relação entre museu e antropologia (antes de cada existência) torna-se concreta. Com as mudanças de mentalidade do século XVIII, a revolução industrial e o movimento do pensamento iluminista, assiste-se à criação do museu, cuja perspectiva era voltada ao saber, sendo que tais museus tinham seus objetivos vinculados à produção de conhecimento:

De certo modo, é possível dizer que a antropologia nasceu nos museus; ou, mais precisamente, que ela se estruturou na medida em que se formavam as grandes coleções etnográficas que vieram a enriquecer os acervos dos museus ocidentais. E até mesmo forneceram uma das bases para a produção das teorias antropológicas da época, notadamente o evolucionismo e o difusionismo (VASCONCELLOS, 2012, p. 708).

Cronologicamente e oficialmente, o museu surgiu primeiro e foi um dos grandes responsáveis pela fundação da ciência teórica antropológica. A confluência de ambas ocorreu apenas no final do século XVIII e início do século XIX, com a abertura dos museus de ciência ou museus enciclopédicos.

Os museus da ciência, ou museus enciclopédicos, eram formados por objetos que recebiam de coleções que já estavam catalogadas e documentadas pelos antropólogos da época, principalmente artefatos do cotidiano de culturas diferentes, como objetos para cozinhar, peças de rituais, objetos de caça, pescas, ornamentos e materiais bélicos. A prática de fornecer acervos museológicos tornou-se comum entre antropólogos, sendo que os objetos retirados dessas localidades representavam para a sociedade europeia uma prova viva da existência de uma determinada população e do estudo e experiência do antropólogo investigador.

Entretanto, havia também as documentações pessoais do pesquisador, todo o material produzido pelos registros, como as fotografias, diários de viagens e de campo, os testemunhos e os artefatos atribuídos às culturas estudadas, que tinham outra utilidade, a de servir como provas documentais do antropólogo investigador a fim de fundamentar a investigação etnográfica no meio científico.

O conceito comportamental do museu enciclopédico estava baseado na mentalidade do período, que era regida pela teoria das hierarquias interculturais, segundo a qual havia culturas desenvolvidas e culturas subdesenvolvidas, ou primitivas. Portanto, as pesquisas possuíam um caráter discriminatório, influenciando a forma como os indivíduos espectadores concebiam os juízos sobre determinado povo. Passou muito

tempo para que houvesse uma concreta transformação dos paradigmas sociais da sociedade europeia, o “outro” ainda era visto, apenas, como um objeto de estudo e não como uma sociedade ou comunidade portadora de requisitos sociais e culturais únicos:

O olhar do pesquisador sobre uma cultura era o olhar dominante. O ‘outro’ era visto apenas como objeto de pesquisa, um ‘outro construído’, um ‘objeto de conhecimento’ Neste contexto, e legitimados por uma vertente teórica evolucionista, nas primeiras pesquisas antropológicas geradas nos museus, não encontramos as vozes dos povos estudados, estes configuravam-se ‘outros passivos’ de um discurso científico (ABREU, 2008, p. 124).

A forma discriminatória de assimilar o outro não estava presente apenas na Europa, espaço geográfico onde nasceu a instituição museológica, mas em lugares que possuíam uma diversidade cultural rica, com inúmeras influências sociais, dominados por uma ideologia de superioridade e inferioridade cultural, estabelecida pelas teorias absolutas de hierarquia europeia. Em síntese, a cultura dominante tratava as sociedades nativas como inferiores e apenas como objetos de estudo.

Para exemplificar, no Brasil, em pleno início do século XIX, a visão colonizadora europeia ganhou espaço nos museus científicos que foram abertos nas capitais do país, como São Paulo e Rio de Janeiro. Ou seja, além dos objetos indígenas das coleções dos antropólogos, indivíduos de origem indígena também eram capturados e expostos nos museus, a fim de desenvolver teorias de desenvolvimento humano. Por fim, eram mortos para que seus corpos fossem estudados:

Os casos mais extremos deste processo eram a exposições de índios em carne e osso que eram exibidos, da mesma forma que os botânicos exibiam suas plantas ou os zoólogos suas espécies animais. Na esteira das grandes Exposições internacionais, o Museu Nacional, por exemplo, em 1882 protagonizou a primeira grande Exposição Nacional onde Índios botocudos do interior do Espírito Santo e de Minas Gerais foram exibidos ao lado de objetos indígenas, pinturas retratando índios de diferentes procedências no país (ABREU, 2008, p. 124).

Em resposta a essas exposições “vivas”, há um movimento de propaganda para os antropólogos estrangeiros que, influenciados pela diversidade cultural do território brasileiro, elaboram projetos para investidores da área científica, a fim de possibilitar o estudo das multiculturalidades indígenas no Brasil e, dessa forma, coletarem artefatos indígenas para os acervos dos povos indígenas sul-americanos e exibirem-nos ao público europeu e norte-americano, sendo esse o grande fascínio dos museus científicos, até a década de 1960.

A partir de meados do século XX, os museus enciclopédicos perderam sua supremacia nas pesquisas científicas e foram redimensionados. Tudo isso em resposta às mudanças dos conceitos culturais, influenciados, principalmente, pelas grandes mudanças da antropologia cultural e social. Graças ao considerado “pai” da antropologia moderna, o antropólogo alemão Franz Boas, todo o molde que mantinha uma relação com os aspectos obsoletos da antropologia clássica não era mais aceite, promovendo o florescimento dos novos padrões de museus etnográficos, que seriam responsáveis por transmitir como deveriam ser colocadas as percepções da relação entre indivíduos e suas singulares culturas:

As teorias evolucionistas e difusionistas foram radicalmente contestadas por Franz Boas no final do século XIX e início do XX. Segundo este pensador, era fundamental que os antropólogos pensassem os objetos a partir de suas funções e significados no âmbito do contexto cultural e da sociedade em que estavam inseridos. Era grande a preocupação deste antropólogo também em relação ao papel educacional dos museus para o grande público especialmente estudantes e professores. Este pesquisador tentou harmonizar esses objetivos, mas em função de suas atividades acadêmicas acabou afastando-se do mundo museológico (VASCONCELLOS, 2012, p. 703).

Nesse novo cenário do museu etnográfico, o mais importante não era obter uma coleção de objetos no acervo, mas estar focado na análise e compreensão dos atributos culturais, construindo a teoria de culturas igualitárias, mesmo que apresentassem dificuldades e grandes diferenças entre si.

O novo modelo de pensamento de Franz Boas afetou o público-alvo dos museus científicos por ser recente, ainda, seu conceito sobre culturas e povos. Muitos antropólogos não aceitavam essa nova estruturação da ciência e as mudanças na fundamentação dos museus etnográficos, tendo reflexo do novo cenário. Nitidamente, houve um desinteresse da parte dos antropólogos em conhecerem os museus etnográficos, atribuindo a sua importância ao público em geral.

Com essa redefinição, o museu etnográfico ganha uma nova e mais importante finalidade, além de trabalhar com as culturas de outros povos, iria também trabalhar com as culturas regionais:

A redefinição, em todo o mundo das coleções e dos sítios históricos foi marcada por uma ampliação irreversível que inclui o comum ao lado do excepcional, as maneiras de fazer ou a oralidade ao lado do objeto. As coleções começaram por abrir-se à história recente e, em seguida, à história presente: assim, a história industrial, em seus artefatos, mas também em suas consequências de índole social, desde a imigração aos movimentos sindicais, foi integrada em alguns estabelecimentos desde a década de 1970 (POULOT, 2013, p. 109).

O explorar a história, a origem e a identidade de todas as esferas foi o que expandiu os horizontes do museu e redefiniu o seu posicionamento para toda a sociedade. O museu mostrava ao visitante a cronologia da existência de terras longínquas, ou da terra em que o próprio se encontrava, aproximando e dispondo, com profundidade, a experiência do saber e do conhecimento.

Sobre esse patamar, é elaborado um novo molde de instituição museológica etnográfica na década de 1970, principalmente na Europa e nos Estados Unidos. No museu de história regional, a maior parte da coleção do acervo tinha objetos doados pela comunidade local, visando principalmente a preservação de costumes, tradições e a história daquela região:

Ou seja, o ‘retorno da narrativa’, materializou-se de forma mais ampla em museografia sob a forma de roteirizações – correndo-se o risco de ameaçar o sentido tradicional da autenticidade do artefato ou do lugar. A vontade de expor um gênero de vida mobiliza objetos adaptados à demonstração que se pretende elaborar: se o verdadeiro nem sempre é verossímil (POULOT, 2013, p. 110).

Segundo Poulot (2013), a ideia de multinação museológica é ocasionada pelas transformações das coleções, ou seja, pela expansão do pensamento segundo o qual um museu não precisava necessariamente de ser constituído apenas por obras de arte ou peças históricas, podendo, também, incorporar o cenário que permitia o desenvolvimento de conceitos antropológicos regionais. Assim, a museologia integra a história da vida privada, concebendo certa intimidade entre a instituição e o público, transformando-a em um lugar solene, que é a salvaguarda da memória e da identidade local.

Já nos grandes centros, o fortalecimento do museu etnográfico moderno dá-se pela criação do Museu do Homem, da Antropologia Universalista e Humanismo, em Paris, na década de 1940 até 1950, pelas mãos de Paul Rivet, Alfred Métraux, Marcel Mauss e Claude Lévi-Strauss. Já se tinha presente a modificação significativa na estruturação museológica, tanto no conceito primário, quanto na questão física estrutural, acarretando, neste novo parâmetro de museu, uma ruptura com os museus etnográficos:

No Museu do Homem, o objetivo era conjugar pesquisas e exposições de culturas que se relacionavam umas com as outras. A ideia da relação, da troca, do intercâmbio das culturas predominava numa intenção clara de enfatizar a unidade do homem num contexto em que as diferenças culturais enriqueciam o conteúdo da humanidade. Um dos conceitos fundantes desta modalidade universalista de museu antropológico era, pois, o conceito de humanidade (ABREU, 2008, p. 128).

A intenção da elaboração de um centro de exposições e estudos voltados a tudo que abrange o homem, suas singularidades culturais e sociais, suscitou e promoveu novas experiências e imersões em realidades ímpares em relação aos habituais.

O Museu do Homem estava destinado a expor as multidiversidades culturais dos seres humanos de diferentes localidades. Seu conceito, como museu, estava totalmente emergido nas ideias iluministas e na antropologia moderna, as quais se focavam na relação de paz entre os homens e, por isso, refletiam as diversidades das culturas existentes e das diferenças entre elas. Esta conscientização estava articulada com os preceitos da UNESCO, na ocasião recém-criada, fomentando o sentimento de pacificação entre as nações. Um dos meios convenientes para conceber tal objetivo foi o intercâmbio cultural, principalmente os museus:

Projetos de pesquisa sobre a noção de cultura e a ideia de diversidade cultural foram postos em prática. A UNESCO congregando 171 países, com sede em Paris, centrava sua atuação em projetos de educação, ciência e cultura. De acordo com Angela Mascelani, 'a arte, tomada como linguagem universal, desempenhava papel importante' – denominador comum através do qual os homens podiam se entender e reforçar seus elos. A difusão destas ideias - do homem universal - tocava o meio artístico e intelectual que delas compartilhava na maior parte dos países do Ocidente (ABREU, 2008, p. 128).

O Museu do Homem estava destinado a mostrar à sociedade que o multiculturalismo de cada região, ao longo da história da humanidade, não levava a separações entre etnias, mas ao conhecimento da formação física, psicológica, emocional do homem moderno, considerado como indivíduo possuidor de características únicas por pertencer a lugares diferentes.

Portanto, o museu moderno construiu seus alicerces no dever educacional e pedagógico em instruir de modo humanitário os conceitos interculturais. Motivado pelo momento do pós-guerra e pelo sentimento de diversidades culturais, implementou mensagens subliminares nos projetos expositivos, dedicados a promover tal reflexão nos espectadores. O objetivo dos antropólogos, nos meandros desse projeto, era realizar uma ação civilizadora na sociedade ocidental, trazer à tona uma ação social de mobilização contra o racismo e o fascismo, ideologias presentes no cenário da época.

Paul Rivet, etnólogo francês, acreditava que as teorias de comunicação estabelecida entre público, exposição e obra, nos espaços museológicos, seriam capazes de persuadir as grandes massas de forma negativa ou positiva. Rivet almejava, de forma substancial, incentivar o frequentador do museu etnográfico à reflexão sobre as consequências negativas que os discursos de ódios poderiam ter em uma sociedade, uma

vez que esta era constituída por indivíduos de etnias, crenças, costumes e políticas diferentes. Por fim, visava instruir no sentido de que movimentos discriminatórios e preconceituosos eram totalmente desinteressantes para a sociedade moderna, já que a globalização e a multiculturalização estavam tão em evidência.

Tais mudanças, nos museus etnográficos, não tardaram a chegar aos trópicos. No Brasil, uma série de transformações foram sentidas nos estudos indígenas. Antes tratados como objetos, a partir da década de 1940 passam a ser declarados como seres humanos desenvolvidos, e ganham um forte aliado: o movimento de defesa das tribos e culturas indígenas, que desejava atribuir a identidade da nação aos traços culturais de cada etnia indígena que habitava no território brasileiro.

Em reação ao movimento brasileiro de valorização da nação indígena, no ano de 1953 foi inaugurado o Museu do Índio, pelas mãos de Darcy Ribeiro que, influenciado pelos conceitos antropológicos modernos, adaptou os conhecimentos obtidos na Europa à realidade dos problemas sociais brasileiros. Ribeiro, com a criação deste museu, elaborou uma política voltada para a homogeneidade dos valores étnicos, das culturas miscigenadas existentes no Brasil e, também, promoveu ações em defesa dos indígenas nas questões dos confrontos territoriais:

O surgimento do Museu do índio, em 1953, pode ser visto como marco de uma museologia engajada no contexto antropológico brasileiro. O museu era visto como instrumento de luta para afirmação de um lugar para os povos indígenas. Além disso, percebe-se uma visão antropológica humanista e universalista, onde a ênfase estaria mais nos aspectos de igualdade entre os povos e de pertencimento das etnias indígenas ao conjunto da humanidade do que propriamente em suas diferenças culturais; interessante perceber como nesta modalidade de museu, o tema da arte era colocado em evidência (ABREU, 2008, p. 127).

O Museu do Índio não somente estava presente para preservar a memória dos primórdios culturais brasileiros, mas também para fomentar o contato e conscientização desta cultura oprimida pelos costumes europeus. Sua importância e singularidade refletem a multiculturalidade em que o povo brasileiro se encontra, possuindo diversas raízes e diferentes origens, o que constitui um grande desafio para a nomenclatura identitária.

Segundo Vasconcellos (2012), o museu não pode seguir apenas um padrão de educação multiculturalista que apenas realiza uma dicotomia entre as culturas, ao distingui-las e separá-las; ele tem a obrigação de oferecer elementos de ponderação para que o espectador reflita sobre a sociedade, sobre o próprio ser humano, sobre culturas em

todos os aspectos, em todas as formas, instruindo-o a desenvolver seu senso crítico e atribuindo ao senso comum da grande maioria a uma conclusão que leve à valorização e ao respeito ao outro.

2. Proxémica ao exótico: o desenvolvimento das linguagens etnográficas no cerne museológico e suas consequências

O estudo sobre Proxémica, realizado por Anna Lise Tota (TOTA, 2000), estabelecido pelo conceito sociológico do espaço museológico, refere-se ao momento de fruição entre a obra e o espectador no museu etnográfico. A proxémica trabalha a questão de como é realizada a apresentação do exótico no espaço expositivo, sendo, portanto, o momento de contato intercultural do espectador com o artefato exposto.

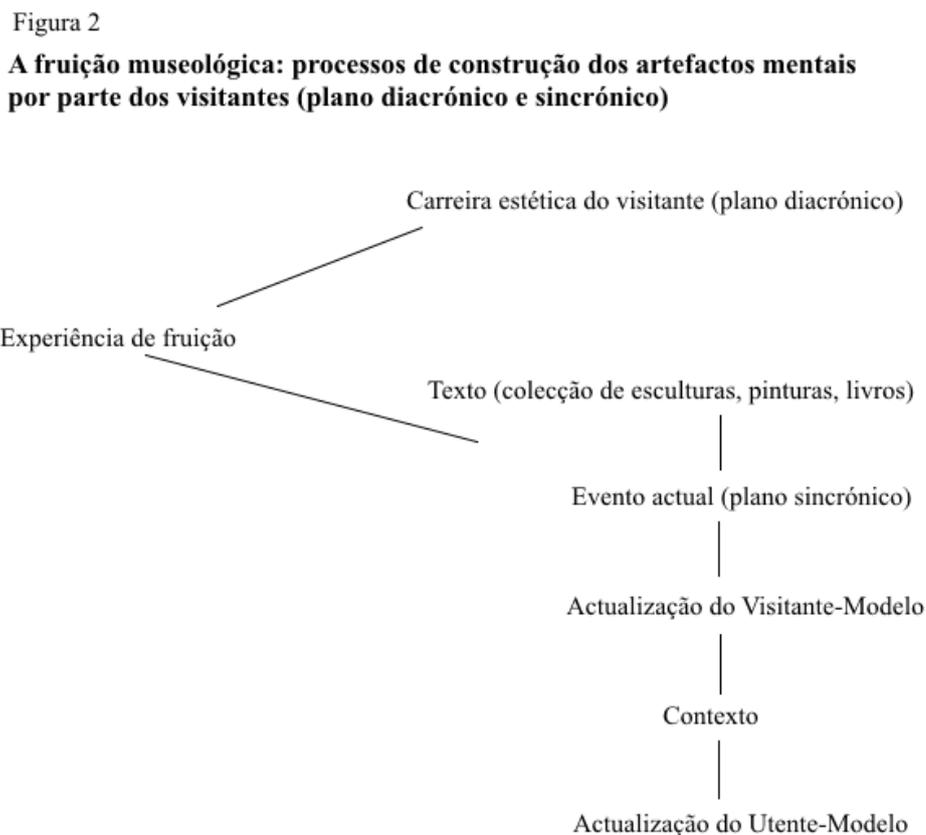
As linguagens etnográficas geradas no âmbito museológico, para a análise proxémica, são representadas sob uma forma teatral. Todos os agentes envolvidos obedecem a marcações determinadas no espaço, delimitando frações, indicando o local em que o espectador deve interagir com o objeto expositivo. Todo esse sistema de interação entre obra e espectador proporciona uma dimensão que a proxémica analisa, afirmando que a disposição do espaço condiciona reações substanciais do espectador:

Uma dimensão particularmente importante, surgida da referência à análise etnográfica da recepção teatral, diz respeito à análise proxémica. O termo nasce da literatura antropológica americana com os estudos de Hall (1959) que documentam a existência de uma «dimensão oculta», de uma «linguagem sem palavras» através da qual os actores sociais comunicam diariamente um grande número de informações entre si e sobre as relações que os ligam reciprocamente. Nesta perspectiva, o espaço e o tempo transformam-se em lugares de comunicação, veículos através dos quais se codificam e descodificam mensagens (TOTA, 1999, p. 47).

A dimensão existente no espaço entre a obra/espectador, é a responsável pela comunicação museológica, contendo determinantes substanciais fundamentais para o diálogo não verbal. Cada espectador que visita o museu, constrói de forma inconsciente os chamados artefatos mentais, ou seja, este conjunto de estímulos gera a criação de um contexto espacial relacionado com a bagagem social do indivíduo. Portanto, levando em conta que mesmo o indivíduo que se relaciona com um espaço com paredes brancas, sem nada exposto, conceberá um conceito. Devendo aos profissionais que trabalham em espaços museológicos considerar, tais determinantes quando se vai produzir uma exposição.

Já no cenário museológico, interagindo o espaço com o espectador, segundo Tota (1999), entre todos os espectadores que visitam o museu que iram criar estes artefactos mentais ou conceitos sobre o espaço, são determinados por dois arquétipos distintos, o que pertence ao plano diacrônico e o que pertence ao plano sincrônico.

O espectador que pertence ao plano diacrônico é aquele que já possui o conhecimento prévio sobre a temática que estará sendo exposta, já o espectador do plano sincrônico é aquele que ainda não possui nenhum conhecimento sobre a temática expositiva, considerando que sobre esse determinado indivíduo o *feedback* será totalmente diferente, do que com o pertencente ao plano diacrônico, pois novas informações serão processadas, acarretando apenas em uma comparação pelo seu conjunto de experiências. No tocante ao indivíduo do plano diacrônico, este exercerá uma reflexão comparativa com o conhecimento prévio sobre o tema, como representa a figura abaixo:



Fonte: TOTA (1992, p. 130).

Portanto, após essa experiência de fruição expositiva, promovem-se mudanças no padrão narrativo construído para o visitante-modelo, o que acarretará também mudança dos requisitos práticos institucionais relacionados ao contato com o espectador, intitulado utente-modelo.

Se atribuirmos à análise proxêmica o cenário etnográfico, anexamos mais um fator ao estudo: o impacto gerado no visitante-modelo. Ocorre que, no museu etnográfico, os indivíduos dos planos diacrônicos e sincrônicos não são aqueles que têm ou não conhecimento prévio. Os indivíduos do plano diacrônico são aqueles que fazem parte da temática sociocultural apresentada, e os indivíduos do plano sincrônico são aqueles que têm um conjunto sociocultural totalmente diferente, sendo que a narrativa expositiva no indivíduo do plano sincrônico poderá influenciar de forma positiva ou negativa os relacionamentos interculturais daquela localidade.

Essas zonas de contato entre obra-espectador do plano sincrônico, nos espaços museológicos etnográficos, tornam-se um meio emblemático que confronta o espectador com o exótico. Tal choque cultural constrói uma discussão interna em que a sua funcionalidade estará voltada a fomentar ao espectador a reflexão sobre diferenças culturais, gerando uma análise até de sua própria cultura, de uma forma comparativa, e exercerá tal reflexão:

Nessa perspectiva, a museologia torna-se uma forma de ‘xenologia’, capaz de suscitar o espanto e, até mesmo, de assumir a estupefação, diante da alteridade, além de alimentar, concomitantemente, uma etnologia do mesmo. Nesse aspecto, reencontramos a análise conduzida por Mary Louis Pratt a propósito dos museus de etnografia que, desde sua origem imperial, tem incorporado ‘zonas de contato’ ao adaptarem-se às condições sucessivas – colonial, comercial, religiosa, pós-colonial e pós-moderna- do encontro e de sua representação, contra a proliferação dos não lugares e contra a difusão universal de um individualismo ‘insular’ (PRATT, 1992, *apud* POULOT, 2013, p. 107).

Os museus etnográficos já são lugares de estranheza, pois são constituídos para exercer o confronto cultural, nascem já com a determinação de desenvolver uma reação ao espectador, sendo que, para sua função social, é fundamental a elaboração de projetos expositivos que desenvolvam tal objetivo, de uma forma que a instituição, apenas por ser etnográfica, tenha que manter uma posição de provocação, mantendo-se longe de uma imagem passiva.

Para se operar esse processo de reflexão, o espectador tem que receber estímulos do meio para sair de sua zona de conforto e entrar nesse “lugar de estranheza”. Para Poulot, o homem que está sob o estado de inércia, nesta zona de conforto, encontra-se

preso a uma rotina de comodidade do pensamento, o que pode ser muito perigoso, pois os conceitos absorvidos ocorrem a partir do juízo de terceiros. Todavia, no momento em que é estimulado a refletir, poderá, por seus meios, conceber um juízo sobre diversos assuntos. Portanto, a figura do museu torna-se uma ferramenta chave para esse processo de aprendizado reflexivo.

3. A narrativa do exótico: o curador como tradutor cultural

Os contatos interculturais regem todo o diálogo entre público e objeto exposto, para isso, é necessária a obtenção de meios específicos que promovam uma comunicação em que ambas as partes consigam interagir e compreender-se. Tanto nas pesquisas de campo antropológicas, como nos museus etnográficos, essa elaboração da linguagem que será utilizada necessita estar amparada pelas peculiaridades culturais de ambas as sociedades. Portanto, a figura de um mediador que compreenda as duas culturas e possa traduzir da melhor maneira é fundamental para estabelecer uma boa relação entre ambas.

Deste modo, no espaço museológico, a narrativa é estabelecida, em sua maioria, de forma visual e espacial. A forma verbal e escrita depende da existência de profissionais que realizem visitas guiadas na instituição e dos materiais escritos disponíveis, pautando a análise na linguagem base das instituições museológicas, a comunicação não verbal pelos espaços expositivos:

Na área da museologia, a exposição é uma das possibilidades do campo de difusão do objeto museal considerada como etapa do processo de comunicação. É como o material é levado a público, seguindo princípios específicos para possibilitar o entendimento referencial de sua presença no espaço. Assim, as exposições vêm recebendo destaque em sua realização por ser aí uma das medidas para interação entre aquilo que é exposto, a instituição expositora - por exemplo, o museu - e a sociedade. Por conseguinte, há um conjunto de saberes constituídos que se tornam necessários para a construção do que se chama discurso expositivo, na medida em que as coisas reunidas e expostas adquirem significados e funções antes não previstos. Desta maneira, a execução da curadoria de exposições segue princípios específicos visando referenciar a presença do objeto no espaço e dar importância ao contexto no qual é colocado (BARBOSA, 2013, p. 139).

Como já citado, Vygotsky afirma que o espaço onde o ser humano habita influencia seus aspectos comportamentais. Adaptando esta teoria ao espaço museológico etnográfico, há que prever que o visitante será influenciado por conceitos pré-determinados, estabelecidos pela narrativa expositiva. O profissional responsável por

estabelecer as linguagens simbólicas museológicas, o curador, condiciona a visão do espectador.

O curador terá de adquirir um conhecimento profundo sobre uma determinada cultura, ou sobre determinados aspetos culturais, para poder conceber uma exposição e comunica-la eficazmente. Se assim não for, poderá ocasionar má compreensão social ao público a quem é destinada a exposição. A pesquisa prévia é fundamental para a percepção correta do valor e da função de cada objeto exposto, individualmente e nas relações entre cada um. É também fundamental para abordar valores, rituais e crenças de uma forma que não ofenda nenhuma das culturas. Cada curador deve assumir-se como antropólogo, sabendo definir os materiais etnográficos que serão expostos e, depois, realizar uma análise etnológica profunda, para estabelecer, assim, uma comunicação com consistência educacional:

Em particular, no processo de exposição das culturas, os casos de esquecimento institucional podem equivaler a « decisões de vida ou morte» (Douglas, 1986, tradução italiana 1990, p. 167) relativamente ao destino de peças de cultura 'exótica'. Isto é duplamente verdade: se, por um lado, uma mostra étnica é uma pequena tésseira que intervém activamente na construção social das representações colectivas da cultura que exhibe, por outro, é simultaneamente um dispositivo de estruturação das identidades sociais (TOTA, 2000, p. 156).

Portanto, a realização de uma exposição é uma tarefa extremamente complexa; vai muito além de estruturar em uma sala artefatos e obras para o conhecimento cultural de um receptor. Deve agregar-se o desenvolvimento de conceitos relativos às identidades sociais dos povos, proporcionando resultados positivos (uma sociedade coesa) ou negativos (uma sociedade xenofóbica). Ou seja, toda a exposição e seu diálogo dependem diretamente do personagem responsável que a irá pensar, sendo totalmente responsável por aquilo que transmite aos visitantes.

O planeamento museológico acerca da narrativa do exótico é de grande complexidade. Além de analisar o contexto do conjunto cultural que será apresentado ao espectador, deve acautelar como será realizada a leitura interpretativa dos artefatos. Assim, são fundamentais as peças escritas sobre os artefatos em exposição, possibilitando esclarecer de forma simples as suas funções (a funcionalidade de um objeto pode comprometer o seu simbolismo). Por exemplo, em muitos casos, artefatos de rituais de tribos africanas foram confundidos com utensílios de preparo alimentar.

Para se organizar uma exposição etnográfica é necessário entender por completo as múltiplas complexidades culturais envolvidas. É necessário que a posição do curador

seja fundamentada, que saiba absorver o que é relativo e significativo na construção de uma identidade. No museu etnográfico, este profissional tem a responsabilidade de trabalhar com identidades, memórias, confrontos culturais, além de expor, e ter de compreender, peculiaridades culturais às quais não pertence. Finalmente, enfatiza-se a necessidade de o curador se colocar na posição do espectador e de prever todas as reações que aquele contato intercultural surtirá.

V. Capítulo: Entre culturas: os museus etnográficos como mediadores sociais

1. Introdução à pesquisa prática

As entrevistas realizadas aos responsáveis pelo Museu Nacional do Folclore do Rio de Janeiro e pelo Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa, evidenciam a importância das instituições museológicas como mediadores sociais, não apenas ao desenvolverem exposições interculturais de âmbito educativo, facto decisivo, mas também em termos do cumprimento das suas missões.

Os pontos trabalhados nas entrevistas foram os mesmos para ambos os museus, embora se trate de instituições de países diferentes, com culturas e formações sociais complexas e diversas. É interessante verificar, justamente, que as respostas dos entrevistados, nas semelhanças, confirmam a teoria apresentada no presente trabalho. Ambas as instituições são lugares de estudo e de reflexão abertas ao público. Além do museu como espaço expositivo, assumem-se como centros de pesquisa e de documentação, incluindo arquivos e bibliotecas nos seus espaços físicos. Ambas apresentam exposições apoiadas em extensa e complexa documentação, realizadas por antropólogos experientes e conscientes da complexidade do seu trabalho curatorial.

2. O Museu Nacional do Folclore Edison Carneiro como mediador das culturas brasileiras

A História do Museu Nacional do Folclore Edison Carneiro reflete a mudança de mentalidades ocorrida no século XX. O reconhecimento da multidiversidade cultural no Brasil foi extremamente tardio, sendo que a nação brasileira é formada pela miscigenação de povos distintos, como se sabe, por nativos indígenas, europeus e africanos.

Por influência dos costumes ocidentais e do seu sentido de hierarquia social, tanto os índios, como os africanos eram considerados primitivos e inferiores. Os violentos massacres e o sistema de escravidão, por mais de 300 anos, são uma realidade extremamente complexa com reflexos atuais. O museu nasceu, principalmente, pelo movimento de intelectuais, visando a defesa dos grupos negligenciados e, posteriormente, conceber a igualdade social. Mesmo com toda a luta a partir de 1950, a herança preconceituosa e racista ainda perdura no país, evidenciando, cada vez mais, a importância do museu como agente educador nos dias de hoje.

O Museu Nacional do Folclore Edison Carneiro foi criado como uma Divisão do Centro Nacional do Folclore Brasileiro, no ano de 1958, em consequência da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), que visava o desenvolvimento das pesquisas referentes à diversidade cultural do Brasil, em conjunto com a defesa das expressões artísticas.

Em princípio, as pesquisas antropológicas que foram desenvolvidas priorizavam ressaltar as diferenças multiculturais e as diversas identidades sociais que, devido à miscigenação étnica ocorrida ao longo da história do Brasil, resultou em uma vasta heterogeneidade cultural. Por ser um território rico em questões multiculturais, oriundas de vários lugares do mundo, em cada parte do território brasileiro há características regionais únicas, tais como as variações da língua, características físicas, gastronomia, e outras peculiaridades culturais e sociais:

O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) é a instituição herdeira da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), criada em 1958, e tem por principal missão promover ações que busquem, por meio de pesquisa e documentação, conhecer as realidades específicas em que ocorrem as mais diversas expressões do fazer brasileiro, procurando acompanhar as constantes transformações por que passam, bem como apoiar e difundir os processos culturais populares, propondo e conduzindo ações para sua valorização e difusão. (Ver Anexo I, entrevista 01, p. 83)

Por trabalhar com as diversas culturas étnicas existentes no território brasileiro, o museu aborda em suas coleções todos os aspectos culturais, como a religião, as expressões artísticas, rituais, etc.

O objetivo central da instituição vai além de realizar exposições culturais. Visa estabelecer, também, um trabalho documental vasto sobre todas as culturas regionais, a fim de instituir uma documentação antropológica/histórica do país e, em consequência, promover a conscientização na população sobre a igualdade de valores, independentemente da etnia, credo ou costumes.

A história do museu está totalmente vinculada ao cenário europeu do pós-guerra, e à criação de organizações como a OTAN, e a ONU-UNESCO, que viabilizaram o fácil acesso das comunicações intercontinentais. Logo, a UNESCO estava interessada em prover meios para que as nações iniciassem a elaboração de documentações para preservar as tradições e os costumes dos povos, salvaguardando-os em contrarreação ao efeito da globalização e ao desaparecimento das culturas regionais.

Em resposta ao movimento mundial de preservação das culturas regionais, no Brasil, no ano de 1947, foi criada a Comissão Nacional de Folclore. Segundo a atual

diretora do Museu Nacional do Folclore Edison Carneiro, Elisabeth Pougy, após dez anos da formação da instituição, observou-se a urgente necessidade de se obter uma ação mais resistente de proteção às expressões artísticas e aos costumes. Para tal, criaram a Campanha da Defesa do Folclore Brasileiro, como um órgão vinculado ao Ministério da Educação e Cultura que, no ano de 1976, foi incorporado à FUNARTE, como um único Instituto Nacional do Folclore.

Os historiadores e os antropólogos responsáveis pelo Instituto Nacional do Folclore estavam empenhados em desenvolver algo que, além de ter utilidade para o meio governamental, poderia também estar direcionado para o público em geral. Tal projeto conduziu à idealização do museu no ano de 1958, perdurando o desejo por dez anos, quando, enfim, conseguiram viabilizar meios monetários para a elaboração da instituição.

Em relação à estrutura da instituição, esta foi sempre um problema que, ao longo de décadas, o museu teve que enfrentar por não haver verba pública destinada à criação de um edifício próprio. Ao longo da sua existência, a sua estrutura foi estabelecida em três diferentes locais, todas pertencentes ao governo brasileiro. No ano de 2003, tanto o Museu do Folclore, quanto o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular tornaram-se subordinados do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN), órgão governamental de preservação dos patrimônios históricos do país, o que resultou na mudança final do museu para o complexo onde o IPHAN está localizado, entre a rua do Catete e o Parque do Palácio do Catete, no centro da cidade do Rio de Janeiro.

3. Reflexão sobre a relação museu-curador do Museu Nacional do Folclore-Edison Carneiro

No Brasil, atualmente, o movimento de conscientização pelo respeito às diversidades culturais, religiosas e de gênero são incitadas por ações pedagógicas em forma de políticas educacionais, que desenvolvam a inclusão social. O que tornou o Museu do Nacional do Folclore uma grande ferramenta aliada, que auxilia em um refinamento educacional, que visa individualmente cada ser-humano como um portador de uma gama complexa de conjuntos de vivências, emoções e peculiaridades físicas e sociais, sempre coube ao museu, relativizar o valor de cada ser-humano como um mediador e transmiti-lo de uma cultura para outra.

Sobre o processo de conscientização dos valores culturais ainda estarem a ser desenvolvidos no país, Pougy (2017) relata que, para o museu, como um comunicador de

divergentes culturas, surgem diversas problemáticas, principalmente entre o espectador e as exposições, sobretudo as que pertencem a temáticas relacionadas com a religião, crenças e rituais, havendo em cada projeto dificuldades no planejamento da narrativa expositiva:

Existia um módulo chamado “Religião”, que abordava algumas das manifestações de fé professadas pelo brasileiro, em que eram expostos objetos do catolicismo popular, umbanda e candomblé. Quando da concepção da exposição (1994) ainda não havia o grande crescimento das religiões neopentecostais no Brasil, portanto, não havendo pesquisas específicas e muito menos acervo material que as representasse. A questão da intolerância com as religiões de matriz africana chegou a tal ponto de visitantes interromperem o circuito no meio do percurso por não quererem passar por aquele espaço (Ver Anexo I, entrevista 01, p. 88)

Por várias experiências expositivas em que obtiveram uma reação negativa do público, o Museu do Folclore mantém uma postura de sensibilidade na elaboração das exposições, tanto com as permanentes, como com as temporárias, tomando medidas preventivas em relação à montagem estrutural. Sabendo que o meio irá influenciar a assimilação de conceitos e, em se tratando de temáticas difíceis de trabalhar, existe o maior cuidado, desde a maneira de expor os objetos, obras ou artefatos (como seja o caso da iluminação e distribuição no espaço expositivo), quanto na narrativa apresentada. Para que o espectador deixe o espaço com um sólido aprendizado sobre o que é exposto de outra cultura, tenta aproximar-se o visitante do outro, distanciando-o somente dos sentimentos e posicionamentos de exclusão sobre outros povos ou culturas.

O Museu do Folclore esforça-se por prever as relações do público-alvo, desenvolvendo narrativas que transpareçam informações construtivas, causando um impacto positivo, tanto para a formação do espectador, quanto para a imagem do museu. Ao adequar e condicionar as obras de uma maneira que possibilite tal objetivo, a transparência dos fundamentos das temáticas apresentadas e, principalmente, estudando os padrões de visitantes, pode-se antever como será a interpretação que o espaço causará. Tudo isto através do desenvolvimento de pesquisas pelo contato direto que o museu possui com a comunidade em que se encontra, que contém a maior parcela do público visitante do museu:

Por ser um museu que integra um centro de pesquisa, o contato com as comunidades é bastante frequente por meio dos diversos projetos desenvolvidos pelo CNFCP e funciona como motor para todas as atividades. O respeito ao trabalho de artistas populares e artesãos e suas comunidades é ponto norteador no desenvolvimento dos projetos institucionais. O choque pode acontecer de forma involuntária, mas o cuidado em relação a isso é

fundamental para a equipe do museu e do Centro. (Ver Anexo I, entrevista 01, p. 85)

Segundo a diretora da instituição, Elizabeth Pougy, a relação do Museu Nacional do Folclore com a sociedade é muito próxima, pois a instituição realiza vários projetos voltados para a comunidade. Principalmente por comportar um centro de pesquisa aberto à utilização do público em geral, desenvolvendo projetos em conjunto, também com as expressões artísticas locais, promovendo e fomentando maior integração da comunidade com o museu.

A instituição não desvincula a função do curador com os propósitos sociais do museu, logo, ambos são submissos a um mesmo sistema normativo. Acreditando que o emprego do ofício curatorial é de real importância para o espaço museológico, pelo impacto do projeto expositivo, para Pougy (2017), tanto é o poder e a influência que o profissional pode exercer, que cita, na entrevista, o facto ocorrido nas manifestações museológicas norte-americanas, realizadas pelos curadores, contra o presidente eleito Donald Trump:

[...] não apenas de um museu etnográfico. De qualquer museu, haja vista as ações que vêm sendo desenvolvidas pelos museus americanos em resposta a determinadas ações do governo Trump. (Ver Anexo I, entrevista 01, p. 88)

Portanto, o curador possui maneiras e metodologias para conduzir o público a pensar perspectivas diferentes, tornando-se um agente formador de opinião. Para Pougy (2017), a profissão pode exercer repercussões expressivas no público visitante. O curador, por deferência, deve seguir os pilares éticos e morais, pois, com todo o poder existente, há grandes responsabilidades.

Os pilares que, tanto o curador, quanto o museu devem seguir já estão estabelecidos pelo governo brasileiro, no Plano Nacional de Cultura Brasileiro. Este determina as funções sociais a serem exercidas, definidas em categorias, como a cidadania e o desenvolvimento econômico. Após atribuir funções gerais, as normas do referido Plano ditam que o curador deve viabilizar o contato intercultural, exercer projetos educacionais que fortaleçam os valores das identidades culturais e desenvolver comunicação que promova as relações étnicas. Elucidando melhor:

Respeitando-se a profunda imbricação desses aspectos da cultura, todo projeto de fomento e salvaguarda do patrimônio cultural, assim como toda ação implantada por mediadores e gestores culturais, deve fortalecer as identidades socioculturais dos segmentos sociais diretamente responsáveis pela criação, produção e condução de bens culturais e que, em geral, têm sido

marginalizados nos processos de desenvolvimento social e econômico. Aprimorar as condições de produção e transmissão de técnicas, a divulgação e difusão de práticas ou a comercialização de bens culturais implica não perder de vista as especificidades sociais, econômicas e culturais dos grupos envolvidos, seu modo de vida, os valores locais, as visões de mundo e as formas de representação. (Ver Anexo I, entrevista 01, p. 88)

As exposições do Museu Nacional do Folclore, regidas pelo Plano Nacional de Cultura e pautadas por esse conjunto de normas e condutas éticas, fornecem ao visitante a segurança de que ele está em um espaço educacional pedagógico, que articula diversos modos de reflexão, necessários para um desenvolvimento humano. Portanto, a influência em conceitos e juízos, comunicados pelas narrativas expositivas, segue por condutas criadas por intelectuais e pensadores para que o museu não desenvolva uma ação involuntária que não corresponda às diretrizes igualitárias sociais.

4. O Museu Nacional de Etnologia de Lisboa como mediador de culturas

O Museu Nacional de Etnologia de Lisboa permeia, desde a sua origem até a os dias de hoje, a preocupação em preservar as culturas regionais portuguesas, além de comunicar/apresentar outras culturas ao povo português. O propósito desde a sua fundação estava vinculado pela luta de uma equipe de antropólogos portugueses, que se esforçaram para que as peculiaridades de Portugal fossem perpetuadas como importantes traços sociais e não desaparecessem pelas influências de culturas dominantes, agravadas com a globalização.

O atual diretor do Museu Nacional de Etnologia de Lisboa, Paulo Ferreira Costa, com experiência profissional de nove anos no Museu Nacional de Etnologia, dois deles como diretor, relata que a fundação da instituição seguiu os princípios modernos da antropologia, sob os cuidados de um grupo de antropólogos formado por Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhão e Benjamim Pereira, liderados por Jorge Dias, desde 1940:

Portanto, como nasce o museu? Da vontade, da força, da determinação e do trabalho de um grupo de pessoas muito pequeno, sim! Pessoas que constituíram uma equipe em 1947, organizada pelo Jorge Dias. É fundamental compreender este personagem porque ele procede à renovação dos estudos antropológicos em Portugal (Ver Anexo II, entrevista 02, p. 89)

O desejo de criar uma instituição fundamentada no panorama etnológico, em Portugal, não era apenas pertinente para esse grupo de antropólogos, mas também para a instituição governamental de tutela, o Ministério do Ultramar que, há muito, almejava a

ideia de construir um museu com tal finalidade. Entretanto, faltavam profissionais capacitados para gerir a parte administrativa e pedagógica do museu.

Nos anos que se seguiram, de 1940 a 1960, este grupo de antropólogos realizaram cerca de 50 estudos antropológicos sobre sociedades e culturas regionais, principalmente nas diversas regiões portuguesas. Esses estudos antropológicos surgiram principalmente pela preocupação com o desaparecimento das características tradicionais regionais portuguesas, tais como as tradições, costumes, manifestações artísticas, gastronomia, aspectos cotidianos, entre outros:

Veja bem, eles produziram cerca de 50 estudos sistemáticos, que começam a publicar sobre forma de artigo, revistas, pequeninas monografias, depois completam até ser a grande parcela de conhecimento do país que nós temos. E deve ser em grande parte do país que acabou, o país que começou a desaparecer, o país das tradições, digamos assim, sobretudo das tradições rurais, que começou a desaparecer quando o país começou a mudar muito em meados do século XX (1920), o conhecimento que temos hoje é graças a essa equipa de 50 pessoas que o produzem. (Ver Anexo II, entrevista 02, p. 89)

A atuação do grupo de antropólogos possibilitou o registro, a documentação, e diversos tipos de análises sobre aspetos culturais em desaparecimento. A preservação da cultura regional teve neste período, pelas mãos destes intelectuais, o seu momento de partida.

A preocupação com a perda de certos aspectos culturais era totalmente pertinente. Considerando o cenário pós-segunda guerra mundial, quando foi desenvolvida a política de cordialidade, e foram feitas parcerias entre nações, difundidas pela ONU-UNESCO, tal campanha possibilitou um relacionamento intercultural entre nações e povos. Consequentemente, levou à formação de influências das culturas dominantes do período para as culturas submissas:

Mas havia a preocupação inicial da equipe fundadora de preservar a cultura regional portuguesa. Sentimento da etnologia da urgência, que de fato motiva o trabalho do Museu Nacional Etnológico, pois, os efeitos da globalização, o desaparecimento das culturas locais, da uniformização da cultura por influência externa, e uma das preocupações era guardar aquilo que ia desaparecer. (Ver Anexo II, entrevista 02, p. 90)

Observando essa movimentação global, em resposta, esse grupo de antropólogos portugueses estabeleceu seus objetos de estudo, realizando, através de investigações documentais e de campo, uma preocupação em torno da relativização e valorização da cultura portuguesa, que estava de certa forma perdendo espaço perante a cultura estrangeira dominante no período.

A partir do momento em que os estudos antropológicos portugueses passam a ser conhecidos em todo o país, o Ministério do Ultramar sugeriu a Jorge Dias a criação de um museu etnológico nacional e convidou-o a realizar o projeto em conjunto com toda a equipe de antropólogos. Nesta data, Jorge Dias estava a retornar de Moçambique, onde realizava um estudo sobre o povo Maconde. Junto com sua esposa, Margot Dias, trabalharam por três anos para realizar um estudo antropológico concreto. Portanto, possuíam um vasto acervo de artefatos oriundos da sua investigação e trabalho de campo, à semelhança dos antropólogos de outros países.

É através destas referências que Paulo Costa assinala o grande diferencial do Museu Etnológico no país. Este museu possui exposições que surgem de estudos prévios realizados por antropólogos, possibilita o contato direto com objetos e peças, viabiliza e formaliza a propagação correta do conhecimento.

Após receberem o convite para a elaboração do museu, logo os antropólogos perceberam a necessidade de definir uma base relativa a metodologias educacionais e museológicas. Por ser um grupo formado apenas de especialistas em Antropologia, Etnologia e Etnografia não detinham os conhecimentos museológicos necessários, pelo que decidiram buscar esse conhecimento. O grupo viajou por todo o continente europeu, com o intuito de conhecer todos os padrões de museus etnográficos, em busca de instrução. Tudo isto, antes da elaboração do projeto do edifício:

Este foi um museu pensando até ao milímetro, a equipe começa a viajar pela Europa para conhecer em “pormenor” os museus de etnologia da Europa, viajam tanto pela Europa ocidental, como pela Europa de leste, o que era bastante difícil na altura, pois já estamos em plena guerra fria, o Jorge Dias conhecia vários museus etnográficos no Brasil, tinha esse conhecimento e, portanto, eles viajam para compreender como eram expostas as peças, a museografia, como era a organização dos espaços, exposições permanentes ou temporárias, espaços de reservas, laboratórios, arquivos. É assim que eles definem os princípios, que depois discutem com o arquiteto escolhido como deve ser definido o Museu de Etnologia. (Ver Anexo II, entrevista 02, p. 91)

Esta imersão na realidade museológica etnográfica foi o que singularizou toda a estrutura do Museu de Etnologia português. Compreender o funcionamento de outros museus etnográficos fez com que se tivesse absorvido o que de melhor houve em cada experiência, possibilitando elaborar um novo museu, com suas próprias singularidades.

No ano de 1965, o museu é criado sobre dois distintos e diferentes desejos, de um lado, o Ministério do Ultramar almejava que o museu realizasse exposições apenas das culturas dos povos de “além-mar”, ou seja, os povos colonizados por Portugal, para haver uma ideologia de soberania do estado. Pelo grupo de antropólogos, o desejo latente

era salientar e valorizar a cultura regional portuguesa, para que certas expressões e práticas não fossem esquecidas.

Mesmo com o desejo do Ministério do Ultramar, o museu obteve uma característica peculiar. Verificou-se uma fusão de ambos os desejos, sendo expostas ambas as formas e processos culturais, tanto das regiões portuguesas, como das colônias ou ex-colônias. Tal foi o caso da cultura brasileira que, nos primeiros anos do museu, foi representada por uma exposição sobre a região do estado do Amazonas. O Museu de Etnologia é uma das instituições pioneiras do continente Europeu, pois porta exposições, tanto de culturas dessemelhantes, quanto as do território nacional:

Mas, simultaneamente, há algo que distingue este museu dos museus da Europa de então. É isso que é absolutamente fundamental para compreender a natureza e a especificidade do Museu de Etnologia. Ele rompe o paradigma que existia nos museus de etnologia da Europa. Os países e as potências coloniais tinham normalmente dois museus de etnologia, tinha um museu dedicado às culturas regionais e à diversidade regional das culturas do próprio país, por exemplo na França, e depois havia o museu, não do povo, mas dos povos, que eram predominantemente dos povos das colônias desse mesmo país. Ou seja, os povos dessa nação e os povos dominados por essa nação não estavam ao mesmo nível, não estavam reunidas as suas coleções em um único museu, estavam separadas em museus distintos, com missões distintas, e o Jorge Dias e a sua equipe batem o pé, porque o Ministério do Ultramar não queria um museu com coleções portuguesas. (Ver Anexo II, entrevista 02, p. 92)

No ano de 1976, o museu foi inaugurado no edifício original, projetado pelo arquiteto do grupo, Benjamim Pereira. Apresenta diversas particularidades importantes que refletem os desejos de todos os elementos do grupo de antropólogos, que visavam o desenvolvimento do museu como um centro com diversas funções, designadamente como centro de investigações e de cultura. Porém, antes do termo da obra, o Museu de Etnologia foi inaugurado e alocado em outro espaço. Somente anos mais tarde consegue obter seu espaço original, o edifício onde se encontra atualmente.

O terreno destinado à construção do museu foi escolhido por possuir uma extensão apropriada de terras, para que se pudessem acoplar todos os requisitos e desejos do grupo de antropólogos, tais como os temas de prevenção conservativa, acesso às peças das coleções, espaços para arquivos que necessitam de condicionamento apropriado para conservação (fotográficos, desenhos, bibliográficos, inventários e documentos), equipado com polis fílmicos e sonoros, e uma biblioteca aberta ao público:

A equipe do Museu sabia o que queria, porque muitas vezes os problemas dos edifícios dos museus é que o arquiteto faz coisas como arquiteto, sem ter uma equipe do museu que seja interlocutora dele. Ele define o museu, e a equipe

tem que se adequar ao que o arquiteto concebeu. Aqui não, foi uma negociação permanente, o projeto arquitetônico foi uma resposta às necessidades que a equipa definiu para o museu. (Ver Anexo II, entrevista 02, p. 92)

Embora o edifício não estivesse completo em sua inauguração, com todos os pavilhões que haviam sido idealizados, o projeto inicial e suas peculiaridades não foram deixadas de lado, pois, ao longo do tempo, tudo foi se concluindo e, atualmente, o Museu possui todas as componentes e todos os atributos desejados.

Após a revolução dos cravos, no dia 25 de abril de 1974, o Museu Etnológico do Ultramar viu o termo ultramar ser retirado de sua nomenclatura e, livre das determinações do Ministério do Ultramar, a instituição passa a designar-se Museu Etnológico de Lisboa. Para a felicidade de seus idealizadores, passar a ser um espaço livre para expor diversas culturas que estivessem documentadas, com projetos que não exercessem distinções e paralelos culturais:

O termo designado por Jorge Dias e pela sua equipe é o Museu Universalista, o museu destinado a acolher, e a representar culturas de todo mundo independentemente da sua proveniência geográfica e cultural. Portanto, aqui estavam todos ao mesmo nível e ao mesmo plano, em termos modernos este designado a um museu multicultural, sobretudo a grande preocupação ética, intencional está escrita em todos os textos, logo fundamental a criação do museu, e nos primeiros anos de existência do museu. (Ver Anexo II, entrevista 02, p. 89)

O atual Museu Nacional de Etnologia de Lisboa esteve sempre em sintonia com os seus criadores, que almejavam elaborar exposições culturais de todos os âmbitos mundiais, sem discriminações. Mais do que isso, queriam uma conscientização e formação social em torno da igualdade de culturas.

5. Reflexão sobre a relação museu-curador do Museu Nacional de Etnologia de Lisboa

O ideal social primordial neste museu, desde a sua concepção, assenta em pilares pedagógicos e educacionais, na preocupação de como instruir a população sobre o multiculturalismo e os valores igualitários entre culturas e sociedades. É perceptível a preocupação na história do museu em ser uma peça atuante na sociedade portuguesa, desde o momento em que foi idealizado pela equipe criadora. Segundo Paulo Costa, o Museu de Etnologia sempre esteve focado em constituir relações com o público, suscitando reflexões no visitante sobre culturas e sociedades.

Desde a sua elaboração, há preocupação em conseguir estabelecer a relação de comunicação entre o museu, a obra e o público; essa foi a meta que os idealizadores sempre almejaram para o antigo Museu Etnológico. Para tal, puderam ver-se grandes esforços desse grupo para atingir os objetivos e transformar o espaço expositivo em um ambiente que estimulasse o confronto reflexivo no espectador:

Em certa medida admito que sim, a equipa gostaria de provocar o choque, ou seja, interpelar o público, chocando, confrontando-o com algo que era completamente novo, com algo que o fizesse pensar, e tentar compreender o que era aquela cultura que produzia aquele objeto tão diferente dos objetos que o público português naturalmente estaria habituado, mas no sentido de promover o multiculturalismo, para as pessoas perceberem a ideia do museu. Todas as culturas se entendiam. (Ver Anexo II, entrevista 02, p. 93)

Sobre a função social do curador no Museu Nacional de Etnologia de Lisboa, Paulo Costa ressalta que, desde o seu planeamento, a figura do curador é totalmente imprescindível na instituição. Não distinguindo uma da outra, a posição ética e moral do curador na elaboração da exposição deve estar vinculada tanto aos princípios da museologia, quanto da antropologia, evidenciando que o mais importante, nestes aspectos, é desenvolver metodologias que auxiliem na mudança das perspectivas, que valorizem o respeito entre culturas.

O curador não existe separadamente do museu, da instituição. Há um conjunto de pessoas que trabalham no museu e que trabalham para fazer exposições ou atividades que tenham a ver com as exposições, é algo que não é transversal, não é só algo que tenha a ver com o curador, e claro que há essa função, a função não é dele, mas é da instituição, o museu tem uma função social, o curador tem que exercer bem a função para a instituição em que trabalha (Ver Anexo II, entrevista 02, p. 93)

Uma das formas de exposição em que o museu acredita é apresentar as relações entre culturas e as influências entre elas. Exemplificando, Paulo Costa cita, na entrevista, uma exposição realizada na década de 1970, designada *O Modernismo e a Cultura Africana*, que possuía objetos artísticos africanos. Para demonstrar o valor estético da cultura africana, em conjunto, foi estruturada uma interação com as obras do pintor espanhol Pablo Picasso inspiradas na estética africana. Portanto, fica claro que um dos intuitos do museu é estabelecer reflexões sobre as conexões existentes e promover a valorização de todas as culturas.

Se a temática que o museu porta é a destinada a trabalhar com materiais etnográficos e a desenvolver análises etnológicas, a função social do curador para o

Museu Nacional de Etnologia de Lisboa é, principalmente, desenvolver a relação multiculturalista e a reflexão sobre diversas problemáticas de cada sociedade.

Considerações finais

Os objetivos apresentados inicialmente sobre a *Função social do curador no museu de etnografia* foram pautados pelo desejo de realizar um estudo que fundamentasse a profissão do curador como peça fundamental do cenário museológico atual. Para tal, foi necessário encontrar meios que provassem o valor que a figura do curador possui em uma exposição, no museu e nas suas articulações sociais. Por ser uma profissão considerada nova, houve o ímpeto e a veemência de realizar uma investigação que pudesse contribuir para o desenvolvimento científico e profissional da carreira curatorial.

Pelo desejo de realizar um estudo que envolvesse a temática das relações interculturais, a instituição museológica etnográfica deu resposta, principalmente, por apresentar sua interessante característica de ser um universo comunicativo multicultural, possuindo a capacidade de suscitar questões substanciais sobre culturas e sugerir interpretações diversas ao visitante pela narrativa construída nos espaços expositivos.

A partir deste ponto, a motivação para trabalhar com este tema deu-se pela complexidade do trabalho curatorial etnográfico, que assume a figura do curador como um mediador entre culturas, sendo ele um dos profissionais contemporâneos capacitado a trabalhar diretamente a favor de uma consciência social pautada por valores universais.

Além da necessidade premente de fomentar o convívio multicultural entre povos, acresce a problemática da globalização. Neste contexto, o museu de etnografia, especialmente, torna-se um agente que pode instruir e incentivar o convívio harmonioso entre povos com diferentes culturas.

Em relação aos questionamentos colocados no início desta investigação, foi possível obter resultados positivos e agregadores, tanto na teoria, através da análise bibliográfica, quanto na prática, pela experiência e os dados obtidos nas entrevistas realizadas nos dois museus de etnografia.

Destacam-se as questões abordadas no princípio desta investigação, relativas ao desenvolvimento do ensino e aprendizado em um museu, assim como a importância da relação entre o espaço expositivo e o receptor. O curador, através do planejamento expositivo do conjunto de obras, em paralelo com estudos sobre o público-alvo, poderá exercer uma eficaz comunicação. De forma visual, sem necessariamente utilizar a forma verbal de comunicação, pois a própria construção do espaço falará por si, viabiliza a função social fundamental do museu. Portanto, o museu pode e tem a capacidade de influenciar de forma profunda e íntima um indivíduo ou todo o coletivo social.

Relativamente às questões subsequentes da pesquisa, sobre a função do curador no museu etnográfico, como e através de quais ferramentas o curador pode exercer a função social do museu etnográfico, pode afirmar-se que o curador irá respaldar-se em ferramentas cedidas pela Antropologia, que auxiliem o contato e o diálogo intercultural. Considerando que, para compreender outra cultura, é preciso vivenciá-la por completo, cabe ao curador desenvolver o processo de imersão cultural. A questão de saber como é possível trabalhar entre culturas e conseguir proporcionar, ou incentivar, um conhecimento intercultural positivo, em que o resultado seja o sentimento de igualdade, não um sentimento xenofóbico e de superioridade social, é necessário observar que o planejamento do espaço expositivo é a grande solução para este problema, pois tem como intuito principal transmitir ao espectador a reflexão sobre os valores culturais de uma sociedade dessemelhante à sua. Como dito anteriormente, devem apresentar-se as semelhanças e diferenças entre elas, realizando, em sua conclusão, o paralelo com a cultura do espectador, para que o mesmo consiga visualizar-se em outra cultura. É fundamental desenvolver através da narrativa museológica o conceito de igualdade e respeito cultural.

Nos estudos realizados no âmbito desta dissertação, os objetivos almejados foram esclarecidos, tanto através da consulta e análise crítica de contributos bibliográficos, como pelo contato prático com a realidade dos museus e das entrevistas. Tem-se claro que o museu é um agente de formação social e de opinião, que, além de influenciar modos individuais e coletivos de pensar, possui a responsabilidade e o dever de instruir, de afirmar valores educacionais de âmbito cultural e social.

Em relação ao espaço expositivo, sabe-se que, mesmo não havendo a intenção de criar comunicação entre as obras e o espectador, de conceber um significado, ou de transferir uma mensagem ao público (o que é raro), o visitante, ainda assim, estabelecerá conexões entre as obras e gerará uma narrativa própria e pessoal em função dos elementos sociais, históricos e culturais que possui. Assim, a figura de um profissional qualificado para elaborar os projetos expositivos é imprescindível.

Como instrumento da construção museológica, principalmente como responsável direto em exercitar a função de conexão social do museu, o curador tem a capacidade especializada de fornecer ao público os conceitos, criando a narrativa expositiva e procurando que ela seja assimilada com eficácia. Portanto, observa-se que a função social do curador em um museu etnográfico corresponde à função social do museu, sendo ele o porta-voz (ou um dos principais) dos valores da instituição. O papel

do museu e do curador, no cumprimento de funções sociais, é o de estabelecer um encontro entre culturas. Com efeito, a missão de promover a preservação e a valorização da memória, documentando tradições culturais e incentivando boas práticas de conservação, deve complementar-se com iniciativas que promovam práticas de inclusão social. O museu de etnografia, por várias razões, e considerando as problemáticas atuais, tem um papel fundamental a desempenhar nas sociedades contemporâneas.

Finalmente, poderá dizer-se que esta dissertação demonstra o valor e a importância de um curador no museu de etnografia.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Regina. (2005). Museus etnográficos e práticas de colecionamento. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Vol. 31. Brasília: IPHAN.

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myriam Sepulveda do. (2007). Tal Antropologia, qual museu? Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas, Vol.1, 138-178. Rio de Janeiro: Garamond Universitária.

ALARCÃO, Catarina. (2007). Prevenir para preservar o patrimônio museológico. Revista do museu municipal de Faro, Vol.1, 8-32. Retrieved From: <http://www.museumachadocastro.pt/Data/Documents/Prevenir%20para%20preservar%20o%20patrimonio%20museol%C3%B3gico.pdf>

ALMEIDA, Adriana Mortara. (2005). The personal context of a museum experience: similarities and differences between science and art museums. História, Ciências, Saúde-Manguinhos, vol. 12. Rio de Janeiro: Scielo. doi:10.1590/S0104-59702005000400003

BARBOSA, Cinara. (2013). A Era da Curadoria. Museologia e interdisciplinaridade. Revista do programa de pós-graduação em ciência da informação da universidade de Brasília, vol.2, 135-146. Retrieved from <http://www.periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/viewFile/9634/7113>

BAUMAN, Zygmunt. (2013). A cultura no mundo líquido moderno. 1º ed. Rio de Janeiro: Zahar.

BAZIN, Germain. (1967). Le temps des musées. Liège: Desoer.

BENNETT, Tony. (1995). The birth of the museum: history, theory, politics. New York: London: Routledge.

BITTENCOURT, José Neves, & JULIAO, Leticia. (2008). Cadernos de diretrizes museológicas II: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus.

BOAS, Franz. (2011). Antropologia Cultural (5ª ed). São Paulo: Editora Zahar.

BRANCO, Jorge Freitas. (1999). A fluidez dos limites: discurso etnográfico e movimento folclórico em Portugal, vol 3. Lisboa, Editora Celta.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. (1998). Os primórdios do museu: da elaboração conceitual à instituição pública. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, vol.17, 11-134. Retrieved from: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11178>

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. (2008). Definição de curadoria: os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais.

CARVALHO, Ana. (2011). Os museus e o Patrimônio Cultural Imaterial, vol.1, 73-97. Algumas considerações. Retrieved from:
<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8935.pdf>

CASTRO, Laura. (2009). Os Museus dos Curadores. Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, vol. 2, 300-310. Porto: Fundação Dr. Antonio Cupertino de Miranda. Retrieved from:
<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8034.pdf>

CHAGAS, Mário de Souza, & SANTOS, Myrian Sepulveda. (2007). Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond.

CHAGAS, Mário de Souza. (1996). Museália, 1º ed. Rio de Janeiro: JC Editora.

CURY, Marília Xavier. (2005). Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e Metodológica de recepção, Tese de Doutorado, ECA/USP. Retrieved from:
https://www.researchgate.net/profile/Marilia_Cury/publication/259866616_Comunicacao_Museologica_-_Uma_Perspectiva_Teorica_e_Metodologica_de_Recepcao/links/0c96052e38f99eb32a000000/Comunicacao-Museologica-Uma-Perspectiva-Teorica-e-Metodologica-de-Recepcao.pdf

CURY, Marília Xavier. (2009). Novas perspectivas para a comunicação museologia e os desafios da pesquisa de recepção em museus. Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, vol. 2, 269-279. Porto: Fundação Dr. Antonio Cupertino de Miranda. Retrieved from:
<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8034.pdf>

DESVALLÉES, André, & MAIRESSE, François. (2013). Conceitos-chave de Museologia. Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo, vol. 1., 20-89. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura.

DIAS, José António Fernandes. (2001). Arte e Antropologia no século XX: modos de relação. Etnográfica, vol. 5, 103-119. Lisboa. Retrieved from:
http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_05/N1/Vol_v_N1_103-130.pdf

DUARTE, Adelaide. (2016) Da Coleção ao Museu: O colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal. Casal de Cambra – Portugal: Caleidoscópico - Edição e Artes Gráficas.

DUARTE, Alice. (1998) O museu como lugar de representação do outro. Revista Forum, vol. 2, 121-137. São Paulo. Retrieved from:
<http://revistas.rcaap.pt/antropologicas/article/view/988/792>

DUARTE, Paulo Sérgio. (2008). Uma bienal diet: o que aconteceu com a elite de São Paulo, que, depois da crise do Masp, abandona também a bienal e produz uma mostra tão rala? 28 Bienal Retrieved from:
<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/3037,1.shl> FERNANDES, Gisele Castro. (1999). Vygotsky quem influencia quem? Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio, vol.79. São Paulo. Retrieved from
<http://www.apagina.pt/?aba=7&cat=79&doc=7641&mid=2>

GOMES, Mércio Pereira. (2012). (1º. ed). Antropologia - Ciência do Homem, Filosofia da Cultura. São Paulo: editora contexto. GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de (2008). (1º ed.). Antropologia, Estudos Culturais e Educação: desafios da modernidade. Pró-posições, vol.19(3), 47-79. São Paulo. Doi: 10.1590/S0103-73072008000300004.

ICOM (1974). International Council of Museums: Museum definition. Development of the museum definition according to ICOM Statutes (1946 – 2001). Retrieved from:
http://icom.museum/hist_def_eng.html.

ICOM-CC (2008). Resolution submitted to the ICOM-CC membership. Terminology to characterise the conservation of tangible cultural heritage. 15ª Conferência Trienal, Nova Délhi, 22–26 de setembro de 2008. Retrieved from: ICOM-CC Resolution on Terminology English.pdf.

KANT, Immanuel. (2005). (2º ed). Crítica da faculdade do juízo. Trad: Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

L'ESTOILE, Benoit; NEIBURG, Federico; SYGAUD, Lygia. (2002). Antropologia, impérios e estados nacionais: uma abordagem comparativa. Maná, vol. 10, 250-295. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. Doi:10.1590/S0104-93132004000100009

MATOS, Sara Antónia, & COUTINHO, Liliana. (2016) O Museu como veículo de desenvolvimento crítico e social: Uma visão integrada do Serviço Educativo no Atelier-Museu Júlio Pomar. Lisboa: Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar.

NASCIMENTO, J. J. (2008) Panoramas museológicos da Ibero-américa. Observatório Ibero americano de Museus (OIM), de Jan-mai. Brasília/DF: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais. Retrieved from: http://www.iberomuseus.org/wp-content/uploads/2014/09/OIM_Panorama-museos-iberoamerica-POR-ALTA.pdf

NAVARRO, Cristóbal Belda, & TORRES, Maria Teresa Marín. (2006). (1º. ed). La Museología y la Historia del Arte. Espanha: Universidad de Murcia.

NORA, Pierre. (1987). (8º ed). Les lieux de mémoire, La République, la Nation, les France. Paris: Gallimard.

NORA, Pierre. (1993). (1º ed). Entre memória e história, a problemática dos lugares. (1º ed) Trad. Yara Aun Khoury. São Paulo: Projeto História.

OBRIST, Ulrich Hans. (2010). (1º ed). Uma breve história da curadoria. Trad: Ana Rezende -São Paulo: Bei Comunicação.

OBRIST, Ulrich Hans. (2014). (1º ed). Caminhos da curadoria. Trad. Alyne Azuma. Rio de Janeiro: Cobogó.

OLIVEIRA, Genoveva. (2012). Museus e Escolas: os serviços educativos dos museus de arte moderna e contemporânea, um novo modo de comunicação e formação. Tese de Doutorado. Universidade de Évora. Retrieved from: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/12107>

OLIVEIRA, Genoveva. (2013). O museu como um instrumento de Reflexão social. Midas, vol. 2, 1 de abril. Retrieved from: <http://midas.revues.org/222>

PASSERINO, Liliane, & SANTAROSA, Lucila Costi. (2000). Uma visão sócio-histórica da interação dentro de ambientes computacionais. V Congresso Ibero-americano de Informática Educativa, 4 a 6 de dezembro. Vina del Mar – Chile. Retrieved from: <http://www.niee.ufrgs.br/eventos/RIBIE/2000/papers/026.htm>.

PELAJO, Cristiane. (2014). Quadro 'mona lisa', de Leonardo da Vinci, pode ser vendido por US\$ 2,5 bi. Jornal eletrônico O Globo, 4 de setembro. Retrieved from: <http://g1.globo.com/jornal-da-globo/noticia/2014/09/quadro-da-monalisa-de-leonardo-da-vinci-podera-ser-vendido.html>

PENA, Rodolfo Alves (2017). Geografia Humana, cultura e globalização. Jornal eletrônico Uol, 30 de julho. Retrieved from: <http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/geografia/cultura-globalizacao.htm>

PINTO, Julia Rocha. (2012). O papel social dos museus e a mediação cultural: Conceitos de Vygotsky na arte-educação não formal. Palindromo, vol.7, 81-105. São Paulo. Retrieved from: www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/download/3341/2404

POULOT, Dominic. (2013). (1º. ed). Museu e Museologia. Belo Horizonte: Autêntica.

RANCIÈRE, Jacques. (2010). (1º. ed). O espectador emancipado. Lisboa: Orfeu Negro.

SALGADO, Ricardo Seïça. (2015). A Performance da Etnografia como Método da Antropologia. Antropológicas, vol. 13, 27-36. Lisboa. Retrieved from: <http://revistas.rcaap.pt/antropologicas/article/viewFile/1640/5109>

TEIXEIRA, Maria Roquete. (2016). Do “museu aberto” ao “museu disperso”: desafios ao poder. *Midas*, vol. 6, 31 de março. Retrieved from: <http://midas.revues.org/1016>.

TOTA, Anna Lisa. (2000). (1º. ed). *A Sociologia da Arte: Do Museu tradicional à arte multimédia*. Trad.: Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa.

VASCONCELLOS, Camilo de Melo. (2012). Museus antropológicos na contemporaneidade: perfil, perspectivas e novos desafios. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo*, vol. 01, 707-704. São Paulo. Retrieved from: ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10395.pdf

VYGOTSKY, Lev Strauss. (2007). *A formação social da mente – O desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. São Paulo: Martins Fontes.

Anexos

Anexo – Entrevista I, a Elisabeth Pougy, atual diretora do Museu Nacional do Folclore Edison Carneiro

1) Conte sobre a História do Museu, e como surgiu a escolha da temática cultural abordada?

O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) é a instituição herdeira da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), criada em 1958, e tem por principal missão promover ações que busquem, por meio de pesquisa e documentação, conhecer as realidades específicas em que ocorrem as mais diversas expressões do fazer brasileiro, procurando acompanhar as constantes transformações por que passam, bem como apoiar e difundir os processos culturais populares, propondo e conduzindo ações para sua valorização e difusão.

Com o término da Segunda Guerra Mundial, a Unesco liderou um movimento que procurou implantar mecanismos para documentar e preservar tradições que, avaliavam, estariam em vias de desaparecimento.

No Brasil, atendendo a essa diretriz, em 1947, foi criada a Comissão Nacional de Folclore, vinculada à Unesco.

Desse processo resultou, em 1958, a instalação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, primeiro órgão permanente dedicado a esse campo, vinculado ao então Ministério da Educação e Cultura. Em 1976, a Campanha foi incorporada à Funarte como Instituto Nacional do Folclore.

Já com a denominação atual – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – a instituição passa, no fim de 2003, a integrar a estrutura do Iphan.

O Museu de Folclore Edison Carneiro é uma Divisão do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, e foi criado em 1968, no âmbito da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular), na administração do professor Renato Almeida, a partir de um convênio firmado com o Museu Histórico Nacional. Sua denominação é uma homenagem ao folclorista que dirigiu a CDFB de 1961 a 1964.

Funciona desde a década de 1970/80 no complexo arquitetônico da Rua do Catete, nºs 179 e 181, e também ocupa um prédio anexo no Parque do Palácio do Catete.

2). Após concretizar o projeto inicial do museu, houve um questionamento do espaço onde o mesmo seria implantado? Ou já havia um lugar próprio para ele?

Logo após a criação da Campanha, em 1958, os folcloristas que na ocasião estavam à frente do movimento já acalentavam a ideia da criação de um museu de folclore nacional, o que só seria concretizado dez anos depois, em 1968. Inicialmente funcionou nas dependências do Museu da República, que àquela época era uma Divisão do Museu Histórico Nacional.

Desde então, e ainda hoje, o museu procura um espaço ideal para desenvolver suas atividades. Instalado inicialmente em uma sala no anexo do Museu da República funcionou por breve tempo no térreo do Prédio 179 da Rua do Catete, onde hoje funciona o salão de leitura da Biblioteca Amadeu Amaral do CNFCP, até ter suas atividades interrompidas em função das obras de instalação do Metrô. Em 1980, já subordinado ao Instituto Nacional do Folclore¹ da FUNARTE consegue o prédio da antiga garagem do Palácio do Catete como sede, tendo naquele local espaços públicos, como uma sala para a exposição de longa duração, uma sala para exposições temporárias e um auditório mínimo; também funcionava ali sua primeira reserva técnica, gabinete de trabalho técnico e um pequeno laboratório de preservação do acervo. Em 1983, consegue o prédio de nº 181 da Rua do Catete, contíguo ao nº 179, que já abrigava a Campanha. É inaugurada nesse prédio uma nova exposição de longa duração, marcando a mudança conceitual que abre caminho para uma abordagem antropológica do folclore. Em 2004 é inaugurada nova exposição de longa duração, naquele momento ocupando também parte do prédio 179 e que permaneceu até 2013. O espaço expositivo ficou fechado até 2016 em função de obras realizadas no prédio. Em novembro de 2016, foi inaugurada uma nova exposição de longa duração, que teve seu espaço diminuído devido a cortes financeiros.

3). No planejamento sobre o lugar que deveria ser instalado o museu, houve um estudo prévio realizado com a comunidade?

Não houve qualquer estudo. A dificuldade/burocracia em se conseguir espaço para a instalação do museu acaba tomando um vulto maior do que assuntos tão importantes quanto um estudo prévio realizado com a comunidade.

4). No mesmo período da elaboração da temática do museu, e do planejamento do espaço expositivo, houve pela equipe técnica o questionamento sobre choques culturais que poderia haver entre obra e visitante?

Como informado anteriormente o museu já realizou diversas exposições de longa duração com temáticas diferentes. Por ser um museu que integra um centro de pesquisa, o contato com as comunidades é bastante frequente por meio dos diversos projetos desenvolvidos pelo CNFCP e funciona como motor para todas as atividades. O respeito ao trabalho de artistas populares e artesãos e suas comunidades é ponto norteador no desenvolvimento dos projetos institucionais. O choque pode acontecer de forma involuntária, mas o cuidado em relação a isso é fundamental para a equipe do museu e do Centro.

5). Ainda sobre o espaço expositivo, em seu processo de planejamento houve a preocupação do como as obras seriam expostas, avaliando os impactos futuros causados no visitante?

O planejamento de uma exposição implica a seleção de obras, textos, imagens, sons, cenografia e iluminação, e tudo isso tem que estar pensado de uma forma não imediata, e certamente visando sua apreensão pelo público, mesmo que não tenhamos controle sobre a forma que qualquer pessoa vai receber e elaborar a informação recebida. A experiência com as mostras anteriores e a consulta ao registro feito pelo público em livros de opinião também foram fundamentais para as escolhas feitas pela equipe.

6). Para o museu como agente educador, vocês acreditam que podem com uma exposição formar conceitos prévios sobre determinada cultura/sociedade exposta?

Certamente. E por isso todo o cuidado deve ser tomado para não se criar ou cristalizar conceitos. A atual exposição pretende trabalhar exatamente com a polissemia de conceitos por meio dos objetos e suas narrativas. Há várias narrativas possíveis de serem construídas a partir do contato com a obra. Tenta desconstruir a ideia subjacente de “autoridade” que a instituição museu tem apresentado ao longo de sua existência. Cada observador carrega consigo histórias diferentes, desenvolvidas a partir de experiências pessoais ao longo de sua vida. “Histórias podem desencadear compreensões, mais pela

conexão pessoal que determinado alguém faz com a história do que pelos dados transmitidos por ela”.

O clássico conto indiano em que alguns homens cegos descrevem um elefante ilustra essa conexão pessoal: quando três homens cegos encontraram um elefante na sala de jantar, logo começaram a discutir. Cada um desafiou o outro sobre a natureza e a aparência do elefante. O cego que sente uma perna diz que o elefante é uma pilastra; aquele que sente o rabo diz que o elefante é como uma corda peluda; aquele que sente o tronco diz que o elefante é como um tronco de árvore; aquele que sente a orelha diz que o elefante é como um leque; aquele que sente a barriga diz que o elefante é como um muro; e aquele que sente a presa diz que o elefante é como um tubo sólido. Claramente todos estavam corretos e também errados, porque cada um observava apenas a parte e não todo o animal, nem o contexto da sala, casa, rua, cidade, nação, mundo em que vivia.

Desse modo, “compreensões só ocorrem no âmbito da sua própria realidade. Preconceitos e afirmações impedem compreensões. (...) Compreensão é a experiência de se mover de um ponto de vista fixo sobre um assunto para um ponto de vista mais amplo de entendimento”.

7). Vocês acreditam que o curador/museólogo de um museu etnográfico exerce uma função na sociedade?

Não apenas de um museu etnográfico. De qualquer museu, haja vista as ações que vêm sendo desenvolvidas pelos museus americanos em resposta a determinadas ações do governo Trump. No caso específico do Museu de Folclore, os programas desenvolvidos pelo CNFCP, como a *Sala do Artista Popolari* e o *Promoart*ⁱⁱⁱⁱ, são exemplos dessa função.

8). Nas exposições temporárias, há o mesmo seguimento da linguagem conceitual trabalhada na exposição permanente? E previamente há um estudo sobre o impacto que será causado no público que frequenta o museu?

Sim. As exposições temporárias apenas se diferenciam da permanente por trazerem um foco mais específico sobre determinado tema, enquanto na de longa duração a abordagem é mais ampla. Seria muito importante que esse estudo fosse feito, mas na

prática, o fato de a equipe do museu/Centro ser bastante reduzida torna muito difícil desenvolver essas ações de forma científica e tabelada.

9). Após a estrutura do museu concluída, houve projetos de inserção do museu para o público? E como ele se deu?

O museu fará 50 anos em 2018. Nesse tempo de existência, vários projetos foram realizados com maior ou menor impacto para o público. Por ser um museu de âmbito nacional, além dos projetos de alcance mais local, alguns projetos são desenvolvidos em localidades afastadas dos grandes centros e de sua sede.

Dentre os projetos, além dos mencionados anteriormente (Sala do Artista Popular e Promoart), estão, entre outros:

Assessoria ao professoriv; “Olhando em volta”, “De mala e cuia” e “Fazendo fita”v – dirigidos ao público escolar. “O artista Popular e seu meio” (desdobramento da Sala do Artista Popular - interrompido); De Mala e Cuia Ribeirinho e o Almanaque Pitanga, desenvolvido em cooperação com a Secretaria de Educação de Santarém e a Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA), a partir da promoção de um encontro dos professores da rede pública em torno de uma ação educativa voltada diretamente para aquela localidade.

10). Foram realizadas pesquisas ao público, sobre a opinião que foi gerada sobre o museu, após a visita?

Como mencionado anteriormente, em termos formais não foi desenvolvida essa pesquisa por falta de profissionais para tal; temos tentado obter informações durante acompanhamento a visitas de grupos específicos e também pelo painel de compartilhamento de histórias existente ao final da exposição para que o público se expresse: “Os objetos e suas narrativas”.

11). Já houve problemas com visitantes em relação aos temas que englobam cultura como, por exemplo: religião, crenças, política e etc., sendo esses temas divergentes ao público?

Na atual exposição, inaugurada em novembro de 2016, não, mas na anterior sim. Existia um módulo chamado “Religião”, que abordava algumas das manifestações de fé professadas pelo brasileiro, onde eram expostos objetos do catolicismo popular, umbanda e candomblé. Quando da concepção da exposição (1994), ainda não havia o grande crescimento das religiões neopentecostais no Brasil, portanto não havendo pesquisas específicas e muito menos acervo material que as representasse. A questão da intolerância com as religiões de matriz africana chegou a tal ponto de visitantes interromperem o circuito no meio do percurso por não quererem passar por aquele espaço.

12) Curador/Museólogo/ Equipe técnica acreditam que há pilares éticos e morais que devem ser seguidos na montagem de uma exposição? Se sim, quais vocês seguem?

O Plano Nacional de Cultura baseia-se em três dimensões da cultura fortemente articuladas: a cultura como fonte simbólica; a cultura como direito de cidadania; a cultura como potencial para desenvolvimento econômico. “Respeitando-se a profunda imbricação desses aspectos da cultura, todo projeto de fomento e salvaguarda do patrimônio cultural, assim como toda ação implantada por mediadores e gestores culturais, deve fortalecer as identidades socioculturais dos segmentos sociais diretamente responsáveis pela criação, produção e condução de bens culturais e que, em geral, têm sido marginalizados nos processos de desenvolvimento social e econômico. Aprimorar as condições de produção e transmissão de técnicas, a divulgação e difusão de práticas ou a comercialização de bens culturais implica não perder de vista as especificidades sociais, econômicas e culturais dos grupos envolvidos, seu modo de vida, os valores locais, as visões de mundo e as formas de representação.”² Desse modo, as exposições concebidas pela equipe do CNFCP/MFEC coadunam com os princípios expostos no Plano Nacional de Cultura, sendo essas mostras algumas das ações que possibilitam a criação de condições para que grupos sociais específicos tenham, nos conhecimentos tradicionais de que são portadores, garantias de sobrevivência e inclusão qualificada na sociedade nacional.

Anexo – Entrevista II, Doutor Paulo Ferreira Costa, diretor do Museu Nacional de Etnologia de Lisboa, realizada no dia 10 de maio de 2017 e transcrita no dia 15 de maio de 2017.

1). Conte sobre a História do Museu, e como surgiu a escolha da temática cultural abordada?

Portanto, como o museu nasce? Da vontade, força, determinação e do trabalho de um grupo de pessoas muito pequeno, sim pessoas que constituíram uma equipe que teve origem em 1947, organizada pelo Jorge Dias, que é fundamental compreender este personagem, porque ele procede a renovação dos estudos antropológicos em Portugal, a antropologia é conhecida, dominada por uma escola, e o Jorge Dias, é a primeira pessoa que não era um antropólogo, sendo autodidata, e que, como muitos outros etnógrafos portugueses, não se dedicava exclusivamente ao campo da Antropologia.

O Jorge Dias é a primeira pessoa que vai estudar para fora do país, vai especializar-se em antropologia, faz o doutoramento em antropologia na Alemanha e, quando regressa ao país, armado dos conceitos de ponta, de vanguarda, não apenas ao nível das recolhas etnográficas, mas, enquadrado pelas teorias antropológicas que então vigoravam, ele é responsável pela refundação dos moldes efetivamente científicos, dos moldes antropológicos em Portugal, encarregado em 1947, da secção de etnologia do centro de estudos de arqueologia peninsular do Porto.

Começa a trabalhar com um grupo muito pequeno de pessoas, que se vai ampliando, e durante vinte anos, fazem o trabalho absolutamente notável de documentação sistemática sobre tudo de cultura material do país (Portugal), e esse trabalho é um trabalho notável, veja bem, que eles produzem cerca de 50 estudos sistemáticos, que começam a publicar, sobre forma de artigo, revistas, pequeninas monografias, depois completam até ser a grande parcela de conhecimento do país que nós temos, deve ser em grande parte do país que acabou, o país que começou a desaparecer, o país das tradições, digamos assim, sobretudo as tradições rurais, que começou a desaparecer quando o país começou a mudar muito em meados do século XX, em 1920.

Muito para além, o Jorge Diaz morre em 1972, e sobrevivem as quatro pessoas do grupo, uma das pessoas é viva ainda hoje, nasceu em 1928, era o mais jovem do grupo que entra mais tarde no grupo também. Benjamim Pereira, ele entra em 1959, mas, até cerca de 1990, podemos datar a existência desse trabalho como projeto de investigação

ancorado institucionalmente a partir do qual em grande medida se desenvolve o museu de etnologia, a partir de 1962, eles produzem trabalhos ininterruptamente desde 1947 até 1990, e produzem 50 estudos sistemáticos e 50 monografias, e produzem cerca de 350 artigos específicos sobre cultura material, festas, etc.

A partir de 1958, o Jorge Dias e Margot Dias, que faziam parte do centro de estudos de etnologia, começavam a desenvolver uma linha de investigação em Moçambique, e isso vem a dar mais tarde em conjunto com o trabalho que já realizavam sobre Portugal nas duas décadas anteriores, esse trabalho começa a desenvolver em Moçambique, que se realiza entre 1958 a 1961, que dá origem a um conjunto de monografias sobre os maconde.

São publicadas entre 1965 e 1966 essas duas linhas de pesquisa, uma sobre Portugal, outra sobre os territórios ultramarinos de então, começando com Moçambique, e no âmbito deste trabalho, foi constituída uma coleção de artefatos do povo Maconde, que dá origem à ideia de se criar um museu, o museu é criado no ministério do ultramar, portanto depende do ministério, que já acalentava há mais tempo a hipótese que o Jorge Dias e a equipe dele, de criar um museu de Etnologia, que é uma hipótese que surge na primeira vez em 1950 a 1960, quando é feita uma exposição, em Lisboa com uma parte desta coleção, mas, antes disto é uma hipótese que é formada no grupo, em função do trabalho que eles estavam a fazer em Moçambique, e esta é de fato a primeira coleção que entra no museu e que dá origem ao museu.

O ministério do Ultramar, para o qual a certa altura, este grupo foi enquadrado, quando é decidido efetivamente criar o museu, sobretudo que era o Ministério do Ultramar, que tutelava essa linha de investigação, que é desenvolvida em Moçambique, que chamava a missão das minorias étnicas do ultramar português, que tinha vários grupos de investigação e este era o que estava a trabalhar sobre Moçambique.

Mas, simultaneamente, há algo que distingue esse museu dos museus da Europa de então, é isso que é absolutamente fundamental para compreender a natureza e a especificidade do Museu Etnológico. e ele rompe o paradigma que existia nos museus de etnologia da Europa, os países das potências coloniais, tinham normalmente dois museus de etnologia, tinha um museu dedicado às culturas regionais e às diversidades regionais das culturas do próprio país, por exemplo, na França, e depois havia o museu, não do povo, mas, dos povos, que eram predominantemente dos povos das colônias desse mesmo país, ou seja, os povos dessa nação e os povos dominados por essa nação, não estavam ao

mesmo nível, não estavam reunidas as suas coleções em um único museu, estavam separadas em museus distintos, com missões distintas, e o Jorge Dias e a equipe bate o pé, porque o Ministério do Ultramar não queria um museu com coleções portuguesas.

2). Após concretizar o projeto inicial do museu, houve um questionamento do espaço onde o mesmo seria implantado? Ou já havia um lugar próprio para ele?

O Ministério do Ultramar já acalentava há muito tempo, a ideia da criação do museu de Etnologia, já se falava dessa ideia no final de 1940, volta a ser falada em 1950, nos anos 50, inclusive há um projeto arquitetônico que prevê a criação do museu de etnologia do ultramar, ou museu ultramarino que eram assim chamados, basicamente os museus das colônias e a sua localização era onde fica o centro cultural de Belém.

Havia a ideia de criar o museu, mas não havia uma equipe, o trabalho de Moçambique entre 1958 a 1967, da bagagem para criar uma equipe para dar corpo para o museu, portanto, há aqui uma vontade institucional de tutela do Ministério Ultramarino, e há por um lado a vontade das pessoas que estavam trabalhando com a cultura material em Portugal, e cultura material em Moçambique. Em 1962, é criado um grupo, a missão organizadora do museu de Etnologia, e em 1965, é criado efetivamente o museu de Etnologia.

3). No planejamento sobre o lugar que deveria ser instalado o museu, houve um estudo prévio realizado com a comunidade?

Não havia comunidade, quando o museu é projetado, a cidade estava a crescer para aqui, tanto que foi a possibilidade do museu se instalar aqui, o museu está instalado em uma antiga pedreira, que diz a tradição que foi a pedreira que forneceu o calcário para os Jerônimos.

O museu está na periferia da cidade, no limite da cidade de Lisboa, a dois quilômetros já está outro município, estamos fora do centro, e estamos fora do centro cultural de Belém. Em 1962, não havia estudos prévios.

A equipe do Museu sabia o que queria, por que muitas vezes os problemas dos edifícios dos museus é que o arquiteto faz coisas como arquiteto, sem ter uma equipe do museu que seja interlocutora dele, ele define o museu, e a equipe tem que adequar ao que o arquiteto concebeu, aqui não foi uma negociação permanente, o projeto arquitetônico foi uma resposta às necessidades que a equipa definiu para o Museu.

E as características que a equipe definiu para o Museu, em termos de prevenção coletiva, acesso às peças das coleções nas exposições, arquivo, é o único museu nacional que dispõe de um arquivo frio para conservar os seus polis fílmicos e sonoros, isto foi definido desde o início. Museu com biblioteca aberto ao público, espaços próprios para arquivos fotográficos, desenhos, bibliográficos, inventários.

Museu de vanguarda, museu moderno, agindo de acordo com que os museus deveriam ser na época de 1960.

4). No mesmo período da elaboração da temática do museu, e do planejamento do espaço expositivo, houve pela equipe técnica o questionamento sobre choques culturais que poderia haver entre obra e visitante?

Não posso responder isso por pessoas que fizeram isso há 52 anos atrás, a Victoria não está fazendo a pergunta ao curador que está a organizar o museu naquela data, e eu sou o herdeiro e antes de mim, houve outros herdeiros, outros diretores, houve outras equipes.

5). Mas, na história houve algum relato?

Havia a preocupação inicial da equipe fundadora de preservar a cultura regional portuguesa. Sentimento da etnologia da urgência que, de fato, motiva o trabalho do Museu Nacional Etnológico, pois os efeitos da globalização, o desaparecimento das culturas locais, da uniformização da cultura, por influência externa, e uma das preocupações era guardar aquilo que ia desaparecer.

E a preocupação era mostrar a diversidade da perspectiva multicultural, no sentido de que a solução pode ser diferente, a plástica, a estética, até às vezes a funcionalidade, mas todas as culturas se equivalem e todas elas têm a sua valia.

Uma vocação educativa do museu perante o público, que é fundamental, não posso te dizer se é pelo choque, em alguns casos, é claramente pelo choque, porque quando vemos exposições de cultura africana, a primeira exposição feita no museu, chamada Modernismo e arte africana, mostrava coleções africanas de museus, e mostrava algumas pinturas do Picasso e de outros artistas contemporâneos, para mostrar como as culturas africanas influenciaram grandemente o modernismo no início do século XX, para mostrar que não eram culturas primitivas.

Os grandes nomes da arte ocidental moderna tinham ido buscar inspiração na plástica africana, a primeira exposição que o museu faz chamada *Povos e culturas*, que é uma seleção de peças de várias coleções africanas, da América do Sul, Ásia e, etc, etc

Em Belém, foram expostos objetos que eram utilizados por ignorantes, para práticas mágicas, que era assim que se entendiam muitas vezes os objetos de rituais africanos, e, portanto, e se isso chocaria ao público? Chocaria! Com certeza! Mas as peças estavam ali apresentadas como objetos de arte e não como exemplos de uma religião inferior à religião católica, que era a religião predominante no país, portanto, em certa medida admito que sim, a equipa gostaria de provocar o choque, ou seja, interpelar o público, chocando, confrontando com algo que era completamente novo, com algo que o fizesse pensar, e tentar compreender o que era aquela cultura que produzia aquele objeto tão diferente dos objetos que o público português naturalmente estaria habituado, mas no sentido de promover o multiculturalismo, para as pessoas perceberem que essa ideia do museu, todas as culturas, se entendam.

6). Para o museu como agente educador, vocês acreditam que podem com uma exposição formar conceitos prévios sobre determinada cultura/sociedade exposta?

O termo designado por Jorge Dias e pela sua equipe é o Museu Universalista, o museu destinado a acolher e a representar culturas de todo mundo em independentemente da sua proveniência geográfica e cultural, portanto aqui estavam todos ao mesmo nível e ao mesmo plano, em termos modernos estes designados a um museu multicultural, sobretudo há grande preocupação ética, intencional, está escrito em todos os textos, logo fundamental a criação do museu, e nos primeiros anos de existência do museu.

7). Vocês acreditam que o curador/museólogo de um museu etnográfico exerce uma função na sociedade?

Tem claramente, o curador não existe separadamente do museu, da instituição, portanto, como estava aqui a falar, o museu tem um conjunto de pessoas que trabalham nele e que trabalham para fazer exposições ou atividades que tenham a ver com as exposições, é algo que não é transversal, não é só algo que tenha a ver com o curador, e claro que há essa função, a função não é dele, mas é da instituição, o museu tem uma

função social, o curador tem que exercer bem a função para a instituição em que trabalha e, portanto, claramente que tem.

O museu é um fazedor de opinião, as pessoas saem daqui com uma opinião, uma exposição é uma narrativa, é como se estivéssemos a escrever um texto, é um conjunto de ideais, organizadas sequencialmente, e ilustradas por objetos, fotografias, desenhos, documentos, é uma história! Não são objetos distribuídos aleatoriamente, por um determinado espaço, portanto, há um argumento que se fundamenta na exposição, esse argumento deve ser objetivo.

8). Curador/Museólogo/ Equipe técnica, acreditam que há pilares éticos e morais que devem ser seguidos na montagem de uma exposição? Se sim, quais vocês seguem?

Há, claro, pilares éticos e morais que se devem seguir na montagem de uma exposição, e aqui é uma ética dupla, por um lado, nós temos que seguir pelo código da museologia, mas, por outro lado, nós temos que seguir pelos princípios éticos da antropologia também, ou seja, como mediadores de uma outra cultura, mesmo que quem esteja a trabalhar no museu não seja um mediador direto com aquela cultura da qual foram recolhidos aqueles testemunhos, portanto, nós temos que lidar com essa ética dupla, que tem muitas semelhanças e cada qual tem as suas especificidades, e no caso da antropologia, nós temos que valorizar claramente a cultura da onde provém esses objetos.

Anexo – Informações referentes à entrevista realizada com a Doutora Elizabeth Pougy, Diretora responsável pelo Museu Nacional do Folclore-Edison Carneiro.

Sala do Artista Popular (http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=50)

Programa permanente voltado para a produção de arte popular e artesanato brasileiros, envolvendo ações de pesquisa, documentação, difusão e fomento.

A partir de pesquisas de campo e documentação fotográfica, o programa realiza, no espaço da Sala do Artista Popular (SAP), exposições com vendas dedicadas a artistas e comunidades produtoras de artesanato de cunho tradicional, em geral inéditos, que estabelecem livremente seus preços.

Em cada mostra, que conta com divulgação e edição de catálogo etnográfico, os artistas estabelecem contato com seu público, recebendo pró-labore no caso de demonstração técnica.

Ponto de comercialização

Além do resultado financeiro imediato das vendas durante o período das exposições, o Programa Sala do Artista Popular promove, em seu ponto de comercialização, contato permanente dos artesãos e artistas populares com compradores e frequentadores do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

Nesse sentido, a divulgação das obras em larga escala tem trazido, para aqueles que expõem na Sala do Artista Popular (SAP), benefícios mais duradouros, como, por exemplo, convites para novas mostras, encomendas por parte de lojistas, contratação para demonstrações técnicas e palestras em escolas e outras entidades.

Os documentos gerados pelo Programa Sala do Artista Popular – textos científicos, objetos museológicos, fotografias e registros sonoros – integram os acervos do CNFCP.

Encontro de Artesãos

O Encontro de Artesãos é parte do Programa Sala do Artista Popular e, desde 2007, propõe um espaço privilegiado para o encontro e a promoção de debates sobre as principais questões que envolvem a produção, a distribuição e a comercialização da arte popular e do artesanato brasileiros. Artistas e artesãos que provavelmente não teriam a

oportunidade de se conhecer, devido às distâncias entre as localidades envolvidas, compartilham questões e vivências comuns.

Os convidados, representantes dos grupos que expuseram nas mostras da SAP durante o ano, em rodas de conversa realizadas no auditório da instituição, promovem debates que ampliam seus horizontes de referência, e visitam instituições que constituem o circuito de exibição e comercialização da arte popular brasileira na cidade do Rio de Janeiro. A troca de experiências propicia a formação de novas redes e a busca de alternativas frente às dificuldades que envolvem seu trabalho.

ii **Promoart** (http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=128)

O Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural (Promoart) tem por objetivo qualificar e ampliar a presença do artesanato de tradição cultural nos mercados interno e externo, promovendo sua dinamização econômica. Desde 2009, quando foi implementado, o Programa atuou em 75 municípios, apoiando diretamente 65 polos produtores de artesanato tradicional, a maior parte localizada nas regiões Norte e Nordeste do país, beneficiando mais de 4 mil artesãs e artesãos de 158 comunidades situadas em periferias de grandes cidades ou em municípios do interior. Nesse período, o Promoart estabeleceu parceria com 98 associações de artesãos e mais de 100 entidades locais. Apesar de inúmeras diferenças que se observa entre essas comunidades, há em comum entre elas o fato de que são regularmente excluídas dos circuitos de distribuição de riquezas no país, apesar de serem criadoras de artesanato de inestimável valor cultural e patrimonial.

Neste sentido, busca-se, com o Promoart, a implementação de ações que, de um lado, promovam a preservação das identidades culturais e valorizem a qualidade e a importância dos saberes tradicionais específicos dos quais o artesão é portador; de outro, atendam às demandas postas nos contextos contemporâneos onde essas comunidades estão inseridas. Como, por exemplo, a ampliação de canais de circulação de informações e mercadorias, a preservação de recursos naturais, a implantação de práticas de comércio justo, a certificação social de produtos, entre outras. Para dar conta destes desafios, o Programa foi estruturado em torno de três linhas de ação:

1. Apoio direto ao processo de produção;
2. Investimento em canais de escoamento da produção – criação de redes de comercialização, lojas de referência, feiras, circuitos de salas de exposição e estruturação de espaços de venda;
3. Divulgação e difusão por meio da criação de *website*, confecção e distribuição de amplo material informativo, publicação

de catálogos etnográficos, cadernos de memória e de padrões, entre outros. Com suporte metodológico e conceitual do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP, o Promoart é executado pela Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro (Acamufec). A etapa de implantação do Programa (2009-2011) foi realizada por meio de convênio com o Ministério da Cultura e a parceria institucional do BNDES. Na segunda etapa (2012-2013), o Promoart contou com um convênio da Acamufec com o Iphan e a parceria da Vale, que se repete na atual fase (2015-2016), cujas ações foram elaboradas com base na Avaliação de Resultados (2011) e nas conclusões do seminário *Artesanato de tradição: bases para uma política pública*, que se dedica às questões da comercialização e do escoamento da produção, priorizando as seguintes ações:

- Implantação de um espaço de referência de comercialização da arte popular que promova melhores relações de troca e pagamento de preço justo e que funcione em sistema de rede com os artistas e as comunidades tradicionais;
- realização de diagnóstico junto a 36 pontos de comercialização e/ou espaços de exposição permanentes reestruturados nas etapas anteriores do Programa;
- realização de um Encontro de Artesãos, a fim de promover o intercâmbio entre os artesãos, fortalecendo e valorizando a identidade dos grupos e indivíduos;
- realização do Mercado Brasil de Artesanato Tradicional.

Além da visita preparatória e do empréstimo dos projetos itinerantes, o programa educativo oferece também orientação e assessoria a professores, individualmente ou em grupos pré-agendados, bem como a outros profissionais de instituições culturais e de ensino.

Levando em consideração que cultura popular é diversa e dinâmica, o Programa Educativo procura encontrar novas formas de diálogo com a escola, oferecendo outros olhares sobre esse tema e os espaços públicos que também integram o Centro.

Embora se reconheça museu e biblioteca como espaços educativos, não se entende como substitutos da escola, e por isso, confere lugar de destaque ao papel do professor como mediador de conhecimentos entre essas esferas, dando especial importância à pesquisa como fonte provocadora de novas discussões.

Na intenção de formar uma parceria com os educadores, está sempre aberto para sugestões e encontros com professores para apontar referenciais no sentido de auxiliar o trato com a cultura popular em sala de aula, e ajudar também no trabalho da equipe.

Por tudo isso, a equipe educativa do CNFCP não quer ditar formas, “dar receitas”, de como o educador deve trabalhar. Procura aprender mais com cada instituição que a visita e encontrar modos diferentes de trabalhar cada projeto educativo e cada visita ao museu de maneira singular.

⁹Projetos itinerantes (http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=125)

Três projetos itinerantes foram criados de modo a possibilitar um contato especial do público com parte do acervo e do conhecimento produzido pelo CNFCP.

Os projetos atendem majoritariamente ao público escolar dos Ensinos Fundamental e Médio. Podem também ser emprestados a instituições culturais, como bibliotecas e museus que desenvolvam ações educativas. (...)