



FRONTEIRAS  
REGIONAIS E  
PERSPECTIVAS  
NACIONAIS

SEMINÁRIO  
INTERDISCIPLINAR  
EM MUSEOLOGIA

MUSEU  
HERNANDINI

5

SEMINÁRIO  
INTERDISCIPLINAR  
EM MUSEOLOGIA

I

M

HISTÓRIA

MUSEOLOGIA  
TURISMO

MODA

SOCIOLOGIA

EDUCAÇÃO

MUSEU

HERING

• 2014



SEMINÁRIO  
INTERDISCIPLINAR  
EM MUSEOLOGIA





SEMINÁRIO INTERDISCIPLINAR  
EM MUSEOLOGIA

1ª edição

FRONTEIRAS REGIONAIS E  
PERSPECTIVAS NACIONAIS

Marília Xavier Cury  
coordenadora

MUSEU HERING

Blumenau

FUNDAÇÃO HERMANN HERING

2014



## FICHA CATALOGRÁFICA

---

Seminário Interdisciplinar em Museologia - SIM (1. : 2014 : Blumenau).

Fronteiras regionais e perspectivas nacionais [anais].  
/ Coordenação de Marília Xavier Cury. Blumenau: Museu Hering: Fundação Hermann Hering, 2014.  
272p. il. color.

ISBN 978-85-66346-01-5

1. Museu - Exposições. 2. Seminários. 3. Museologia - História. 4. Museus - Santa Catarina - História. 5. Moda - Educação - Turismo. I. Cury, Marília Xavier (Coord.). II. Título.

---



# SUMÁRIO

---

<b>Apresentação da Fundação Hermann Hering</b> .....	13
Amélia Malheiros	
<b>Apresentação da Fundação Cultural de Blumenau</b> .....	15
Sylvio Zimmermann Neto	
<b>Apresentação do Grupo de Estudo e Pesquisa do Vale do Itajaí</b> .....	19
Mia Ávila	
<b>Apresentação da Comissão Organizadora do SIM</b> .....	20
Gustavo Nascimento Paes e Valquiria Venturi Starke	
<b>Introdução</b> .....	22
Marília Xavier Cury	
<b>Museu Hering: (trinta e) quatro anos depois</b> .....	26
Amélia Malheiros	
<b>Museu, comunicação e exposição - o que há de novo?</b> .....	35
Marília Xavier Cury	
<b>Na tessitura das malhas, o fio tece a história</b> .....	50
Sueli Maria Vanzuita Petry	
<b>Documentando a Memória Institucional</b> .....	57
Tânia Lima	
<b>Processos Museológicos: os caminhos para a gestão dos museus</b> .....	100
Maria Cristina Oliveira Bruno	

<b>Conservação preventiva: a disciplina e os desafios no Museu de Arte da Pampulha</b> .....	106
Luciana Bonadio	
<b>O Sistema Municipal de Museus de Blumenau: etapas da implantação</b> .....	136
Gabriel Henrique, Marcella Borel, Mia Ávila, Mariana Girardi Barbosa Silva, Raquel Brambilla, Sueli Maria Vanzueta Petry	
<b>Deficiente Residente: uma experiência atitudinal</b> .....	143
Ialê Pereira Cardoso, Marcelo Continelli, Tatiane de Oliveira Mendes	
<b>Acessibilidade Museológica na Exposição "Tupã Plural" do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre</b> .....	158
Amanda Pinto da Fonseca Tojal	
<b>Programa de Acessibilidade do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre</b> .....	185
Valquiria Cristina Martins	
<b>A Museologia em busca de seu Alter Ego: reflexões e ponderações</b> .....	208
Luciane Monteiro Oliveira	
<b>Museu Hering: a gestão documental de um processo híbrido</b> .....	231
Gustavo Nascimento Paes	
<b>O Museu Hering, seu setor educativo e suas experiências com o público</b> .....	254
Mariana Girardi Barbosa da Silva	
<b>Ficha técnica</b> .....	270





SEMINÁRIO  
INTERDISCIPLINAR  
EM MUSEOLOGIA





APRESENTAÇÃO

# FUNDAÇÃO HERMANN HERING

Amélia Malheiros  
Diretora da Fundação Hermann Hering

## APRENDENDO A CADA DIA

Como expressar meu sentimento de felicidade pela realização do **I SiM – Seminário Interdisciplinar em Museologia**, senão em forma de agradecimento a todos que tornaram este evento possível.

Quando a equipe do Museu Hering apresentou o esboço do que seria este seminário, percebi que tínhamos uma grande oportunidade e também o desafio de estabelecer conexões entre profissionais, temas, dilemas e paradigmas que permeiam nossa jornada.

A partir da experiência regional adquirida nestes primeiros anos, desde que abrimos as portas do Museu Hering com sua exposição de longa duração “Tempo ao Tempo”, encorajamo-nos a abrir o debate com outros profissionais e suas instituições que igualmente são desafiados a perpetuar sua cultura.

Uma das primeiras recomendações do presidente da Fundação Hermann Hering – Carlos Tavares D’Amaral – foi justamente atuarmos em rede, aprendendo com outras empresas e instituições museológicas, que preservavam e comunicavam suas histórias e suas memórias.

Assim, o time que compõe o Museu Hering saiu em busca de parcerias, trocas, debates, formação de grupos de estudo, visitas a outras instituições. Quanto mais esse aprendizado ocorria, mais sentíamos que os desafios eram comuns e, se compartilharmos, caminharemos para fortalecer essa rede. Hoje o diálogo está estabelecido e este Seminário é o reflexo da cooperação que construímos com muitas mãos.

Como mantenedora do Museu Hering e realizadora do SiM, a Fundação Hermann Hering vem aprofundando sua atuação e articulação nessa temática, com a consciência plena de que tem muito ainda por fazer, mas mantendo as conquistas que já realizou, como o primeiro seminário que aí está. Nosso desejo é de que muitos outros ainda virão.

Nossos sinceros e profundos agradecimentos: a toda a equipe do Museu Hering, por tornarem esse encontro de ideias possível; aos palestrantes, que tão generosamente aceitaram nosso convite para compartilhar suas experiências; aos participantes do SiM, por acreditarem em nossa proposta de aprendizado conjunto, com cooperação e trocas; e à Cia. Hering e à Fundação Hermann Hering, pelo incondicional apoio que recebemos.



## APRESENTAÇÃO

# FUNDAÇÃO CULTURAL DE BLUMENAU

Sylvio Zimmermann Neto  
Presidente da Fundação Cultural de Blumenau

A Fundação Cultural de Blumenau caracteriza-se por ser o órgão municipal articulador do processo de participação pública na elaboração daquilo que entendemos por política cultural, principal gestor da ação cultural e mantenedor de grande parte do patrimônio artístico e museológico da cidade.

A ação cultural aqui citada é entendida como toda a produção ou manifestação que tenha como objetivo a ampliação do conhecimento por meio da arte, de um pensamento ou de uma pesquisa científica.

O conjunto das mais típicas e elevadas expressões humanas, tanto a arte quanto a ciência, é a matéria-prima da cultura. Esse tema complexo, e que se estende por várias direções, é parte integrante da história e do cotidiano de todos os povos.

Para citar somente alguns exemplos daquilo que a Fundação Cultural de Blumenau realiza, destacam-se as importantes produções de teatro infantil, que levam espetáculos ao grande público do Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau ou a regularidade das peças locais, promovidas pela Temporada Blumenauense de Teatro.

A Editora Cultura em Movimento edita e publica uma das mais antigas publicações do país, a Revista Blumenau em Cadernos, com quase seis décadas de distribuição ininterrupta, a qual leva a seus leitores pesquisas científicas, textos históricos, reflexões e entrevistas acerca de nossa história e toda a sorte de acontecimentos nela encerrada.

A Biblioteca Pública Municipal Fritz Müller, além de proporcionar livre acesso a seu acervo, ainda gera inclusão social, por meio de programas de descentralização de leitura a vários pontos da cidade, sendo um alicerce de cultura e de cidadania.

A cinquentenária Banda Municipal de Blumenau, além de ser responsável por memoráveis espetáculos, organiza concertos didáticos e ensaios abertos. Muitos músicos profissionais têm na Banda Municipal, em programas de iniciação musical ou em programas de bandas e fanfarras das escolas públicas municipais, a oportunidade de aprender música ou se desenvolver por meio da atividade artística.

O Arquivo Histórico José Ferreira da Silva é o guardião dos registros do Executivo, do Legislativo e do Judiciário da cidade, além de preservar a memória de muitas famílias que outorgam àquela instituição pública suas memórias.

Nesse arquivo encontra-se a mais valiosa hemeroteca do Vale do Itajaí, a qual contém

todos os jornais impressos em Blumenau desde 1881, devidamente arquivados, registrados e catalogados. E ainda conta com um riquíssimo acervo iconográfico.

O Fundo Municipal de Apoio à Cultura, que é o caminho para o incentivo à produção local, acolhe propostas de todas as linguagens e manifestações culturais e científicas, patrocinando projetos que se enquadram nas diretrizes estabelecidas pelo Conselho Municipal de Políticas Culturais e regidas por edital próprio.

Outro relevante destaque das políticas culturais é o patrimônio museológico composto pelo Mausoléu Dr. Blumenau, Museu da Família Colonial, Casa da Memória Escola n. 1 e o Museu de Hábitos e Costumes, importantes instrumentos para a afirmação cultural e para o turismo do Vale do Itajaí.

Os museus da Fundação Cultural de Blumenau, ao lado de outros museus públicos e privados, constituem a força e a beleza de nossa história. O público constante de munícipes e de visitantes conta com o dinamismo das exposições e nos faz refletir sobre nosso próprio futuro.

Os museus estão vivos, promovendo a interação com todos os tipos de públicos, sem exceção. Se por parte dos visitantes, aqueles que compartilham por razões geográficas ou históricas das mesmas raízes, os museus produzem a sensação do pertencimento ao lo-

cal e à história, para outros visitantes, esses espaços de memória provocam o encantamento e a mais clara comunicação da formação antropológica de nossa sociedade.

Ainda o Museu de Arte de Blumenau abriga em seu valioso acervo e expõe em suas galerias obras produzidas pela sensibilidade artística que interferem na realidade de nosso cotidiano. O Salão Elke Hering - Mostra Nacional Contemporânea de Artes Visuais - também é uma conquista da cultura municipal.

O Seminário Interdisciplinar em Museologia - SiM tem os desafios impostos pela natureza desta singular área do conhecimento: a administração e a preservação dos espaços de memória, a formação de profissionais, a adequação à legislação vigente, o incentivo contínuo à formação educacional e cultural das comunidades que se servem dos museus, a comunicação eficiente com os seus diversos públicos e todas as questões que possam surgir na observação diária de quem se dedica à restauração, conservação e exposição de acervos.

Aliado a esses desafios, o Seminário Interdisciplinar em Museologia é realizado na cidade que detém o maior complexo museológico fora da capital do Estado de Santa Catarina, no seio de uma comunidade que tem como hábito a preservação da memória e cultiva valores comuns.





## APRESENTAÇÃO

# GRUPO DE ESTUDO E PESQUISA DO VALE DO ITAJAÍ

Mia Ávila  
Membro do Grupo de Estudo e  
Pesquisa do Vale do Itajaí

A região museológica do Vale do Itajaí, conforme informação do Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina, é composta por 17 cidades, contando com 41 museus que aderiram ao SEM/SC, dos quais 12 encontram-se na cidade de Blumenau, o que equivale a 32% dos museus da região.

Profissionais vinculados a alguns museus de Blumenau, movidos pela necessidade de estabelecer parcerias e compartilhar experiências, sentiram a necessidade de constituir um grupo, com o objetivo de reunir esforços no sentido de diagnosticar a realidade dos espaços museais da região, seus pontos fortes e frágeis e como esse grupo poderia propor ações, troca de experiências e ajuda mútua. As discussões propostas teriam também por finalidade apresentar proposta de criação de um Sistema Regional de Museus.

O GEPVI - Grupo de Estudo e Pesquisa do Vale do Itajaí - nasce em outubro de 2012, com a organização de um grupo que foi nominado Grupo Gestor, criado com a missão de dar sustentação às atividades planejadas

para o GEPVI, além de divulgar e socializar seus objetivos para os profissionais e estudantes da área.

São membros do Grupo Gestor: Marcella Borel, museóloga da Fundação Cultural de Blumenau; Mariana Girardi Barbosa Silva, coordenadora educativa do Museu Hering; Mia Ávila, gerente do Museu de Arte de Blumenau; e Sueli Maria Vanzuita Petry, diretora do Patrimônio Histórico e Museológico da Fundação Cultural de Blumenau.

O GEPVI tem por objetivos:

- Unir profissionais e acadêmicos, vinculados a instituições museológicas do Vale do Itajaí, a fim de proporcionar encontros temáticos e discussões proveitosas.
- Promover intercâmbio para troca de experiências com demais instituições museológicas do Estado.
- Criar uma rede de Museus do Vale do Itajaí.
- Promover cooperação mútua entre os museus do Vale do Itajaí.
- Fortalecer os museus de Blumenau e região.
- Desenvolver projetos e programas que possam beneficiar a todas as instituições participantes do grupo.
- Fomentar eventos e oficinas voltados à área da museologia no Vale do Itajaí.
- Implantar o Sistema Municipal de Museus em Blumenau.

Desde sua constituição, o GEPVI vem promovendo encontros de socialização, oficinas temáticas, momentos de discussão de temas pertinentes à museologia e visitas a museus da região e do Estado, mantendo-se articulado com o Sistema Estadual de Museus - SEM/SC, em suas diretrizes e normas.

Apoiar e participar do I Seminário Interdisciplinaridade em Museologia do Museu Hering, tem especial significado para o GEPVI, pela relevância dos temas e assuntos tratados, a promoção de conhecimento, o intercâmbio entre profissionais e núcleos acadêmicos e valorização dos profissionais que atuam na área museológica.

A realização do I Seminário Interdisciplinar em Museologia do Museu Hering, na cidade de Blumenau, afirma a importância de investimentos desse porte no desenvolvimento e amadurecimento das diferentes instituições museológicas, centros culturais e arquivos documentais, não só do município de Blumenau, mas de toda a região.

O GEPVI agradece e parabeniza: a Fundação Hermann Hering pela realização do evento, o Museu Hering por sua promoção e as comissões organizadora e técnica por sua viabilização.

Amigos leitores e participantes, sejam todos bem-vindos. Que esse seja o marco de muitas outras ações e realizações.



## APRESENTAÇÃO

# COMISSÃO ORGANIZADORA DO SiM

Gustavo Nascimento Paes e Valquiria Venturi  
Presidentes da Comissão Organizadora do SiM

Para nós, a realização do primeiro Seminário Interdisciplinar de Museologia (SiM) comprova a importância da formação e do trabalho de equipe técnica do Museu Hering, em conformidade com os eixos museológicos. Desde sua criação, em 2010, o Museu buscou estar inserido e comprometido com as demandas patrimoniais da região, contribuindo para que diversas ações fossem promovidas em conjunto com instituições e profissionais da área museológica, merecendo destaque a estruturação do Grupo de Pesquisas e Estudos Museológicos do Vale do Itajaí (GEPVI).

O SiM foi concebido com foco na museologia e suas interfaces, possibilitando maior interação entre instituições da área e profissionais de diferentes núcleos acadêmicos voltados à valorização e preservação do patrimônio. Cumpre, ainda, o compromisso de tornar público e acessível o conhecimento gestado institucionalmente para toda a sociedade. Estabelece diferentes níveis de interlocução com as políticas públicas direcionadas à proposição e gerenciamento de museus, e também à formação profissional.

Outro fruto esperado é a efetivação de novas parcerias que acarretem proposição de

projetos e atividades conjuntas, seja no campo da pesquisa acadêmica ou nas atividades de extensão. Acreditamos que os resultados deste Seminário potencializarão a composição de alianças com profissionais, núcleos de pesquisa e instituições museológicas.

Cabe à equipe organizadora agradecer a todos os envolvidos direta e indiretamente no SiM. Primeiramente, agradecemos à Fundação Hermann Hering, que acreditou no trabalho desenvolvido pela equipe do Museu Hering e possibilitou a execução desse projeto. Em seguida, à Fundação Cultural de Blumenau e à Fundação Universidade Regional de Blumenau - FURB, que contribuíram ainda mais para a execução do Seminário.

Esse evento só se tornou possível graças aos profissionais do campo da Museologia, que aceitaram o convite logo em um primeiro contato e de forma ímpar. Sem dúvida, é o histórico de atuação desses profissionais e das instituições a quais estão envolvidos que potencializaram e tornaram possível o sucesso do primeiro Seminário Interdisciplinar de Museologia.

Esperamos que todos - instituições, comunidade civil, graduandos, graduados, pós-graduados - possam se deleitar com esse SiM, pois foi concebido para atender às demandas oriundas do Vale do Itajaí e, para tanto, extrapola as barreiras geográficas do município de Blumenau.



# INTRODUÇÃO

Marília Xavier Cury

Os processos museológicos no Brasil não são simples, como não é simples a criação e consolidação de museus no país. Os processos são determinados por políticas públicas, e a criação e a consolidação de instituições dependem de inúmeros fatores, tais como a profissionalização do campo museográfico, leis de incentivo que fomentem os recursos necessários, planejamento e equipe.

O processo vivido pelo Museu Hering não é diferente, vem sendo impactado pela situação política cultural e museal brasileira e enfrentando os inúmeros desafios para a execução de seu projeto. Podemos, no entanto, levantar algumas das características favoráveis que impulsionam a continuidade das ações projetadas e planejadas.

Um ponto essencial é a intuição e sensibilidade museológica e os agentes envolvidos foram Ingo Hering, Ivo Hering e Carlos Tavares D'Amaral: três homens em três tempos que fizeram a diferença para que o Museu Hering fosse criado, seu acervo fosse formado e preservado e a instituição se realizasse e continuasse a se expandir, ocupando seu lugar na circunstância museal estadual e nacional.

De sua inauguração em 2010 para cá, o Museu Hering foi se entendendo, ou seja, a

equipe responsável vem construindo uma rotina institucional no enfrentamento de seu acervo e na relação com os seus públicos. Nesse sentido, outro nome se destaca, agora, pelo empreendedorismo museal e pelo arrojo: Amélia Malheiros, coordenadora da Fundação Hermann Hering e do Museu Hering, que se predestinou o desafio de levar o ideal de Ingo Hering à concretude de um museu. Se consolidar um museu não é simples, para essa profissional do ramo empresarial não foi simples também, mas a visão atrevida dos arrojados a favoreceu, sobretudo porque sabia o que não é um museu e, com isso, sabia o que não queria para o Museu Hering.

Hoje o Museu Hering se desenvolve ano a ano, alcançando um patamar de respeitabilidade sem que, com isso, esqueça-se de que há muito ainda o que implantar em termos de curadoria museológica e de gestão. Contudo, o fato é que o Museu Hering tem um vigor e um frescor que o destaca como liderança regional e estadual, papel que desempenha solidariamente, estabelecendo parcerias com outros museus de Blumenau e do Vale do Itajaí e participando de grupos e redes.

O Seminário Interdisciplinar em Museologia (SiM) é o exemplo da liderança do Museu Hering em parceria com setores da preservação patrimonial e universitário e museus do município e região. O SiM teve sua programação concebida dentro de uma visão da diversidade para a promoção do encontro e troca de ideias, perspectivas e experiências, para

atender às demandas do setor de museus da região. Assim, nomes destacados da museologia e do patrimônio aceitaram generosamente o convite à participação: Amanda Pinto da Fonseca Tojal, Fausto Roberto Poço Viana, Gabriel Henrique, Ialê Cardoso, Luciana Bonadio, Luciane Monteiro Oliveira, Marcella Monteiro Borel, Maria Cristina Oliveira Bruno, Margarita Nilda Barretto Angeli, Mia Ávila, Raquel Brambilla, Sueli Maria Vanzuita Petry, Tânia Lima, Teresa Cristina Toledo de Paula e Valquíria Cristina Martins.

Os colaboradores do Museu Hering, e realizadores do evento, posicionam-se com os convidados, definindo uma relação de diálogo e troca, são eles: Amélia Malheiros, Gustavo Nascimento Paes e Mariana Girardi Barbosa da Silva. Com esse conjunto de protagonistas o SiM, um evento regional, coloca-se como mais uma iniciativa no panorama museológico nacional.

A programação do evento se organiza em três dias de trabalho, com palestras, debates em mesas-redondas e cursos. Nesse sentido, seria importante valorizar o trabalho realizado e a equipe envolvida: os presidentes da comissão organizadora, Gustavo Nascimento Paes e Valquíria Venturi Starke, e a equipe executiva: Bruna Kleine, Daniel Philipi Knop, Eduarda Mendes Soares, Gabriel Henrique Michel da Silva, Marcella Monteiro Borel, Mariana Girardi Barbosa Silva, Mia Ávila, Raquel Brambilla e Sueli Maria Vanzuita Petry.



A presente obra bibliográfica tem a finalidade de registrar, por meio de artigos, as colaborações institucionais e a participação dos convidados, quando puderam aderir à solicitação para publicação. Dessa forma, a obra se inicia com as apresentações institucionais da Fundação Hermann Hering, pela diretora-técnica Amélia Malheiros; Fundação Cultural de Blumenau, presidente Sylvio Zimmermann Neto; Grupo de Estudo e Pesquisa do Vale do Itajaí, pela membro Mia Ávila; Comissão Organizadora do SiM, Gustavo Nascimento Paes e Valquiria Venturi Starke.

A sequência de artigos que compõe o livro segue a estrutura da programação do SiM, com acréscimo das contribuições dos Setores de Museologia e Educativo do Museu Hering, que foram chamados a, no melhor dos sentidos, dar conta das ações de curadoria sob suas responsabilidades. Assim, Gustavo Nascimento Paes e Mariana Girardi Barbosa da Silva fecham a ideia do livro com seus artigos carregados de vitalidade e entusiasmo, características inerentes à equipe do Museu Hering.

Em nome da equipe envolvida, desejamos ao (à) leitor(a) o melhor proveito desta obra elaborada com muito comprometimento museal.

# MUSEU HERING:

## (TRINTA E) QUATRO ANOS DEPOIS

Amélia Malheiros  
Fundação Hermann Hering

O Museu Hering completa quatro anos de inauguração em 26 de novembro. Esta data tão importante nos faz retomar os antecedentes e os ancestrais da ideia do museu, pois a rememoração faz parte da comemoração. Em 25 de junho de 1980, quando a Cia. Hering chegou ao seu centenário, Ingo Hering definiu a **Constituição do Acervo do Futuro Museu da Cia. Hering.**

Em documento assinado pelo então presidente, a denominação "Museu Hering" já estava claramente indicada, assim como outros princípios inspiradores até hoje, e que a nova museologia apoiaria sem restrição: conexão, associação, valor patrimonial, constituição, diversidade de objetos de acervo, história e cultura, grupo/equipe, reconstrução de memória, homenagem, diversidade de agentes, liderança, modernidade, espírito jovem, etc. Da mesma forma, Ingo Hering orienta para uma política de acervo, assim como intui alguns procedimentos, como indicação de equipe de trabalho, coleta de objetos e formação do acervo e restauração.

O entusiasta não conseguiu ver, no entanto, o tempo que a organização do museu levaria, embora tivesse uma perspectiva de

curto prazo para o início de funcionamento do museu na matriz da Cia. Hering no bairro do Bom Retiro, Blumenau. O museu não aconteceu na época e por anos a sua realização não foi possível, pela cautela com que a empresa tratou as mudanças econômicas que o país atravessou. Mas, algumas iniciativas que julgamos embrionárias aconteceram. Em 2000, um dos prédios históricos da matriz no Vale do Bom Retiro, construção em enxaimel, primeiro restaurante e biblioteca da empresa, foi restaurado cuidadosamente peça a peça, outra investida na implantação do Museu Hering.

Somente em 2010, aos 130 anos da Cia. Hering, o Museu Hering foi inaugurado. Seu projeto museológico foi implantado estrategicamente pela exposição de longa duração "Tempo ao Tempo", para que o novo museu causasse impacto imediato na empresa, na cidade e na região, algo só alcançado por uma exposição museológica.



Foto 1. Exposição Tempo ao Tempo, sala A Contribuição dos Funcionários. Fonte: Charles Steuck, 2014.

É fundamental registrarmos o papel fundador do Seu Ingo, como é lembrado, assim como o do diretor-administrativo, Carlos Tavares D'Amaral, que abraçou a ideia do museu em 2010, e também, principalmente, de Ivo Hering, pois coube a ele a iniciativa de preservação de um rico acervo histórico reunido, organizado e tratado no Arquivo Histórico da empresa.

Se hoje temos um museu, é porque Seu Ingo teve visão patrimonial e museológica, Carlos D'Amaral apoiou e conduziu o processo e Ivo Hering preservou. Podemos, sem dúvida, escrever os nomes dos três nas memórias do Museu Hering.



## UM MUSEU INAUGURADO

---

A inauguração do Museu Hering em novembro de 2010 foi sucedida pelo início das atividades de comunicação e educação, para dar vida à instituição. Isso foi possível com a exposição de longa duração "Tempo ao Tempo", aberta à visitação e com a formação de uma equipe de educação contratada.

A boa acolhida pela mídia fez com que o museu ganhasse visibilidade e aceitação imediata, creditando para os últimos dias de 2010 mais de 700 visitantes. A partir daí, houve um crescente de público, atingindo a marca de mais de 50 mil em outubro de 2014.

**Tabela 1- Relatório quantitativo de visitantes**

	2010	2011	2012	2013	2014*	Total*
Morador Blumenau	400	2.665	2.701	1.602	1.505	8.873
Morador SC	89	841	1.050	857	567	3.404
Outros estados	141	2.126	2.932	3.720	4.114	13.033
Exterior	17	162	268	207	156	810
Sem informação	11	113	213	122	261	720
Sem registro	43	251	186	194	142	816
Público escolar	----	2.323	4.770	6.214	3.573	16.880
Transporte programado	----	----	1.950	2.560	1.074	5.584
<b>Total</b>	<b>702</b>	<b>8.481</b>	<b>12.120</b>	<b>12.916</b>	<b>11.392</b>	<b>50.120</b>

Fonte: Museu Hering. \* até outubro/14.

Um dos fatores para a ampliação e formação do público do Museu Hering é, certamente, a ação desempenhada pelos educadores. O Setor Educativo promove constantemente a diversificação de atividades e aumento de público. Dentre os projetos podemos destacar alguns: sábado cultural, oficinas criativas, visitas mediadas, café com memória, encontro com profissionais do turismo, a escola visita o museu, o professor no museu.

O fornecimento de transporte programado a escolas favorece a presença de estudantes e professores no museu, conquista alcançada em 2012, que trouxe grandes benefícios para a relação museu e escola, favorecendo a visita das unidades escolares que não têm recursos para o ônibus.

O site do museu, criado em 2012, permitiu a veiculação da instituição na internet, pelo endereço *www.museuhering.br*

Em 2012 é criada a nova identidade visual com o Enxaimel Type, modernizando e dinamizando a identidade do museu. Este tipo teve inspiração na fachada enxaimel do prédio que hoje abriga a exposição da instituição. Um olhar sensível sobre uma fachada viu um alfabeto inteiro apropriado para uma comunicação que provoca o diálogo entre o passado e a tradição e a contemporaneidade.



Foto 2. Nova identidade visual do Museu Hering, 2012. Fonte: Museu Hering.

As publicações do Museu Hering denotam outra vocação institucional. Entre 2010 e 2013 foram organizadas três obras: Tempo ao Tempo – Nasce um Museu, Museu Hering – Conquistas e Possibilidades Criativas e Temáticas Educativas.

Outro aspecto que merece ser destacado refere-se ao acervo e à ação de salvaguarda

em desenvolvimento. O acervo do Museu Hering tem sua origem no Arquivo Histórico da Cia. Hering e mantém os eixos intuídos por Ingo Hering em 1980: grupos família e institucional.

Além do núcleo formador do acervo do museu com o Arquivo Histórico, há hoje a consciência de que é necessária uma política de aquisição de peças, considerando: as diversas unidades da Cia. Hering, por um lado; e a aquisição de peças contemporâneas na produção industrial da empresa, por outro. Temos aqui ainda um desafio a enfrentar, temos consciência da importância dessas novas incorporações contemporâneas ao acervo do museu. Atualmente o acervo vem sendo acondicionado para sua conservação preventiva, classificado e documentado, para registro de informações e criação de acesso à consulta e pesquisas. Nesse sentido, o museu vem se destacando como lugar de pesquisa e do pesquisador.

Em 2011 foram 22 as pesquisas realizadas no museu, em 2012 foram 36, em 2013 foram registradas 33 pesquisas e em 2014 até julho aconteceram 13 pesquisas. Nesse sentido, é interessante notar que os próprios profissionais de criação da Cia. Hering procuram o museu para pesquisas para o desenvolvimento de coleções, pois sabem que o DNA da empresa está salvaguardado no Museu Hering. Para tanto, a equipe está se preparando cada vez mais para a salvaguarda patrimonial e o atendimento de pesquisadores.

Com a visão de seu papel e responsabilidade, o Museu Hering abriu outra frente de ação em 2013 para restaurar o prédio da Antiga Costura (década de 1920), edificação histórica com porte e localização privilegiados para a salvaguarda e pesquisa. Esse espaço de 2.837m<sup>2</sup> restaurado será entregue em dezembro de 2014 e abrigará o Centro de Memória "Ingo Hering".

O espaço compreenderá todas as reservas técnicas do Museu Hering, o espaço de atendimento ao pesquisador, assim como atividades correlatas à conservação preventiva e documentação museológica, além de um auditório para debates e atividades culturais. Com mais este núcleo, o Museu Hering ampliará sua atuação e liderança na preservação do patrimônio industrial no Vale do Itajaí e Santa Catarina.



Foto 3. Prédio da Costura, 2012. Fonte: Museu Hering.



A Fundação Hermann Hering, gestora do Museu Hering, vem contando no decorrer dos anos com o apoio da Lei de Incentivo à Cultura do Governo Federal, o que significa um aporte financeiro bastante importante para a manutenção do museu, sua exposição e ações.

Dentre as parcerias, o Museu Hering integra o Grupo de Estudos e Pesquisas Museológicas do Vale do Itajaí (GEPVI) para, junto com outros museus da cidade de Blumenau e da região, promover a preservação do patrimônio, a musealização e a comunicação patrimonial. Essa união vem apoiar as recentes políticas públicas para o trabalho em rede para agregar valor às inúmeras iniciativas e avanços do setor museológico.

Para finalizar, após quatro anos de trabalho, em 2014, a equipe do Museu Hering se constitui como interdisciplinar e é formada por museólogo, conservador e educadores com distintas formações. Esta equipe propõe e promoveu o I Seminário Interdisciplinar em Museologia - SiM, com palestrantes da região e de outras localidades brasileiras.

Essa iniciativa vem demonstrar que projeto museológico, liderança institucional e parcerias com os demais museus do município resultam em ganhos expressivos para a sociedade e isto não podemos deixar de registrar nas memórias do Museu Hering. Se recuarmos para 1980, recuamos na contagem do tempo determinando que o Museu Hering foi criado nesse ano, mas inaugurado em 2010. Assim,

podemos colocar na mesma linha formadora todos aqueles agentes que ajudaram na constituição do que entendemos hoje como Museu Hering.

O SiM tornou-se realidade, nossos sinceros e profundos agradecimentos: a toda a equipe do Museu Hering, por tornarem esse encontro de ideias possível; aos palestrantes, que tão generosamente aceitaram nosso convite para compartilhar suas experiências; aos demais participantes e parceiros, profissionais e instituições da museologia do município e região, por acreditarem em nossa proposta de aprendizado conjunto, com cooperação e trocas; à Cia. Hering e à Fundação Hermann Hering, pelo incondicional apoio que recebemos.



## MUSEU, COMUNICAÇÃO E EXPOSIÇÃO O QUE HÁ DE NOVO?

Marília Xavier Cury  
Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

A Universidade de São Paulo (USP) completa 80 anos. Neste mesmo ano o Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE-USP) comemora seus 25 anos. O museu mais antigo da USP, o Museu Paulista, tem mais de 100 anos de criação. As coleções museológicas com entradas mais remotas na USP - originariamente no Museu Paulista, atualmente no MAE - ultrapassam um centenário. É nesse contexto universitário e museal que a práxis, ou a museografia, e a pesquisa museológica vem se desenvolvendo.

É nesse contexto, também, que a participação na produção de conhecimento em torno de exposição - expologia e expografia - vem alcançando resultados para transpor o contexto USP e atingir o cenário museal e museológico nacional. Então, transpor um cenário para alcançar outro intervendo nele é um dos propósitos do artigo. Se a partida se dá na USP, o lugar de divagação é outro.

Os museus como ideia de instituição vêm se transformando com marcos perceptíveis e temos exemplos conhecidos: o movimento pós II Guerra Mundial que criou o Conselho Internacional de Museus (ICOM), o Maio de 1968, os antimuseus nos anos de 1970 (BOLANOS, 2002), a nova museologia na década de

1980, as Declarações elaboradas no contexto do ICOM, entre elas a de Caracas (1992). Porém, os museus como práxis institucional e como agente de práticas sociais também vêm alterando sua pauta de questões e agenda de ações.

Uma abordagem possível para tratar essas transformações é a **revolução comunicacional dos museus** (CURY, 2014) que, com ênfase, deflagra aspectos das mudanças que vêm atravessando o campo museal, as quais necessariamente passam pela comunicação e pelo entendimento que se tem dela, pois há distintas concepções e novos direcionamentos teóricos em perspectiva. Antes, no entanto, recorro à definição do objeto de estudo da Museologia, o fato museológico que, para a museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, trata-se da “relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem poder de agir - relação esta que se processa num cenário institucionalizado chamado museu” (2010, p. 204).

Tal definição foi esquematizada inicialmente na estrutura tripartite: HOMEM (o público), OBJETO (coleções), CENÁRIO (a estrutura institucional, o museu), ou HxOxC. Posteriormente, com a Nova Museologia, deu-se a transformação da ideia de público, coleção e museu, a estrutura se amplia para: SOCIEDADE, PATRIMÔNIO e TERRITÓRIO.

A estrutura tripartite pode ser visualizada:

Fig. 1 - Estrutura tripartite para o museu na relação com o público e os objetos musealizados.



Fig. 2 - Estrutura tripartite para uma nova concepção de museu na relação com a sociedade e patrimônio cultural, contribuição da Nova Museologia.



A relação proposta por Guarnieri e ampliada com as contribuições da nova museologia pode ser considerada como uma relação de comunicação, em se tratando do universo relacional entre indivíduos, o público ou segmentação social, e os profissionais de museus, relação esta que acontece em dada circunstância museal: ora territorial, ora ins-

titucional, com o uso inevitável do objeto museológico ou patrimônio cultural, como a materialidade musealizada por uma instituição e/ou em seu contexto de existência, ou seja, na cultura em dado território definido socialmente.

Para tratar da questão da comunicação em museu, há de se situar pontos de vistas. A comunicação prescinde de sentidos e significados e estes não são, mas estão nas mensagens elaboradas e transmitidas pelo museu. Entretanto, a transmissão não encerra a comunicação, pois esta só se efetiva quando a mensagem apropriada pelo público tenha sentido atribuído por ele e/ou seja ressignificada, o que ocorre a partir do lugar cultural do visitante, ou seja, interpretamos e ressignificamos a partir de quem somos culturalmente. Numa nova conjuntura, o museu faz suas elaborações no cruzamento entre o que o museu sabe e quer e as demandas do público. Em outros termos, o museu fala sobre algo para alguém entender, se apropriar, reelaborar e fazer circular em seu meio cultural, pois a interpretação e a ressignificação do objeto museológico é uma construção cultural que se dá dentro e fora do museu pelos profissionais e pelo público.

Essa concepção está alinhada às mediações do cotidiano, ao deslocar a atenção da comunicação dos meios para as mediações, de acordo com Martín-Barbero (1997). Nesse sentido, a mediação não está no museu e sim na cultura e no cotidiano das pessoas, cada

pessoa que entra no museu é um representante da sua cultura e de seu meio particular. Certamente o museu tem um papel privilegiado nessa concepção, pois é o agente das complexas enunciações que essa perspectiva exige e permite, e o profissional de museus passa a ter um papel articulador essencial, pois deve deslocar-se constantemente entre um "dentro", o museu e sua especificidade e modo de operar, e um "fora", a cultura na sua diversidade e suas dinâmicas.

No caráter da revolução comunicacional temos que tornar explícito o que é implícito, o público que para a comunicação é o receptor, ao passo que o emissor é o museu. Para este está reservado o caráter de construtor ativo da sua própria experiência museal e o seu trabalho no museu é "ler", interpretar e ressignificar.

Fora do museu, o trabalho do público é maior, pois deve dar conta da veiculação da mensagem museal reelaborada na medida em que fora agregado a esta outros sentidos e novas significações. Ainda, fora ou dentro do museu, o trabalho do público é de deflagrador de conflitos e divergências - entendendo esse como um papel construtivo importante na sociedade democrática fundada na diversidade e nas diferenças - e de negociador, pois a mensagem do museu é fechada, mas o sentido e significado são abertos a outras visões. Portanto, comunicação em museus passa a ter outras possibilidades de diálogo democrático e a exposição é o lugar propício a isso.



## EXPOSIÇÃO: O NOVO, O NOVO DO VELHO E O FALSETE

---

Se o sentido do processo comunicacional desloca-se da mensagem e do meio para a interação, a exposição deve se recolocar nessa nova posição, entendendo que o museu é o espaço de participações recíprocas. Exposição é uma das formas de comunicação em um museu, e a educação é outra essencial à instituição.

Aquilo que é novo para a comunicação em museus é que a recepção revela uma rica diversidade e pluralidade de públicos que o museu recebe e desconhecia. A comunicação em museus precisa enfrentar o diferente, pois a diferença é que torna o museu o fórum (lugar de debate) em contraposição ao templo (lugar de sacralização).

Então, o novo para a exposição é ir de encontro ao diferente e fazer dele parte constitutiva dos processos expográficos, ao passo que o museu, por meio de sua equipe, desloca-se para distintos contextos culturais para que o deslocamento de posicionamento e ponto de vista aconteça de fato e resulte em ampliação de possibilidades.

Dessa forma, a elaboração da exposição ganha renovadas contribuições para escolha de temas e recortes conceituais, definição da linguagem, seleção de recursos e efeitos, etc. Com isso a inteligibilidade é possível na exposição, assim como a participação do



público na construção de sentidos e significados. De outra forma, o deslocamento do museu para o contexto cultural favorece as exposições autonarrativas, as micro-histórias, a participação na construção das memórias, etc. Então, o novo está na capacidade de engendrar exposições que o trabalho do público seja possível, mas o novo é também a participação direta do público nos processos expográficos. O novo, ainda, está na ideia de curadoria, vislumbrando todas as ações em torno do objeto museológico como é a exposição. Se adotamos essa conceituação, todos aqueles que trabalham com o objeto musealizado é curador. Nesse sentido, o público, ao interpretar as exposições, é curador, o que muitos podem contestar, mas que nos parece muito claro: se o público tem um trabalho e o realiza, esse trabalho é de curadoria. Essa curadoria será mais rica ou empobrecida, a depender da qualidade elaborativa da exposição. Nesse sentido, a ideia de relação entre profissionais de museus e público se reforça, como reforça o trabalho de articulação do profissional do museu. É novo, então, fazer possível a participação criativa do público, como é novo a inserção de um profissional de museu com papel renovado.

O novo do velho, porque vimos repetindo há algum tempo, é o entendimento de que uma exposição deve-se ao "enfrentamento do objeto" (MENESES, 2000). Definitivamente, entender o museu como lugar da cultura material e a exposição como linguagem dos objetos não é nada novo. A exposição é uma ideia estrutu-

rada pela articulação de objetos de um museu e a disposição dos mesmos em um determinado espaço, tendo uma linguagem de apoio e mobiliário de sustentação e disposição espacial para uma circulação mediante uma retórica. O recorrente é a organização narrativa, sequencial. O novo em termos de ordenamento é que a retórica pode ser episódica, à semelhança do hipertexto, organização conceitual da exposição disposta no espaço para livre escolha de conexões e de roteiros pelo público.

Outra ideia já consagrada é referente à importância da linguagem de apoio (tudo o que não é o objeto de museu, ilustrações, mapas, gráficos, vídeos, audiovisuais, etc.), pois conhecemos como seus elementos podem atuar na exposição, aproximando e articulando os objetos, destacando-os ou dando informações sobre eles, dentre outros aspectos. A dificuldade está no exercício de construção da linguagem do objeto, que se dá pela exposição, e o uso de outros recursos para essa finalidade. Porque é difícil, mas não impossível, é recorrente alguns recursos de apoio tomarem a vez da própria exposição, sobrepondo-a ou completando aquilo que ela não conseguiu ser. O novo está em como se apropriar das novas tecnologias da comunicação e informação (NTCI ou TIC) e as inserir adequadamente na exposição.

As exposições são preparadas por equipes, já sabemos, o novo do velho é que as equipes devem se organizar interdisciplinarmente, quando uma disciplina não dá conta

de exposição. O novo é a equipe trabalhar transdisciplinarmente, quando os temas são transversais.

O novo é a aposta no local, para que este se fortaleça e possa reivindicar uma posição no global. Não há diálogo entre o local e o global se o global se sobrepuser ao local. O novo é fazer com que os museus construam suas particularidades locais como sínteses únicas e, ainda, que as equipes se preparem para "ler" as informações presentes no ambiente cultural no qual se inserem e construam as circunstâncias museais. Não há verdade, tudo é circunstancial e entender como a circunstância se constrói é fundamental. Uma exposição circunstanciada, porque é afinada com o lugar cultural, é localmente forte e, por isso, globalmente situada.

O velho está nas exposições que não contemplam a inteligibilidade e na fetichização dos objetos muitas vezes alcançada pela estetização das exposições. O velho é criar a contradição entre estético e didático, contemplação e entendimento. O velho é confundir inteligibilidade com didatismo.

O velho é a afirmação de que o museu e dado modelo de exposição estão ultrapassados, sem tentativa de superação da situação. O velho é dizer que o museu e a exposição são estáticos, sem dinamismo, sem trazer alternativas de interação condizentes com a linguagem do objeto. O velho é estar no museu sem compreender a sua rotina, assim

como ignorar que há um conjunto de saberes da práxis expográfica e museográfica e que esses saberes são do domínio do profissional de museu. O velho é o profissional de museu e da expografia não se empenhar para ampliar a sua visão, como é também a não avaliação dos processos expográficos e museográficos. O velho é a contratação de equipes externas, havendo uma interna, e dar a ela condições diversas e autonomia antes negadas.

O falso novo é o modismo, a ideia de um momento, o que atende às demandas do mercado, efêmero e esvaziado pela necessidade de gerar produtos descartáveis para serem substituídos por outros com a mesma profundidade. O falso novo é aquele que se impõe sem que as tradições e consolidações de equipes e trabalhos sejam respeitadas. O falso novo supervaloriza o objeto, sem enfrentá-lo, e desvaloriza o público, porque limita sua participação. O falso novo não tem continuidade, tampouco está presente na rotina do museu e da exposição após sua abertura.

Finalizando, apenas seria importante retomar um espírito positivo e construtivo, vezes escamoteado pelas argumentações aqui expostas, apenas esclarecendo que a ideia do novo e do velho está mais próxima de nós do que podemos supor inicialmente. O investimento que devemos fazer é no fortalecimento da equipe para que possa trabalhar circunstancialmente e, para tanto, aprenda a discernir entre o novo, o velho e tantos falsos que nos rodeiam.



## CONSIDERAÇÕES

---

Em síntese, os museus vêm sendo questionados há muitas décadas. Os inúmeros questionamentos são deveras importantes e vêm provocando transformações no entendimento sobre a instituição museu e no modo como trabalha. No entanto, é necessário discernir sobre as contestações e levar à frente aquelas que são inerentes ao campo dos museus, entendendo as funções institucionais de pesquisa, educação e social.

O museu tem um papel social insubstituível e domina uma rotina e um conjunto de saberes. Assim, as críticas devem passar pela ideia de como os museus se estruturam e organizam para que sejam eficazes em seu impacto transformador. Os exemplos dados - criação do ICOM, Maio de 1968, nova museologia e outros - denotam como críticas bem estruturadas são necessárias.

A revolução comunicacional pela qual passa o museu o coloca em posição transitória, considerando um modelo tradicional e outro emergente. O museu que realizamos hoje vive a transitoriedade (CURY, 2014), negando aspectos do modelo tradicional e propondo reformulações para o futuro. A emergência do museu tem parâmetros das áreas de conhecimento, mas para a práxis museal é ainda abstrata, porque se pauta no modelo tradicional. Nesse sentido, o novo, o recorrente

e o falso não somente tem espaço no museu contemporâneo como faz sentido que coabitam o mesmo espaço institucional, deflagrando algumas das características museais do presente. O museu atual é contraditório, pois abarca o novo, o ultrapassado e o equívoco, considerando que as abordagens podem trazer contribuições. Parte da negativa do que não quer e faz experimentações sucessivas, buscando novas abordagens e metodologias, e com isso se dá o direito de errar, mas é inseguro e incerto em suas investidas. O museu atual questiona tipologia e modelos, extrapola a sede e supera a ideia de extramuros e precisa do público como elemento constitutivo. O museu atual educa, mas se educa.

A exposição é a ação museal de maior visibilidade, por isso recai sobre ela muita polêmica. A maior crítica às exposições, a meu ver, viria do público: o que aceita, o que rejeita, o que ignora, o que lhe emociona, motiva ou instiga, como estabelece conexões e confrontos com sua vida, etc. Esse retorno do público, no entanto, depende da capacidade do museu de avaliar suas exposições e de desenvolver estudos de recepção que alcancem a dimensão cultural do público. À parte a essas duas grandes e inesgotáveis perspectivas, as exposições vêm sendo contestadas, ora por profissionais dos museus – que definitivamente não é um grupo homogêneo em todos os termos, tais como formação, tempo de trabalho, experiência profissional, visão sobre o que vem a ser um museu, ideologias, entre outras questões, ora por visões externas. Se

a contestação nos interessa, inquieta-nos a gerar debates que ajudem a consolidar a importância dos museus e das exposições ao passo que corroborem para que continuem se transformando, o que nem sempre acontece. Lamentavelmente faz falta ao campo museal uma crítica, aqui entendida no sentido de modelos de desconstrução para análise de como se deu a construção e, dessa forma, o exercício crítico se realizar sobre os fatores de formação da circunstância: as condições de produção, as escolhas, os parâmetros estabelecidos, o embasamento teórico-conceitual e metodológico, etc.

As universidades brasileiras vêm cada vez mais ajudando no desenvolvimento do campo dos museus. A Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UniRio) e a Universidade Federal da Bahia (UFBA) contribuem há muitas décadas com seus docentes e egressos de cursos de graduação. A Universidade de São Paulo tem sua grande contribuição diferentemente, sobretudo a partir de seus quatro museus estatutários: Museu de Arte Contemporânea (MAC), Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE), Museu Paulista (MP) e Museu de Zoologia (MZ). Nessas universidades e museus universitários, dentre outros, que a pesquisa museológica vem ganhando um corpo e onde um modelo de crítica a museus e exposições poderá emergir, apoiado por inúmeros outros museus que se ocupam de uma rotina e geram uma produção inestimável, há uma herança teórica, conceitual e metodológica para as futuras gerações.

## REFERÊNCIAS

BOLAÑOS, M. (ed.). **La Memoria del Mundo**. Cien años de Museología 1900 - 2000. Madrid: Ediciones TREA S.L, 2002.

CURY, M. X. Museologia e conhecimento, conhecimento museológico. Uma perspectiva dentre muitas. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. III, n. 5, p. 55-73, mai-jun. 2014. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/museologia/article/view/10949/7824>.

\_\_\_\_\_. Educação em Museus: Panorama, Dilemas e Algumas Ponderações. **Ensino em Re-Vista (On-line)**, v. 20, n. 1, p. 13-27, 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/emrevista/article/view/23206/12747>. Acesso em: 7 set. 2014.

\_\_\_\_\_. Museologia, comunicação museológica e narrativa indígena: a experiência do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre. **Museologia & Interdisciplinaridade**, 1, 49-74, 2012. Retrieved from: <http://seer.bce.unb.br/index.php/museologia/article/view/6842/5514>.

\_\_\_\_\_. **Museums, participation and empowerment**. Icofom Study Series, n. 41, p. 149-158, 2012.

\_\_\_\_\_. Museologia. Novas tendências. In: GRANATO, Marcus (Org.). **Museu e Museologia**. Interfaces e perspectivas. Rio de Janeiro: MCT: MAST, 2009. Disponível em: [http://www.mast.br/livros/mast\\_colloquia\\_11.pdf](http://www.mast.br/livros/mast_colloquia_11.pdf).

\_\_\_\_\_. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. 2. ed. São Paulo, Annablume, 2008.

\_\_\_\_\_. **Comunicação museológica: Uma perspectiva teórica e metodológica de recepção**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

GUARNIERI, W. R. C. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (coord.). **Waldisa Russio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória**. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, v. 1, 2010. p. 203-210.

LOPES, M. M. **Resta algum papel para o(a) educador(a) ou para o público nos museus?** MUSAS - Revista Brasileira de Museus e Museologia, n. 1, p. 60-64, 2004.



LOPES, M. M. **A favor da desescolarização dos museus. Educação e Sociedade.** Campinas: Instituto de Geociências da UNICAMP, n. 40, dez. 1991. p.443-455.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Tradução de Ronald Polito e Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MENESES, U. T. B. de. **Educação e museus: sedução, riscos e ilusões.** Ciência e Letras, Porto Alegre, n. 27, p. 91-101, jan./jun. 2000.

SANTOS, M. S. dos. **Museus, liberalismo e indústria cultural.** Ciências Sociais Unisinos, v. 47, n. 3, p. 189-198, set/dez 2011.

# NA TESSITURA DAS MALHAS, O FIO TECE A HISTÓRIA

Sueli Maria Vanzuita Petry  
Diretora do Patrimônio Histórico e Museológico  
da Fundação Cultural de Blumenau.

A cidade de Blumenau projetou-se no cenário nacional e internacional, identificando e representando seu passado e seu presente, tão logo firmou os alicerces de seu projeto colonizador. Idealizada no início da segunda metade do século XIX, pelo alemão Hermann Bruno Otto Blumenau, a perspectiva de futuro estava pautada em investir na agricultura, no comércio e na indústria, componentes básicos para o desenvolvimento do empreendimento.

A comunidade foi formada por imigrantes alemães luteranos, portadores de mão de obra diversificada e qualificada, trazendo conhecimento para a aplicação de novas tecnologias. Também se preocupavam com a educação dos filhos.

Os primeiros tempos não foram nada fáceis, o fluxo de pessoas era reduzido. Estruturada na medição e demarcação de lotes rurais, ao longo dos cursos de rios e ribeirões, o planejamento urbano fora constituído para atender às necessidades básicas desses núcleos.

Aos poucos, o princípio básico da economia colonial, que esteve centrada na produção de subsistência, cedeu espaço à produção

e ao beneficiamento de produtos extrativos, agropecuários e alguns industrializados. Essa situação alterou-se com o ingresso de profissionais, tais como: operários, técnicos e pequenos trabalhadores da indústria doméstica, saídos das áreas urbanas e agrícolas da Alemanha. Esses novos moradores foram responsáveis pelo surgimento de incipientes de indústrias familiares, embrionárias de grandes empreendimentos que se projetaram em diversos segmentos, especialmente na área têxtil, sinalizando a marca da Blumenau contemporânea.

O Governo Imperial, ao adquirir o empreendimento particular do fundador, entre 1860 e 1880, o manteve à frente na direção. Com essa medida os investimentos foram agilizados e canalizados para constituir a infraestrutura viária e administrativa colonial.

Graças à navegabilidade em direção ao porto de Itajaí, foi possível estabelecer relações comerciais com localidades da província e demais cidades do país. O poder econômico manteve-se nas mãos dos "vendeiros", estrategicamente identificados em diferenciados pontos dos núcleos rurais e operavam como intermediários dos produtos coloniais, sendo os importadores e exportadores no mercado.

Como já mencionado, desde a chegada dos primeiros grupos de imigrantes que se dirigiram a Blumenau, chamava atenção o considerável número de artesãos que aqui esco-

lheram viver. Essa mão de obra qualificada materializou-se ao produzir uma economia diversificada.

Nesse viés, as indústrias de produção agrícola, de beneficiamento e de engenhos artesanais de "fundo de quintal", ao tornarem-se mais organizadas e eficientes, abriram espaço para o aparecimento de indústrias que dependeriam da importação de matéria-prima.

Percebe-se, assim, com o aumento populacional, uma sucessiva ocupação territorial, associada à entrada de novos contingentes de imigrantes que vinham da Alemanha e de outras regiões da Europa, como os italianos, austríacos, poloneses e muitos outros, em direção ao grande Vale do Itajaí, abrindo caminhos para uma rápida industrialização.

A industrialização na terra dos colonizadores de Blumenau chegou tardiamente e as consequências se fizeram sentir, com maior intensidade, nas regiões de produção têxtil artesanal, dificultando a vida dos artífices, que não podiam mais competir com as máquinas. O desemprego, a falência, a falta de opção para se recompor, manter a família, almejar uma vida melhor e superar a crise econômica e social que se abateu sobre eles os levou a imigrar para a América. E a Colônia Blumenau foi uma das opções, conforme já visto.

Com o passar dos anos, a Colônia aparentava estar mais estruturada e alicerçada em equipamentos que dinamizavam a econômica e

demais segmentos sociais. Respalhado nessas ações, a direção colonial insistia, junto ao império, na emancipação política da colônia. O intento foi formalizado por meio de um dispositivo de lei em 4 de fevereiro de 1880, elevando-a para a condição de município. Meses depois, uma grande enchente assolou todo o Vale do Itajaí, inviabilizando e causando inúmeros prejuízos de proporções ao recém-criado município. Portanto, impossibilitado de dar sequência aos andamentos de transferência do município, a posse do novo administrador, José Henrique Flores Filho, ocorreu somente três anos depois.

Enquanto a era colonial vinha desempenhando uma fase de desenvolvimento, constatavam-se algumas mudanças no ciclo manufatureiro ligado ao setor primário, e um outro se abria para dar vazão a um ciclo que veio impulsionar a economia local e regional. Esse marco ficou por conta do aparecimento da primeira indústria do ramo têxtil em Blumenau.

Por ocasião da chegada de imigrantes que vieram a Blumenau no ano de 1878, destacou-se a figura do tecelão Hermann Hering, descendente de tradicional família de tecelões. Era natural da região da Saxônia, Alemanha, onde, em sociedade com o irmão Bruno, tinha uma pequena tecelagem. Na bagagem da viagem trouxe algum capital, o qual aplicou na manufatura de charutos e, em seguida, num pequeno comércio. Quis o acaso proporcionar a esse imigrante a oportunidade de adquirir um

tear circular manual e uma caixa com algumas dúzias de fios. Esta casualidade veio compor a tessitura da malha que conduziria o fio que tece a industrialização têxtil em Blumenau.

Fazendo uso do conhecimento e da experiência, produziram-se com esses equipamentos as primeiras peças do tecido de malha, as quais tiveram uma rápida saída. Com o olhar de um visionário, dava-se o passo inicial para o desenvolvimento de uma economia que transformaria a cidade e a região num pólo industrial do ramo têxtil, entrando no cenário nacional como pioneira ao produzir tecidos em malhas no país.

A parceria entre os irmãos foi restabelecida com a vinda de Bruno Hering, no ano de 1880, acompanhado por esposa e filhos do irmão Hermann Hering. Nos primeiros anos, o singelo empreendimento funcionava na Rua 15 de Novembro. Ali eram produzidos os tecidos e realizada a costura de meias pelas filhas de Hermann. Ao fazer uso da força de trabalho familiar para desenvolver o empreendimento, surgia oficialmente, ainda em 1880, a incipiente indústria de malhas "Gebrueder Hering"<sup>1</sup>.

A gestão estava dividida entre os irmãos Hermann e Bruno. O primeiro detinha as atividades administrativas e as decisões sobre os negócios, enquanto o segundo exercia fun-

---

1 - 75 Anos de Indústria Manufatureira. Revista Paulista de Indústria, n. 34(5)1955 p. 9-10.

ções técnicas na talharia, na tinturaria e de vendedor dos artigos de malha<sup>2</sup>.

Na década seguinte, a fábrica mudou-se para novas instalações no vale do Bom Retiro. A família Hering também passou a residir nas imediações da fábrica.

Nessa tessitura de fiar e compor esta trama, os espaços urbano e colonial alargaram-se. O perfil da cidade foi recebendo nova configuração urbana para atender às demandas de seu crescimento.

Ainda no período oitocentista, surgiram, em pontos opostos do município, duas fábricas voltadas ao ramo têxtil. Uma, localizada na margem do rio do Testo, que deu origem à Cia. Karsten, voltada à produção de panos de algodão, e outra, no Vale do Garcia, à margem do ribeirão que leva a mesma denominação da Empresa Industrial Garcia, como as demais fabricava tecidos de algodão.

A solidificação da primeira fase da industrialização em Blumenau foi o resultado da perseverança de seus idealizadores, que, apesar de todas as vicissitudes, venceram os desafios ao iniciar um empreendimento em um ambiente distante da matéria-prima: o algodão. A consagração da economia industrial que se desenrolou nesta trama teceu mudanças no meio social e no setor produ-

---

2 - Blumenau em Cadernos, Tomo XXI, 1, 1980, p. 14-19.

tivo, alterando, ao longo da história, o ambiente da cidade e as condições de vida e de trabalho.

Ao finalizar esta tessitura das malhas, desvelando alguns momentos da industrialização em Blumenau e seus personagens no momento de sua criação, retoma-se o espaço do Museu Hering. Identificado como um lugar de memória no tecido histórico, essa centenária e tradicional empresa restabelece com a comunidade local a memória de seu próprio passado, como também reata os laços da história de milhares de pessoas que, no percurso de suas vidas, reencontram-se nesta atividade. Esse museu é a memória viva de uma história que marcou a cidade, as pessoas e a região.

## REFERÊNCIAS

COLOMBI, L. V. **Industrialização de Blumenau: o desenvolvimento da Gebrüder Hering, 1880-1915**. Dissertação de MMsC, Universidade Federal de Santa Catarina, 1979.

HERING, I. **Desenvolvimento da indústria blumenauense, em Comissão de Festejos**. O centenário de Blumenau. Tipografia Blumenauense. Blumenau, 1950.

HERING, M. L. R. **Colonização e Indústria no Vale do Itajaí: o modelo catarinense de desenvolvimento**. Blumenau: Edifurb, 1987.

HILLESHEIM, A. A. **O crescimento do mercado interno numa colônia do império: o caso de Blumenau, 1850-1880**. Dissertação de MsC, Universidade Federal de Santa Catarina, 1979.

PETRY, S. M. V.; FERREIRA, C.; WEISS, U. **A fibra tece a história: a contribuição da indústria têxtil nos 150 anos de Blumenau = A history woven of fiber** [tradução: Liberto H. Streck]. Blumenau: Sintex, 2000.





# DOCUMENTANDO A MEMÓRIA INSTITUCIONAL

Tânia Lima  
Memória Votorantim

## MEMÓRIA EMPRESARIAL

Estudos recentes apontam que uma das funções da Memória Empresarial, quando bem documentada e organizada, é garantir a perpetuação da história para as próximas gerações e torná-la mais um instrumento que agregue valor à empresa.

Isso nos explica por que a preservação da Memória Empresarial tem sido uma preocupação crescente em todo o mundo, tanto que, a cada dia, surgem novos Centros de Memória de empresas preocupadas em valorizar sua própria história e utilizá-la como ferramenta de aprendizado. Mais do que isso, as empresas estão cientes do aumento da exigência do seu público não só em relação aos produtos, mas também em relação ao papel desempenhado por elas e sua demonstração de responsabilidade e cidadania.

Não é raro encontrarmos em empresas, especialmente aquelas cinquentenárias ou centenárias, um espaço reservado para contar e mostrar sua história com miniexposições que mostram parte de seu acervo. Analisando esse cenário, é inevitável refletir sobre o papel da Museologia como importante ferramenta que

possibilita preservar não só o patrimônio documental, mas também o patrimônio cultural e industrial do Brasil.

A constituição dos acervos dos Centros de Memória pode variar bastante. Algumas vezes, tais centros chegam a ser confundidos com o arquivo central da instituição ou então se tornam responsáveis por toda a documentação gerada pela empresa. Há ainda aqueles que trazem em suas estantes relíquias de instrumentos, objetos que igualmente representam o legado industrial brasileiro.

Os Centros de Memória Empresarial buscam adequar seu papel explorando aspectos que vão desde o fornecimento de dados, arquivos com depoimentos de clientes e funcionários, fotos antigas das instalações ou de grandes eventos, cópias de documentos históricos, objetos que retratam a origem da empresa, exposições com a linha de produtos desenvolvidos a partir da fundação ou mesmo de épocas antecedentes, até a contribuição com pesquisas na criação de campanhas internas e externas e de propagandas institucionais e mercadológicas da empresa.

Dessa forma, um trabalho originalmente instituído para fornecer um pequeno banco de dados (acervo) para uso das diversas áreas das empresas durante comemorações de aniversários de fundação, principalmente em datas "redondas" como cinquenta, oitenta ou cem anos, ganha agora um sentido e valor muito mais amplo.

Estudos indicam que o surgimento dos Centros de Memória ocorre a partir da década de 70, principalmente por meio das universidades, com objetivo de preservar o patrimônio arquivístico e museológico. O patrimônio bibliográfico, naquele momento, ainda continuava a cargo das bibliotecas. Segundo Camargo (1999, p. 57) até mesmo os programas governamentais da época estimulavam e recomendavam a criação desses centros, definindo como função da universidade a preservação e organização dos acervos documentais brasileiros.

Além das universidades, os centros de documentação também surgiram por meio dos setores ligados à indústria, aos grupos financeiros, às entidades de classe, às agências governamentais, e outros, principalmente devido às necessidades informacionais desses grupos específicos, visando à aquisição de uma base informativa, sobretudo para a esfera de decisão. Andrade, em sua tese de doutorado de 1989, mostra que foi também na década de 70 que surgiram os Centros Populares de Documentação e Cultura (CPDCs), que acabaram por introduzir uma nova mentalidade em relação aos serviços de informação, documentação e comunicação.

A esses cenários de acervos documentais, acrescenta-se a preocupação que existe em registrar a história de vida dos funcionários que, em tese, ajuda a construir a história das empresas. Isso significa dizer que o conhecimento de uma organização também é cria-

do com base na experiência de seus recursos humanos que, por sua vez, vão construindo juntos a história da empresa. Nunca as organizações precisaram aprender, colaborar e inovar tanto, e são muitos os sinais de que o conhecimento se tornou o recurso econômico mais importante para a competitividade das empresas e dos países. Aprofundarmo-nos nessa questão nos levaria ao estudo sobre a Gestão do Conhecimento, mas ficaremos aqui com o conhecimento acumulado nestes acervos, quer sejam históricos ou contemporâneos.

Embora o tema Memória Empresarial esteja em voga no momento, a bibliografia sobre o assunto ainda é escassa. Ainda assim, refletir sobre a importância da Memória Empresarial e sua relação com a Museologia, por exemplo, permite-nos compreender como o uso da informação (passada e presente) pode criar significado e construir conhecimento no presente e para o futuro, propiciando às organizações melhores condições para tomada de decisão em ambientes competitivos.

As palavras memória e história evocam ao mesmo tempo o passado, porém, para os especialistas, trata-se de coisas distintas. Já na primeira metade do século, o sociólogo Maurice Halbwachs explicava em seu livro *A Memória Coletiva* (2004) a diferença entre as duas palavras. Para ele, não há como confundir os dois conceitos, pois a história começa justamente onde a memória acaba, e assim podemos dizer que a memória é sempre vivida e a história é o registro da memória, ou seja,

quando um grupo social desaparece, a memória é a única forma de salvar suas lembranças:

[...] é fixá-las por inscrito em uma narrativa seguida uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem. Se a condição necessária, para que haja memória, é que o sujeito se lembra, indivíduo ou grupo, tenha o sentimento de que busca suas lembranças num movimento contínuo, como a história seria uma memória, uma vez que há uma solução de continuidade entre a sociedade que lê esta história, e os grupos testemunhas ou atores, outrora, dos fatos que ali são narrados? (HALBWACHS, 2004, p. 84-85)

Pierre Nora, historiador francês, também analisa memória e história com distinção, além de construir o conceito de "lugares de memória". Para ele a história traz à tona as lembranças registradas pela memória e ordena os vestígios, procurando sentidos para os acontecimentos.

A respeito da aceleração da história, para além da metáfora, é preciso ter a noção do que a expressão significa: uma oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto, a percepção global de qualquer coisa como desaparecida - uma ruptura de equilíbrio. O arrancar do que ainda sobrou de vivido no calor da tradição, no mutismo do costume, na repetição do ancestral, sob o impulso de um sentimento histó-

rico profundo. A ascensão à consciência de si mesmo, sob o signo determinado, o fim de alguma coisa desde sempre começada. Fala-se tanto de memória, porque ela não existe mais. (NORA, 1993, p. 7)

Segundo Seixas (2001), Pierre Nora é um dos que mais ressaltam, dentro da historiografia, a oposição entre memória e história. Em um de seus textos, ele elenca uma série de características, de uma e de outra, a fim de deixar claro o antagonismo entre eles:

A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. [...] A história, porque operação intelectual e laicizante demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta e a torna sempre prosaica. [...] A história, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas (NORA, 1993, p. 9).

De acordo com Von Simson (2000, p. 63), "*Memória é a capacidade humana de reter fatos e experiências do passado e retransmiti-los às novas gerações através de diferentes suportes empíricos (voz, música, imagens, textos, etc)*".

Existem dois tipos de memória: a individual e a coletiva (ou social) que, segundo Simson, podem ser definidas do seguinte modo: a memória individual é aquela que é "guardada por um só indivíduo e se refere às suas próprias vivências e experiências, mas que contém também aspectos da memória do grupo social onde ele se formou, isto é, onde esse indivíduo foi socializado" (VON SIMSON, 2000, p. 63). Enquanto que a memória coletiva é "formada por fatos e aspectos julgados relevantes e que são guardados como memória oficial da sociedade mais ampla".

A filósofa Marilena Chauí (1999, p. 138) dedica, em seu livro "Convite à filosofia", um capítulo à conceituação de memória. Segundo ela, a memória é uma evocação do passado: "É a capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total. Ela conserva aquilo que se foi e não retornará jamais".

Vemos assim que a memória pode ser discutida de diversos pontos de vista: da história, filosofia, antropologia, museologia, sociologia, psicologia, neurologia, biologia, etc. Em princípio, é através de nossa memória que temos consciência de nosso passado e temos consciência do que somos agora. A nossa memória é mutável, nossas lembranças vão se modificando ao longo do tempo, pois amadurecemos, mudamos de opinião, enfrentamos situações novas que nos fazem rever nossas visões sobre o passado, etc. "Acima de tudo, a memória transforma o passado vivido naqui-

lo que posteriormente pensamos que ele deveria ter sido, eliminando cenas indesejáveis e privilegiando as desejáveis” (LOWENTHAL, 1998, p. 98)

Impressões sobre um mesmo fato podem ser sentidas e expressadas de forma diferente pelas pessoas; isso decorre por inúmeros fatores, tais como: idade, convicções políticas, religiosas, nível de escolaridade, entre outros.

Ecléa Bosi, em seu livro *Memória e Sociedade Lembranças de Velhos*, pautado pela Psicologia Social, sobre a memória de pessoas idosas, realizado no fim dos anos 70 (1994), mostra que a memória é viva, pulsante, afetiva, pois emite muito mais sinais para os sentidos do que a razão. Ela cruza espaço e tempo em diversos sentidos, cria mundos e realidades. A memória é um recurso infinito do qual só registramos um fragmento. “Frequentemente, as mais vivas recordações afloavam depois da entrevista. [...] Lembrança puxa lembrança e seria preciso um escutador infinito” (BOSI, 1994, p. 3).

Segundo Seixas (2001, p. 50), “Atualizando os passados - reencontrando o vivido ao mesmo tempo no passado e no presente - a memória recria o real; nesse sentido, é a própria realidade que se forma na (e pela) memória”.

Por outro lado, a história cumpre um papel ordenador; tenta alinhar os fragmentos da memória, interpretando-os e analisando-os



através de um olhar mais crítico. A história trata de inserir no grande dossiê público e universal do mundo, através dos registros históricos, aquilo que provavelmente seria encerrado nos indivíduos que lembram. Em suma, tradicionalmente, credita-se como fontes para a história somente os registros e documentos oficiais e, como fontes para a memória os relatos orais e os registros de impressões extraoficiais (diários pessoais, registros de vidas privadas, etc.).

Apesar dessa oposição entre memória e história, eles já foram considerados complementares ao longo da história. O historiador Jacques Le Goff (1992), em um de seus trabalhos sobre memória, traça o percurso dos modos de se encarar e trabalhar com a memória, desde o advento da escrita, passando pela Antiguidade até chegar aos dias contemporâneos.

É importante ressaltar que se considera que a história começa a partir do momento em que surge a escrita e, por consequência, os registros escritos que dão posteridade ao que ali é relatado, o que explica o fato do período anterior ao advento da escrita ser chamado de "Pré-História". Mesmo sem a escrita, é fato que nesse período houve uma história, comprovada por tantos outros meios que não os dos registros escritos, assim, as sociedades sem escrita, transmitem seus conhecimentos e tradições através da oralidade (notoriamente considerada ferramenta de memória) e as sociedades letra-

das produzem seus documentos escritos para a posteridade. Há quem considere a última uma evolução da primeira, mas até mesmo nas sociedades que faziam uso do código escrito, muitas das informações do passado eram transmitidas oralmente.

Historicamente, a memória (pensando principalmente na oralidade) não foi esvaziada a partir do advento da escrita. Portanto, memória coletiva-oral e história escrita nem sempre ocorrem dessa forma rigorosa. Le Goff versa que, mesmo durante a Idade Média, a literatura conciliou escrita e memória, através dos jograis<sup>1</sup> e menestréis<sup>2</sup>; e que no sistema escolástico das universidades, mesmo depois do século XII, o recurso à memória era fortemente estimulado e que, apesar do crescente número de manuscritos, a memorização era primordial aos estudantes.

A memorização de textos sagrados era importante também para vários povos. Reis e líderes registraram seus feitos gloriosos, não só através dos documentos escritos, mas também através dos monumentos, das comemorações, das instituições-memória e de tudo que servisse para auxiliar a ativação da memória a respeito dos atos e das intenções detrás desses instrumentos.

---

Segundo Dicionário Melhoramentos:

**1 - Jogral:** Coro entremeado de declamações. Conjunto de pessoas que declamam, lendo trechos literários.

**2 - Menestrel:** Poeta e cantor da época medieval. Músico ambulante.

Sabe-se que a própria história, a partir do último século, tem se valido da memória, sobretudo a coletiva, para fazer suas análises; como no caso da história oral e dos estudos dos cotidianos dos diversos grupos sociais. Há, desse modo, uma tendência dentro da historiografia em aceitar qualquer tipo de documento para análise e pesquisa, não só o documento oficial, base da história tradicional, o que possibilita novos temas para a história, como: história das mulheres, história dos operários, história oral, importância da narrativa, etc.

Nenhum relato histórico consegue recuperar a totalidade de qualquer acontecimento passado, porque seu conteúdo é virtualmente infinito. A narrativa histórica mais detalhada assimila apenas uma fração mínima até mesmo do passado relevante; o próprio fato de o passado ser passado impede sua total reconstrução. (LOWENTHAL, 1998, p. 111)

Assim, compreende-se hoje que, nem a memória traz o passado integralmente, como ele realmente foi e, por isso, não pode ser considerado como o libelo do passado puro e vivo; e nem mesmo a história, por ser um trabalho de análise e empenho intelectual, pode ser considerada a última palavra sobre um fato. A história não retrata fielmente um fato acontecido, é um recorte dele (feito pelo historiador, um ser humano inserido num contexto determinado e com conhecimentos e opiniões constituídos sobre o fato), determinado pelo contexto da época.

## O ENDEREÇO DA MEMÓRIA

---

Um aspecto importante acerca da memória é sua relação com os lugares. As memórias individual e coletiva têm nos lugares uma referência importante para a sua construção, ainda que não seja condição para sua preservação, do contrário, povos nômades não teriam memória. As memórias dos grupos se referenciam, também, nos espaços em que habitam e nas relações que constroem com esses espaços. Os lugares são importantes referências na memória dos indivíduos, donde se segue que as mudanças empreendidas nesses lugares acarretam mudanças importantes na vida e na memória dos grupos.

O termo "Lugares da memória" foi criado pelo historiador Pierre Nora para designar os instrumentos pelos quais a memória é consagrada e sobrevive de forma material ou simbólica, como os museus, por exemplo, que guardam os objetos de um passado distante ou os monumentos que sinalizam a lembrança de um fato considerado heróico. Para Nora, os lugares da memória foram criados a partir do momento em que as "sociedades-memória" deixaram de conservar e transmitir seus valores e recordações, por meio da oralidade e dos rituais, para conseguir perpetuá-los para o futuro através de suportes externos.

Nora apresenta sua categoria de "Lugares de Memória" como resposta à necessidade de

identificação do indivíduo contemporâneo. São nos grupos "regionais", ou seja, sexuais, étnicos, comportamentais, de gerações, de gêneros, entre outros, que se procura ter acesso a uma memória viva e presente no dia a dia. Nora conceituará os lugares de memória como, antes de tudo, um misto de história e memória, momentos híbridos, pois não há mais como se ter somente memória, há a necessidade de identificar uma origem, um nascimento, algo que relegue a memória ao passado, fossilizando-a de novo.

O passado nos é dado como radicalmente outro, ele é esse mundo do qual estamos desligados para sempre. É colocando em evidência toda a extensão que dele nos separa que nossa memória confessa sua verdade como operação que, de um golpe a suprime. (NORA, 1993, p. 19)

O autor, em sua busca para uma solução possível ao problema de "não se ter memória", pontua que se não há uma memória espontânea e verdadeira, há, no entanto, a possibilidade de se acessar uma memória reconstituída que nos dê o sentido necessário de identidade.

Para Nora (1993, p. 13), os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, organizar celebrações, manter aniversários, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais.

O autor diz que se fala tanto de memória, porque ela não existe mais. "Se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história" (1993, p. 8). E ainda,

[...] à medida em que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história. (NORA, 1993, p. 15)

Os lugares de memória estão, portanto, definidos por este critério: "só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica [...] só entra na categoria se for objeto de um ritual" (NORA, 1993, p. 21). Essa atenção de Nora à necessidade de ritualização da memória pede que pensemos na função que o ritual<sup>3</sup> exerce nas sociedades.

Embora não nos aprofundemos na questão do

---

3 - O ritual, segundo a Enciclopédia Britânica, é definido como "uma forma de se definir ou descrever os homens, sendo assim, pode ser visto como um sistema de atos simbólicos baseados em regras arbitrárias". Isso implica dizer que o rito, ou a ritualização de algo, está intrinsecamente ligado à ação de **formar**. Um dicionário de antropologia apresenta os ritos como "representantes do modo tradicional de comportamento em que se refletem, ao mesmo tempo, crenças, ideias, atitudes e sentimento implícitos e explícitos". Portanto, os ritos seriam a reprodução de uma **essência** expressa através da cultura, aqui entendida como comportamento, pois é a forma com que os homens se relacionam com a natureza.

ritual, podemos considerar que Nora utiliza-se enfaticamente da ritualização de uma memória-história em um determinado espaço denominado Lugares de Memória, na esperança de que essa possa reunificar o indivíduo fragmentado com o qual lidamos na sociedade contemporânea. Para Nora, os lugares de memória são espaços criados pelo indivíduo contemporâneo diante da crise dos paradigmas modernos e que com esses espaços se identificam, unificam-se e se reconhecem agentes de seu tempo, isto é, a tão desejada volta dos sujeitos.

A atomização de uma memória geral em memória privada dá à lei da lembrança um intenso poder de coerção interior. Ela obriga cada um a se lembrar e a reencontrar o pertencimento, princípio e segredo da identidade. Esse pertencimento, em troca, o engaja inteiramente. (NORA, 1993, p.21)

Mas onde são exatamente estes "lugares de memórias"? A tentativa de perpetuação da memória pode estar depositada nas bibliotecas, nos museus, nos arquivos, nos centros de documentação, nos cemitérios, nos monumentos, nas coleções, nas comemorações, nos bancos de dados, etc. Os lugares da memória também se relacionam com a acumulação de conhecimentos, a manutenção do poder e a conservação da identidade. Quem monopoliza ou tem a custódia dos suportes de conhecimento tem o poder de decidir, também, quem e de que maneira terá acesso a eles.

Quando se fala em acumulação e guarda de vestígios da memória e do conhecimento, os lugares que comumente são lembrados são os museus, os arquivos, as bibliotecas e, mais recentemente, os centros de documentação e/ou memória.

Sabemos que esses equipamentos/locais sempre existiram, desde a antiguidade, mas de forma indistinta e integrada. A famosa biblioteca de Alexandria, por exemplo, não era somente uma biblioteca, mas também um museu e um centro de confluência de cultura. Outros locais uniam livros a documentos administrativos (SILVA, 2002, p. 574). A partir do século XVIII, os três começaram a ser pensados de forma diferenciada e, então, passaram a ser institucionalizados e adquiriram modelos considerados até hoje.

As bibliotecas, segundo Le Goff (1992, p. 465), conhecem um desenvolvimento paralelo, exemplificado pela abertura, em 1731, de uma biblioteca de Associações na Filadélfia (EUA), por Benjamim Franklin.

Os museus (de origem etimológica e mitológica - mouseion em grego e museum em latim) - remetem ao Templo das Musas, filhas de Mnemosine, deusas da memória, guardadoras das grandes coleções; as primeiras tentativas de abertura ao público ocorreu no século XVIII (Louvre entre 1750 e 1773; Ermitage em São Petesburgo com Catarina II, em 1764, entre outros). Os arquivos foram criados pela Revolução Francesa (pós 1789), visan-



do à investigação histórica. Na mesma época diversos países instituíram seus Arquivos Nacionais.

O Iluminismo foi uma das consequências que permitiu a institucionalização desses lugares e a consequente abertura ao público. Foi a democratização burguesa dos suportes do conhecimento. A necessidade de classificar, separar as ideias e as coisas de forma objetiva em todos os campos do conhecimento, também foi outra tendência dessa época e de seu pensamento vigente racional-científico. Essa pretensa racionalidade científica ficou bem aparente no século XIX, com o surgimento da CDD (Classificação Decimal de Dewey), tentativa de classificar assuntos em todos os campos do conhecimento humano.

Segundo Silva (2002, p. 577), neste mesmo período, as noções de memória e de patrimônio começaram a se fixar no vocabulário social. Portanto, livros, documentos e objetos de coleção deveriam ser separados em locais diferentes, organizados por técnicas de disciplinas que cada vez mais se distinguiram entre si, em termos conceituais, teóricos e práticos: a Biblioteconomia, a Arquivologia e a Museologia.

As três entidades possuem traços comuns que, segundo Bellotto (1999), citada por Tessitore (2003, p. 11), constitui-se da "responsabilidade no processo de recuperação da informação, em benefício da divulgação científica, tecnológica, cultural e social, bem

como do testemunho jurídico e histórico”. Porém, a diferenciação mais comum que se faz entre elas é a partir do tipo de documento que guardam e dos procedimentos técnicos empregados para organizar e descrever seus acervos. Tessitore e Bellotto descrevem as características e diferenciações entre as três entidades da seguinte forma:

**Quadros 1, 2 e 3 - Diferenciação feita a partir dos documentos e dos procedimentos técnicos para acervos.**

#### ARQUIVO

- Possui documentos acumulados organicamente, no decorrer das funções desempenhadas por entidades ou pessoas, independentemente da natureza ou do suporte da informação; portanto, provenientes de uma única fonte geradora (a entidade/ pessoa acumuladora);
- É um órgão receptor. Os documentos chegam a ele por passagem natural e obrigatória;
- É constituído por documentos seriados e, ao mesmo tempo, únicos, a totalidade deste conjunto, que espelha a trajetória da entidade ou pessoa que o gerou, é indivisível porque somente dentro desse conjunto cada documento adquire seu pleno significado;
- Tem finalidades administrativas, jurídicas e sociais, podendo ser também científicas e culturais;
- Tem sua organização baseada na trajetória específica de cada entidade ou pessoa, exigindo conhecimento da relação entre os documentos e da estrutura e funções da entidade ou pessoa;
- Referencia conjuntos de documentos.

Quadro 2.

#### BIBLIOTECA

- Possui documentos originados das atividades culturais e da pesquisa científica, reunidos artificialmente em torno de seu conteúdo, sob a forma de coleções;
- É um órgão colecionador, ou seja, define quais documentos deseja ter em seu acervo e os adquire por compra, doação ou permuta;
- Tem acervo formado por documentos múltiplos, isto é, com muitos exemplares, produzidos por diversas fontes (livrarias, editoras, empresas jornalísticas, etc.);
- Tem finalidades educativas, científicas e culturais;
- Organização baseada em sistemas predeterminados e universais, exigindo conhecimento do sistema e do conteúdo dos documentos;
- Referencia documentos isolados.

Quadro 3.

#### MUSEU

- Possui objetos tridimensionais originados da atividade humana ou da natureza, reunidos, artificialmente, sob a forma de coleções, em torno de seu conteúdo ou função;
- É órgão colecionador;
- Tem acervo constituído por documentos únicos, produzidos por diversas fontes geradoras;
- Tem finalidades recreativas, educativas, culturais e científicas; prova uma época ou atividade;
- Organização efetuada segundo a natureza do material e a finalidade específica do museu;
- Referencia peça a peça.

Fonte: Tessitore e Bellotto (2003, p. 12 -13).

A fim de diferenciar cada entidade entre si, diz-se que o objetivo do arquivo é provar e testemunhar; o da biblioteca, instruir e informar e o do museu, informar e entreter. Porém, é cada vez mais difícil ver os objetivos dessa forma, pois nada impediria um arquivo de também ser instrumento de informação, assim como de um museu e seus objetos serem indicativos comprobatórios de um fato.

É possível observamos, atualmente, certo entrosamento das entidades e de suas atividades (cada qual mantendo a sua especialidade e técnica), o que pode ter sido causado pelas mudanças de enfoque, pela quebra de paradigmas (foco maior na informação em vista da multiplicação de seus suportes) nos últimos anos; coroado pelo advento da Ciência da Informação.

Nesse sentido, vale retomar os comentários de Nora em relação aos lugares de memória, observando como ele utiliza ainda de categorias da modernidade para explicação da sociedade que ele diz surgir com sua ruptura, afinal, o desejo de resgatar uma memória que autolegitima uma ação no presente evidencia a concepção da história como processo que encadeia passado, presente e futuro.

Esses espaços - os centros de documentação - são instituições cada vez mais valorizadas, na medida em que a sociedade necessita delas para legitimação da memória, em forma de preservação documental, promotoras

de histórias, permitindo a reconstrução de representações simbólicas mediante o dinamismo do presente. Essa afirmação se acentua mais ainda, em relação àquelas empresas que, de alguma maneira, tem sua história comprometida com o desenvolvimento industrial ou social do país.

Uma característica marcante dos centros de documentação está na sua configuração, ou seja, esses espaços normalmente estão atrelados ao desenvolvimento de trabalhos ligados à área de informação especializada, como o trabalho de organização de arquivos, coleções de revistas, fotografias, jornais e bibliotecas.

Esses locais são considerados geradores e produtores de informação, um diferencial para seu funcionamento, porque se tornam imprescindíveis ao desenvolvimento de pesquisas, sejam elas institucionais, históricas, políticas, científicas ou acadêmicas.

O papel desses locais da memória é entendido mais amplamente por meio de um trabalho contínuo dos colaboradores e investigadores comprometidos com o resgate histórico da memória empresarial.

A realidade histórica da documentação traz contribuições para o discurso da identidade empresarial. Assim, é preciso justificar a criação de espaços da memória a partir do discurso histórico da preservação e da conservação do patrimônio histórico nacional.

## O MITO DA CRIAÇÃO E A SAGA DO FUNDADOR

---

O discurso inaugural do início da existência de uma sociedade ou organização sempre acaba sendo transmitido para as gerações seguintes, ocorrendo dos mais diversos modos.

O mito serve para situar e legitimar a origem da organização. Essa legitimação fundamenta o desejo de perpetuação. O combustível para a sagração de um passado glorioso e heroico acontece principalmente quando o início da organização é marcado por dificuldades, luta pela sobrevivência e atitudes arriscadas, seguidas por sucessos.

Segundo Fleury (1989), os heróis, personificados em pessoas da própria organização (líderes), surgem quando há a prática do ato heroico,

[...] que evidencia não só a sua coragem pessoal, mas também o seu comprometimento com a organização, [...] tornando-se legítimos portadores de uma verdade sobre o destino da empresa, sobre o perfil adequado de seus empregados, sobre os padrões de relações desejados. (FLEURY, 1989, p. 120-121)

Cria-se em torno do mito da origem um elo entre a organização e os indivíduos que fazem parte dela. O mito original penetra na

missão da organização e no próprio modelo ideal a ser seguido por seus componentes.

Os heróis que encabeçam as narrativas inaugurais das organizações, geralmente, são seus próprios fundadores (reais ou imaginários). A maioria das histórias é semelhante entre si: a origem humilde do fundador, falta de capital inicial, poucos recursos e muita criatividade para driblá-los, descrédito de outras pessoas, coragem, vontade de vencer, enfim.

O fundador é representado de forma quase sobre-humana e lendária, tal sua superioridade visionária e empreendedora, a quem os subordinados sempre respeitam e tomam como modelo para si. Segundo Schirato (2000, p. 94) "A saga do fundador da organização também se reveste de um conteúdo maior do que a narrativa histórica suporta".

Para Schirato (2000, p. 33-34) existem três grandes mitos, a serem descritos a seguir, que fundamentam historicamente a organização empresarial e a estrutura do trabalho no Brasil.

**O mito do grande-homem:** exatamente a do fundador de organização, sobretudo privada (qualquer que seja o ramo), que por esforço quase individual a levantou do nada.

**O mito do pai-patrão:** em nossa história está mais relacionada com as empresas estatais, principalmente no período dos anos

de 1970, sob o regime militar. Não há um fundador personificado, mas um "pai-patrão" (Estado) severo, autoritário, atento às necessidades dos filhos, generoso na oferta de recursos para seu crescimento.

**O mito da tecnologia e da modernidade:** mito característico das empresas multinacionais ao evocarem a abertura para o mundo, o atravessar de fronteiras, a chegada do estrangeiro, do novo e da tecnologia mais avançada.

É interessante observarmos como a história dos primórdios da instituição, muitas vezes, é mais divulgada e conhecida por seus componentes do que fatos mais contemporâneos.

**O sucesso e a saga dos fundadores são narrados e reproduzidos através de:** boletins internos, livros e vídeos institucionais, exposições com peças pessoais, no "boca a boca" dentro da organização, entre outros, com o objetivo de manter a chama acesa e alimentar a identificação dos indivíduos da organização com seu fundador e ela mesma.

Nesse mesmo caminho nasce também o mito da empresa familiar, onde cada componente é levado a acreditar que a organização funciona também como uma família, por isso, muitas organizações, sobretudo as empresas, quando bem-sucedidas por longo tempo, acabam sendo administradas pelos sucessores hereditários do fundador.



## A MEMÓRIA NAS ORGANIZAÇÕES

Recentemente, podemos acompanhar na literatura um boom da memória que, abordada das mais variadas formas, às vezes, contrapõem-se aos teóricos da chamada pós-modernidade, que enfatizam a perda da memória e da referencialidade histórica como uma das marcas de nosso tempo. A contemporaneidade seria marcada por uma dilatação do campo do memorável, com uma multiplicação de práticas voltadas para o passado.

Vemos a cultura da memória explícita em várias ações: a restauração dos centros urbanos, o sucesso das narrativas históricas e da literatura memorialista, a multiplicação dos espaços de comemoração, enfim. Além disso, somos tomados pela sensação de que nada pode ser destruído e de que tudo deve ser constituído como arquivo. A ânsia pelo arquivamento - a vontade de tudo guardar, de tudo armazenar, de nada perder - é reforçada na contemporaneidade pelo desenvolvimento das novas tecnologias de informação e comunicação, sobretudo a informática, que criam a possibilidade de um arquivo total, infinito.

Segundo Pierre Nora (1984), essa obsessão pela memória e pelo arquivamento está relacionada à amplitude das mudanças do mundo que nos cerca - a chamada "aceleração da história". Na modernidade, para o historiador francês, o fenômeno da aceleração faz com que o próprio presente se torne cada vez

mais volátil, havendo uma espécie de presunção de que seria possível unificar o que se passa no mundo.

Ao valorizar o futuro, cria-se a ilusão de preservar o passado, multiplicando os chamados lugares de memória, signos de reconhecimento e de pertencimento do grupo a uma sociedade. Precisamos lembrar para nos proteger contra a obsolescência do mundo e combater nossa ansiedade pela velocidade das transformações. A memória, hoje, não está mais em toda a parte, e por isso lugares específicos - lugares de memória - precisam ser criados com o objetivo de lembrar. É necessário investir em certos espaços com uma vontade de memória, para que se pare o tempo e bloqueie o trabalho do esquecimento. Os lugares de memória são, para Nora, os marcos testemunhais de uma nova era, envolvida profundamente em sua transformação e renovação e que, portanto, valoriza mais o novo do que o antigo, o jovem do que o velho, o futuro do que o passado.

Para Huyssen (2000), o boom da memória está relacionado às mudanças da modernidade e da contemporaneidade. Trata-se de uma tentativa de compensar o ritmo acelerado das informações, de resistir à dissolução do tempo, de descobrir outras formas de contemplação, para além da informação rápida. Segundo ele, é necessário lembrar que, na contemporaneidade, a própria memória se espetaculariza e se torna objeto da sociedade de consumo. Diz ele:

[...] qualquer senso seguro do próprio passado está sendo desestabilizado pela nossa indústria cultural musealizante e pela mídia, as quais funcionam como atores centrais no drama moral da memória. A própria musealização é sugada neste cada vez mais veloz redemoinho de imagens, espetáculos e eventos e, portanto, está sempre em perigo de perder sua capacidade de garantir estabilidade cultural ao longo do tempo. (HUYSEN, 2000, p. 30)

Outra particularidade da memória da contemporaneidade estaria ligada ao lugar que a memória individual ou a coletiva ocupa: valorização da biografia, da história de vida, do relato individual. Valorização, enfim, do papel do sujeito na história. Podemos pensar que essa vontade geral de registro e arquivamento reflete também o processo de democratização e descentralização da memória, ocorrido na modernidade e radicalizado na contemporaneidade. O arquivamento deixa de ser, como antes, exclusividade de alguns grupos sociais - as elites, a Igreja e o Estado - e passa a ser prerrogativa também de um número muito maior de pessoas.

Pensando nas organizações, podemos entender que a construção da história é alicerçada naquilo que foi (ou é) importante para cada indivíduo, para o grupo ou a organização, ou seja, a memória. Neste contexto podemos dizer, então, que os grandes pilares da memória são os símbolos, a identidade e a imagem

de uma empresa ou instituição. Devemos levar em consideração que a memória é seletiva, por isso, ela selecionará as experiências (boas e ruins) que os inúmeros públicos têm com a organização, seus gestores, empregados, produtos e serviços. Existe aqui, uma conexão direta com o presente organizacional, que, de alguma maneira, explica como a organização lida com as adversidades, com os obstáculos; como ela trata seus funcionários em tempos de crise; como ela se relaciona com a comunidade; como ela se comporta em relação ao desenvolvimento do país.

Os estudos sobre memória empresarial, desde o início do século XX, têm evoluído muito e vêm adquirindo novos sentidos. É a partir da década de 80 que, uma vez comprovada a importância de se "cuidar" da história das empresas, começam a surgir, tanto na Europa, como nos Estados Unidos e também no Brasil, as primeiras "agências" de historiadores especializados em projetos de memória empresarial. Com elas nascem, também, as discussões em torno dos documentos que podem compor os acervos dos Centros de Memória.

Gagete e Totini (2004, p.125-126) apontam que no ambiente organizacional brasileiro, as memórias estão armazenadas em Centros de Documentação e Memória, que são classificados em diversos tipos de acervos, como: audiovisual/videoteca, bibliográfico, fotográfico, referência, textual permanente, coleções, banco de depoimentos e dois que destaco pela similaridade com museus: de cultura material

(objetos tridimensionais e documentos que representam aspectos significativos da trajetória da empresa, como troféus, certificados, equipamentos, mobiliário, etc.) e museológico (objetos e documentos que se destacam pelo caráter único e inovador que representam, não apenas no universo da própria empresa como do setor em que atua no país – por exemplo, o primeiro computador, o primeiro cartão magnético, etc.).

Worcman (2004), Gagete e Totini (2004), entre outros historiadores também sinalizam como produtos importantes da memória empresarial os resultados da organização de informações e fontes históricas em acervos, como: publicações institucionais, relatórios internos, estudos de caso, conteúdos históricos para internet e intranet, showroom histórico, museu empresarial, exposições e produtos de suporte.

Os depoimentos de vida também são, como destaca Worcman (2004), produtos de memória empresarial. Para a autora, a importância de um depoimento de vida, no contexto de uma organização, está na

[...] compreensão de que uma empresa não é apenas resultado da ação de um grande líder. Uma empresa é uma reunião de pessoas que também fazem parte de outros grupos sociais. A partir dessa compreensão, definimos que a história de uma empresa é resultado da história e da contribuição de cada uma dessas pes-

soas - clientes, fornecedores e outros grupos de relacionamentos. O desafio é transformar essa visão em prática efetiva. (WORCMAN, 2004, p. 26)

Hoje, as organizações centradas em valores sabem da importância de contar sua história e valorizar o trabalho de seus colaboradores. A Memória Empresarial é uma solução de impacto, pois possibilita uma visão da história da empresa, seus fatos e pessoas marcantes, com visibilidade, facilidade de acesso e, acima de tudo, com um olhar histórico e institucional. Permite ainda, de forma inovadora, a coleta de fatos a partir de quem vivenciou ou ainda vive a história da empresa. O resultado do trabalho com coleta de depoimentos orais pode se tornar um valioso e estratégico instrumento para se entender o presente e se preparar para o futuro através das lições aprendidas.

A história oral que, de acordo com a metodologia empregada pelo historiador inglês Paul Thompson (1992), tem como principal atributo a força de fazer aflorar nos depoentes as memórias que trazem as experiências únicas e de alto valor para cada indivíduo. Thompson nos esclarece:

Toda fonte histórica derivada da percepção humana é subjetiva, mas apenas a fonte oral permite-nos desafiar essa subjetividade: descolar as camadas de memória, cavar fundo em suas sombras, na expectativa de atingir a verdade ocul-

ta. Se assim é, por que não aproveitar essa oportunidade que só nós temos entre os historiadores, e fazer nossos informantes se acomodarem relaxados sobre o divã, e, como psicanalistas, sorver em seus inconscientes, extrair o mais profundo de seus segredos? (THOMPSON, 1992, p. 197)

A metodologia da história oral defendida por Thompson (1992), além impedir o desaparecimento de personagens históricos e de suas memórias, mostra que, pela voz de inúmeros narradores e pelas múltiplas versões da história de uma organização e de seus integrantes, a memória empresarial pode ser construída de maneira mais democrática.

Sustentabilidade e responsabilidade social são outras duas palavras de ordem dentro das organizações e elas precisam, de alguma maneira, estar explícitas na trajetória de vida das empresas. Isso significa dizer que a sociedade, ao levantar a história e/ou memória de uma instituição, procura ali não só os registros históricos da organização, mas também os registros das iniciativas que produziram/produzem benefícios ao meio ambiente e aos grupos mais carentes da sociedade. A sociedade, ao identificar esses benefícios, obviamente, dá um retorno positivo às empresas que reforçam sua identidade ao serem bem vistas perante a sociedade.

A visibilidade que a sociedade tem da história de uma empresa e de seus ges-

tores, pode ser um ingrediente poderoso nos processos de crisis management e concorrência. Em meio às adversidades, as empresas e gestores que têm as suas trajetórias, realizações, contribuições e atitudes bem posicionadas na sociedade podem contar com o apoio, a compreensão e a solidariedade dos públicos sociais. (NASSAR, 2004, p. 18)

Estudar o passado para compreender o presente também serve como "arma" para se defender da insegurança em relação ao futuro, muitas vezes ocasionada por momentos de turbulência (momentos de ruptura ou mudanças, por exemplo) dentro das organizações. Nesse caso, é possível recorrer ao passado da empresa para estimular o "orgulho" dos funcionários em fazer parte daquela instituição.

A cultura organizacional também é outro fator que intensifica a necessidade de se recorrer ao histórico das empresas. Os gestores têm a constante preocupação em ver nos membros de sua organização a identificação de seus funcionários com a empresa, ou seja, despertar nesses funcionários o verdadeiro desejo de "vestir a camisa", de fazer parte do time. Portanto, quando é detectado qualquer problema cultural, uma das primeiras iniciativas é também recorrer à trajetória histórica da organização, evidenciando ali a participação efetiva do funcionário como "parte" daquela história. Nassar (2004) ilustra bem essa afirmação:



A sua história traduz a identidade da organização, para dentro e para fora dos muros que a cercam. É ela que constrói, a cada dia, a percepção que o consumidor e seus funcionários têm das marcas, dos produtos, dos serviços. O consumidor e o funcionário têm na cabeça uma imagem, que é histórica. Uma imagem viva, dinâmica, mutável, ajustável, que sofre interferências de toda natureza. A imagem é determinante para o cidadão na hora da decisão da compra, e para o empregado na hora de se aliar à causa da empresa. Por isso, todo cuidado é pouco. Toda a atenção é devida. (NASSAR, 2004, p. 21)

Como vimos, a história traduz a identidade da organização, sendo assim, o conhecimento dessa história pode dar pistas, inspirar, apontar caminhos que permitam à organização usá-la a favor de seu futuro, baseada em seus objetivos presentes. Mais do que isso, a memória empresarial deve expressar o uso empresarial e estratégico que uma organização faz de sua história. Diante do exposto, fica claro que a história das empresas hoje, mais do que nunca, desempenha função estratégica e transformadora. Se é fato que uma empresa é composta essencialmente por pessoas, logo, a história da empresa é resultado da história e da contribuição de cada uma dessas pessoas. Trabalhar com Memória Empresarial não é limitar-se ao passado da empresa. Worcman (2004), afirma que:

Memória Empresarial é, sobretudo, o uso que uma empresa faz da sua História. E dependerá da forma de perceber e valorizar sua própria história que as empresas podem aproveitar (ou perder) a oportunidade de utilizar essa ferramenta fundamental para adicionar mais valor à sua atividade. (WORCMAN, 2004, p. 23)

A história empresarial é também a organização daquilo que efetivamente foi significativo em sua trajetória. E tudo que é significativo para uma empresa, em toda sua trajetória, não pode ser contada "ou celebrada" apenas em datas comemorativas como 30, 40, 50 anos, embora essas datas exerçam um fascínio de grande apelo simbólico, que faz surgir, até mesmo, sentimentos de maior respeito e identificação. As comemorações, em toda a história da humanidade, serviram como sinalizadores da legitimação e instrumentos de integração social, ao partilhar as memórias. Ela (a história) tem que estar presente, tem que ser "vivida" no dia a dia da empresa, pois se trata de ferramenta fundamental e estratégica para agregar valor aos negócios.

Se as organizações precisam "viver" suas histórias, temos que trabalhar a memória no tempo presente. E de que maneira fazer isso? Organizando, tratando, mapeando, documentando, catalogando e disponibilizando toda a informação acumulada ao público interno e externo. O preservar possibilita um lembrar que, por sua vez, também passa por um

processo de releitura dos fatos, dos acontecimentos do passado. Essa releitura, estimula novas ideias, novas reflexões que sublinham a importância da história nos processos de conhecer o passado e suas relações com o futuro. Uma das funções dos Centros de Memória é dar sentido ao presente em suas relações com o passado (ao selecionarem os materiais a serem preservados, por exemplo), oferecendo assim um campo de investigação que não privilegie apenas a pesquisa histórica e social, mas amplie suas ações para campos que contribuam para seu desenvolvimento e intercâmbio com outras áreas.

Esse vínculo com o passado, no âmbito organizacional (principalmente em relação às empresas privadas e corporações), tem como objetivo maior motivar credibilidade, identificação e solidez com seu público interno e externo, em razão do tempo de existência (veja o que esta empresa, em 100 anos, já fez por você!). Esse vínculo também fixa uma identidade própria que legitima sua existência e possível continuação, ante os concorrentes e o mercado.



## O GRUPO VOTORANTIM

---

Perto de completar seu centenário, o Grupo Votorantim foi constituído a partir da empresa - Fiação e Tecelagem - adquirida da massa falida do Banco União em 1918, por Antonio Pereira Ignacio, em Votorantim, dis-

trito de Sorocaba (SP). O pequeno empreendimento recebeu o nome de Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim e, em 1925, José Ermírio de Moraes assumiu o cargo de superintendente, dando início a uma saga de expansão e criação de novos negócios, que resultaria na formação do Grupo Votorantim.

Sua identidade empresarial é marcada por uma trajetória de sucesso que hoje coloca o grupo como um dos maiores conglomerados industriais privados da América Latina, com mais de 40 mil funcionários em operações industriais nos setores de base da economia, que demandam capital intensivo, alta escala de produção e tecnologia de ponta: cimentos, metais, siderurgia, celulose e agroindústria. Atua ainda no setor financeiro e novos negócios.

Sólido e ao mesmo tempo arrojado em suas aspirações, o grupo é reconhecido e respeitado por sua história, seus fortes valores e crescimento contínuo, o que o torna mais um protagonista da industrialização brasileira.



## 0 MEMÓRIA VOTORANTIM

---

A área nasceu em 2003 por ocasião dos 85 anos da empresa, tendo como missão registrar, preservar e disseminar a memória do Grupo Votorantim. Atendendo aos princípios de responsabilidade social e histórica,

a Votorantim começa então a socializar sua história, que é parte da história do país, construindo essa narrativa na perspectiva das pessoas.

O que no início era apenas um projeto se consolidou e hoje o Memória Votorantim é um Centro de Documentação e Pesquisa que há 11 anos trabalha para compartilhar o conhecimento construído em uma trajetória de quase um século da empresa.

Atualmente, a área atua em duas frentes de trabalho:

**Gestão Documental** - concentra-se não somente em organizar e catalogar documentos, mas também em estabelecer relações entre o passado e o presente, contribuindo para a história da indústria brasileira e buscando novas perspectivas na área de memória empresarial.

**Núcleo Educativo** - planeja e implementa ações que contribuem para mostrar a importância da história da Votorantim sob a perspectiva da evolução industrial no país.

Tendo como princípios operacionais a memória na ótica das pessoas e a história participativa e compartilhada, as ações realizadas nos últimos anos produziram resultados significativos como a preservação do patrimônio histórico documental, arquitetônico e cultural do Grupo Votorantim, a democratização do acesso ao acervo virtual, a disponibilização de documentos on-line ou em espaço

físico adequado, bem como a oportunidade de mobilização coletiva.

As principais ações do Memória Votorantim consolidadas desde sua inauguração são:

- Criação do espaço físico do Centro de Documentação e Memória com 480m<sup>2</sup>.

- Criação do site *www.memoriavotorantim.com.br* com consulta *on-line* ao acervo.

- Produção de diversos livros comemorativos, campanhas "Linha do Tempo" e exposições virtuais.

- Criação da exposição "90 anos: a industrialização da Votorantim" de 2008 a 2012, com mais de 10 mil visitantes.

- Produção de mais de 900 vídeos com depoimentos de História de Vida de funcionários e ex-funcionários.

- Criação de canais em redes sociais.

- Criação do Núcleo Educativo.

A área recebe e apoia pesquisadores internos e externos e recebe também visita de empresas que buscam referências em Centros de Memória Empresarial. Seu conceito foi desenvolvido pelo Museu da Pessoa e sua abordagem não se detém apenas no resgate histórico, mas estimula também as pessoas e a empresa a redescobrirem valores e experiências comuns, reforçando a empatia com a trajetória empresarial no presente e no futuro.

Assim como as demais áreas corporativas da empresa, o Memória Votorantim trabalha motivado pela superação de desafios. Entre eles podemos destacar:

- Sensibilizar, capacitar e implantar a cultura da preservação da memória na organização, promovendo a participação de todas as empresas do Grupo.

- Estimular a formação de lideranças estratégicas para o processo de valorização da memória institucional do Grupo.

- Contextualizar os diversos aspectos relacionados à área, para tornar seu conteúdo atraente e útil tanto para os funcionários quanto para os acionistas e a comunidade em geral.

O Memória Votorantim foi reconhecido através dos prêmios: ABERJE 2004 regional, ABERJE 2006 Brasil, na categoria Responsabilidade Histórica e Memória Empresarial e o prêmio Destaque de Responsabilidade Corporativa 2006 - Instituto Votorantim na categoria "Sociedade e Governo".

Tendo como visão os 100 anos do grupo, que serão completados em 2018, o Memória Votorantim entende que a história promove valores, dissemina modelos de gestão e liderança que, quando são renovados, têm vínculos com o passado e a forma de ser da Votorantim.

## MEMÓRIA EMPRESARIAL: O PASSADO E O PRESENTE DA MINHA EMPRESA TÊM FUTURO?

A bibliografia nos mostra que a competitividade é uma das maiores preocupações das empresas atualmente, logo, se dissermos que o conhecimento é uma vantagem competi-

tiva, significa dizer que o interesse das organizações será cada vez mais conhecer a si próprias, ou seja, cuidar de sua memória organizacional. Não é por outro motivo que os Centros de Documentação e Memória ganham cada vez mais destaque nas organizações.

Se para contar a história de uma empresa é necessário antes conhecê-la e entendê-la para extrair o conhecimento que poderá ser usado estrategicamente, disposição e determinação são fundamentais para resgatar essa história, evidenciar as soluções encontradas diante das dificuldades, identificar as características (positivas e negativas) da organização, enfim, desenhar um DNA da empresa que permita preparar-se para o futuro.

Através de um Centro de Documentação e Memória, a empresa consegue reforçar sua visibilidade de diversas formas, dos registros materiais e simbólicos referentes aos primórdios da organização e à cultura desenvolvida dentro dela. Os trabalhos de história empresarial vão além das ações comemorativas, por isso, é importante que eles se constituam em programas permanentes para reforçar o sentimento de pertencimento de inúmeros públicos estratégicos, inclusive dos funcionários.

É fato que as empresas cada vez mais percebem que, analisando o passado, podem projetar seu futuro e as informações analisadas, quando sistematizadas em banco de dados, podem ser eficientes instrumentos de inteligência competitiva.



As discussões levantadas neste artigo comprovam que a memória organizacional tem o papel de manter o registro de uma instituição, materializado por um conjunto de documentos ou artefatos, e, além disso, estender e amplificar o conhecimento, através de sua captura, organização, disseminação, partilha e reutilização.

Com base nas reflexões propostas aqui (e que não são estanques), é interessante observarmos que, quando falamos em Memória Empresarial, de fato, existe uma conexão entre a Arquivologia, a Biblioteconomia e a Museologia. Ora, se a todo momento tratamos de um trabalho que visa reunir, organizar, preservar e compartilhar o conhecimento depositado em textos, fotos, livros, coleções, objetos e etc., que podem ser vistos como testemunhos vivos da história do patrimônio cultural brasileiro, estamos então cumprindo o principal papel das três ciências: preservar, informar e educar.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, A. M. C. de. **Novo contexto da informação popular: os centros de documentação e comunicação**. Tese (Doutorado em Comunicações). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1989.

BOSI, E. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMARGO, C. R. **Os centros de documentação das universidades: tendências e expectativas**. In: SILVA, Z. L. da. (org.). **Arquivos, patrimônio e memória**. São Paulo: UNESP: FAPESP, 1999.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 1999.

FLEURY, M. T. L. O simbólico nas relações de trabalho. In.: \_\_\_\_\_. ; Fischer, R. M. (coord.). **Cultura e poder nas organizações**. São Paulo: Atlas, 1989, p. 113-127.

GAGETTE, E; TOTINI, B. Memória empresarial, uma análise da sua evolução. In: NASSAR, P. (org.). **Memória de empresa: história e comunicação de mãos dadas, a construir o futuro das organizações**. São Paulo: Aberje, 2004. p. 113-126.

HALBWACHS, M. **Memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HUYSSSEN, A. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 1992.

LOWENTHAL, D. **Como conhecemos o passado**. Projeto História, São Paulo, v. 17, p. 63-201, nov. 1998.

MEMÓRIA VOTORANTIM. **Apresentação**. Disponível em [http://www.memoriavotorantim.com.br/memoria\\_votorantim/Paginas/memoriavotorantim.aspx](http://www.memoriavotorantim.com.br/memoria_votorantim/Paginas/memoriavotorantim.aspx). Acesso em: 12 ago. 2014.

NASSAR, P. Sem memória, o futuro fica suspenso no ar. In: \_\_\_\_\_. **Memória de empresa: história e comunicação de mãos dadas, a construir o futuro das organizações**. São Paulo: Aberje, p. 15-22, 2004.

NORA, P. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História, n. 10, p. 7-28, 1993.

SCHIRATO, M. A. R. **O feitiço das organizações**. São Paulo: Atlas, 2000.

SEIXAS, J. A. **Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais**. In: BRESCIANE, S. (org.). **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: Unicamp, 2001, p. 37-58.

SILVA, A. B. M. da. **Arquivística, Biblioteconomia e Museologia: do empirismo patrimonialista ao paradigma emergente da Ciência da Informação**. Integrar: Congresso Internacional de Arquivos, Bibliotecas, Centros de Documentação e Museus, 1, 17-18 set. 2002, São Paulo, SP. Textos. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 573-607.

TESSITORE, V. **Como implantar centros de documentação**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

THOMPSON, P. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VON SIMSOM, O. R. M. **Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento: o exemplo do Centro de Memória da Unicamp**. In: FARIA FILHO, L. M. de (org.). **Arquivos, fontes e novas tecnologias: questões para a história da educação**. Campinas: Autores Associados; Bragança Paulista: Universidade São Francisco, 2000.

VOTORANTIM. **Perfil**. Disponível em <<http://www.votorantim.com.br/pt-br/grupoVotorantim/perfil/Paginas/perfil.aspx>>. Acesso em: 12 ago. 2014.

WORCMAN, K. **Memória do futuro: um desafio**. In: NASSAR, P. (org.). **Memória de empresa: história e comunicação de mãos dadas, a construir o futuro das organizações**. São Paulo: Aberje, 2004.



# PROCESSOS MUSEOLÓGICOS: OS CAMINHOS PARA A GESTÃO DOS MUSEUS

Maria Cristina Oliveira Bruno  
Museu de Arqueologia e Etnologia da  
Universidade de São Paulo

Os processos museológicos na contemporaneidade estão vinculados à organização de instituições museológicas, permitindo o equilíbrio entre proposta conceitual e valores socioculturais; à organização e manutenção das atividades fim e atividades meio e, em especial, ao reconhecimento da importância pública desses equipamentos de educação, ciência e cultura.

São processos que dependem de engrenagem e articulação interdisciplinares e multiprofissionais, são vulneráveis a impactos político-econômicos externos e correspondem a características tipológicas vinculadas à natureza de seus acervos e ao perfil do repertório patrimonial que está sob sua responsabilidade. Sobretudo, esses conjuntos articulados de ações museológicas contam com uma historicidade comprometida com o olhar e a percepção das elites econômicas e científicas que têm consagrado seleções de acervos e mantido as tradições relativas à preservação patrimonial. Contudo, nas últimas décadas, os processos museológicos têm sofrido impactos em relação à sua inserção na sociedade e no que se refere à ampliação de sua capacidade de aproximar múltiplos olhares interpretados de diversos olhares interpretantes,

com vistas a tornar as instituições museológicas mais argumentativas e inclusivas.

Neste ensaio, a intenção reside em apontar aspectos da historicidade dos museus que têm permeado a manutenção de tradições e a proposição de rupturas e, ao mesmo tempo, têm lançado desafios para as perspectivas metodológicas quando direcionadas para o planejamento de instituições museológicas amparadas em rotas processuais.

Quando direcionamos nosso olhar para o passado, verificamos que, ao longo dos séculos, os museus têm ampliado suas características enquanto instituições comprometidas com a herança cultural e em dar um sentido atualizado para os bens patrimoniais. Entretanto, ainda representam instâncias de valorização do humanismo deflagrado desde o Renascimento, concentram os interesses pela produção de conhecimento por intermédio dos acervos que pautam a organização dos museus a partir do Iluminismo (século XVIII) e justificam a preservação de coleções, além de que também têm enfrentado os desafios da democratização das sociedades desde o século XIX e, mais recentemente, têm alimentado as perspectivas abertas pelos processos de globalização e os confrontos derivados da inclusão social (BOLAÑOS, 2002).

Nesses contextos entre rupturas e continuidades, identificamos que os processos museológicos têm permeado os seguintes movimentos:

**a) Hierarquia dos sentidos e significados patrimoniais:** a especialização dos museus.

- Surgimento dos campos de estudos e das profissões.

- Prenúncios dos processos curatoriais.

- Protagonismo das coleções.

**b) Diversidade dos sentidos e significados patrimoniais:** a tipologia museológica.

- Distanciamento entre os modelos institucionais.

- Distinção entre diferentes processos curatoriais.

- Projeção das ações museológicas.

**c) Reflexos das rupturas nos espaços e na organização dos museus.**

- Organização técnica e administrativa.

- Especialização da arquitetura para museus.

- Democratização das instituições.

**d) Gestão museológica:** princípios e procedimentos.

- Complexidade em relação a diferentes modelos de gestão.

- Identificação de atividades-meio e atividades-fim.

- Valorização da perspectiva de qualidade e avaliação.

No Brasil, o impacto desses movimentos assumiu contornos específicos, pois a partir da perspectiva da colonização, o início dos processos museológicos se deu comprometido com o olhar estrangeiro e, paulatinamente, esses processos passaram a refle-

tir a apropriação nacional dos indicadores da memória.

A partir dos anos de 1930, as ações museológicas passaram a fazer parte de políticas de estado, têm sido difundidas em todas as regiões do país e seguem distintos modelos de gestão. Já, a primeira década do século XXI assistiu à implantação da Política Nacional de Museus e à criação do Instituto Brasileiro de Museus no âmbito do Ministério da Cultura. Da mesma forma, houve considerável expansão dos cursos de graduação e pós-graduação de Museologia e áreas afins.

Nesse contexto de expansão do cenário museológico, a importância do planejamento passou a fazer parte integrante da institucionalização dos museus e assumiu certo protagonismo nas discussões sobre metodologias de trabalho no que se refere à perspectiva processual desses planejamentos.

Trata-se, portanto, de preocupação voltada à articulação entre fato museal (campo essencial da questão museológica), fenômeno museológico (campo de interlocução entre os vários agentes que interagem na institucionalização dos museus) e processo de musealização (campo de projeção que configura as relações entre os museus e a sociedade), em um escopo de mudança e ampliação referentes à órbita de abrangência dos processos museológicos (BRUNO, 2006). Nesse contexto, as preocupações metodológicas podem ser identificadas nos seguintes tópicos:

**a) Alargamento do campo essencial / fato museal:** referências culturais, territórios e sociedade.

- Novos conceitos e metodologias de pesquisa e de trabalho técnico.

- Distinção entre as "escolas" de pensamento museológico.

- Gestão compartilhada e colaborativa.

**b) Protagonismo do campo de interlocução museológica - fenômeno museológico:**

- Interdisciplinaridade e compartilhamento de responsabilidades.

- Participação "comunitária".

- Inserção de novos tipos de profissionais.

**c) Enfrentamento no campo de projeção - processo de musealização:**

- Identificação dos capitais cultural, social e econômico.

- Elaboração de procedimentos de avaliação.

- Ampliação e diversidade da reverberação institucional.

A abordagem sobre processos museológicos sempre nos conduz às inquietações interdisciplinares, pois o conjunto dessas ações depende de diálogos, reciprocidades e convivência com os distintos campos de formação profissional que são tão caros à adequada dinâmica dos museus. Essa abordagem também direciona o nosso olhar para a compreensão de que museus são instituições do presente e do futuro, pois são instituições de seu



tempo, cuja ação no âmbito de políticas públicas exige uma projeção em longo prazo e com dinâmica sistemática.

Sobretudo, a dimensão processual impôs ao campo da Museologia a relevância do método que, por sua vez, aproximou as instituições museológicas dos compromissos inerentes ao estabelecimento de metas, à busca da eficiência, à necessidade de avaliação de procedimentos técnicos e operacionais, à importância sobre o domínio da sustentabilidade para as operações museológicas, entre outros.

Os processos museológicos, hoje, são parte fundante para os museus serem reconhecidos em suas sociedades e o planejamento é parte estruturante desses processos. Nesse âmbito, a Museologia como campo de conhecimento tem dado expressiva colaboração, pois inseriu em sua pauta teórico-metodológica a reflexão sobre esses temas e tem realizado experimentações que registram os avanços no que tange ao planejamento museológico.

## REFERÊNCIAS

BOLAÑOS, M. (ed.). **La Memoria del Mundo. Cien años de Museologia 1900 - 2000**. Madrid: Ediciones TREA S.L, 2002.

BRUNO, M. C. O. (coord.). **Diagnóstico sobre as Potencialidades Museológicas da USP, para implantação do Museu de Ciências**. São Paulo: Comissão de Patrimônio Cultural: Universidade de São Paulo, 2000 (impresso).

BRUNO, M. C. O. Museus e Pedagogia Museológica: os caminhos da administração dos indicadores da memória. (p. 119-140). In: **Várias Faces do Patrimônio**. Santa Maria: Pallotti, 2006.



# CONSERVAÇÃO PREVENTIVA: A DISCIPLINA E OS DESAFIOS NO MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA

Luciana Bonadio  
Museu de Arte da Pampulha/Fundação Municipal de Cultura  
Escola de Belas Artes/Universidade Federal de Minas Gerais

## A CONSERVAÇÃO PREVENTIVA: A DISCIPLINA E SEU CAMPO DE AÇÃO

A Conservação Preventiva é uma disciplina que faz parte das ações para preservação de acervos e monumentos, atuando direta ou indiretamente sobre o bem cultural.

Essa definição parece ser simples, mas abrange uma grande quantidade de ações. Essas ações são geralmente realizadas no local onde se encontra o objeto ou monumento a ser preservado e, também, ações direcionadas àqueles que fazem sua preservação de forma direta ou indireta. Abordaremos brevemente a definição dessa disciplina e seu campo de ação. Na sequência, apresentaremos a prática que é realizada no Museu de Arte da Pampulha (MAP), em Belo Horizonte/ MG.

Como referências, utilizaremos textos do cientista da conservação G ael de Guichen, que contribui com essa temática há mais de vinte anos e também com textos publicados pelo *The Getty Conservation Institute* e pelos comit s do *International Council Museum* (ICOM).

Para conceituá-la, Gäel de Guichen (1995), em uma publicação do ICOM, chama atenção para a mudança de mentalidade que essa disciplina trouxe para o campo da preservação:

*Where yesterday one saw objects, today one should see collections. Where one saw rooms, one should see buildings. Where one thought in days, one should now think in years. Where one saw a person, one should see teams. Where one saw short-term expenditure, one should see long-term investment. Where one shows day-to-day actions, one should see programme and priorities. Preventive conservation means taking out a life insurance for museum collections. (GUICHEN, 1995, p. 4)<sup>1</sup>*

Essa citação mostra a ampliação das ações preventivas em oposição à redução das ações de conservação-restauração. A prevenção contra as deteriorações e danos, mais o controle dos riscos e o planejamento de estratégias com investimentos programados produziram uma mudança na forma de tratamento das coleções dos museus, dos monumentos e também dos agentes profissionais que atuam nessa área.

---

**1** - Livre tradução da autora: "Onde ontem se viam objetos, hoje devem ser vistas coleções. Onde ontem se viam salas, devem ser vistos edifícios. Onde se pensava em dias, devem se pensar em anos. Onde se via uma pessoa, devem ser vistas equipes. Onde se veem despesas de curto prazo, devem ser vistos investimentos de longo prazo. Onde se apresentam ações do dia a dia, devem ser vistos programas e prioridades. Conservação preventiva significa assegurar a vida das coleções museológicas".

Essa citação mostra a ampliação das ações preventivas em oposição à redução das ações de conservação-restauração. A prevenção contra as deteriorações e danos, mais o controle dos riscos e o planejamento de estratégias com investimentos programados produziram uma mudança na forma de tratamento das coleções dos museus, dos monumentos e também dos agentes profissionais que atuam nessa área.

Segundo o cientista citado, a conservação preventiva não é uma disciplina nova, pois, no século XIX, Adolphe Napoléon Didron escreveu: "*Conserver le plus possible, réparer le moins possible, ne restaurer à aucun prix*" (GUICHEN, 1995, p. 5)<sup>2</sup>. O iconógrafo, arqueólogo e preservacionista já apontava para a importância da conservação como meio de evitar a restauração.

Partindo dessa premissa, é importante observar que inicialmente se pensava em ações mais relacionadas à fisicidade do objeto e que, no início dos anos 1970, começam a ser desenvolvidas de forma mais pragmática.

Nesse período Garry Thomson realiza a climatização de uma sala de exposições, mostrando a importância do controle climático para a conservação dos objetos expostos. É ainda dessa época o célebre comentário: "*Um mauvais restaurateur peut détruire un ob-*

---

2 - Tradução de Janaína Pimentel: "Conservar o máximo possível, reparar o menos possível, evitar restaurar a qualquer preço".

*jet par mois. Um mauvais conservateur peut detruire une collection entiere em um an"* (GUICHEN, 1995, p. 5)<sup>3</sup>.

Alguns anos depois, em 1999, Guichen ainda questionava se a conservação preventiva era uma disciplina que estava na moda ou se realmente estava produzindo mudanças na forma de tratar o bem cultural.

Assim, nos anos 1980 e 1990, a conservação preventiva foi se consolidando e vários congressos, publicações, programas/projetos e cursos passaram a discutir e a implementar ações direcionadas especialmente à prevenção.

As definições de conservação e de restauração também foram dadas por Guichen (1999): "*La conservación es toda actividad humana directa o indirecta encaminada a aumentar la esperanza de vida de las colecciones intactas y de las deterioradas*"<sup>4</sup>. Também, "*la restauración es toda actividad humana directa encaminada a lograr que um objeto deteriorado de una colección recobre su estetica o su estado histórico (o incluso el primitivo, en algunos casos)*" (GUICHEN, 1999, p. 4)<sup>5</sup>. Dessas duas definições, a conservação

---

3 - Tradução de Janaína Pimentel: "Um mau restaurador pode destruir um objeto por mês. Um mau conservador pode destruir uma coleção inteira por ano".

4 - Livre tradução da autora: "A conservação é toda atividade humana direta ou indireta, objetivando aumentar a expectativa de vida das coleções intactas ou deterioradas".

5 - Livre tradução da autora: "A restauração é toda atividade humana direta que visa recuperar um objeto deteriorado de uma coleção, resgatando seu estado estético ou histórico (ou até mesmo o primitivo, em alguns casos)".

foi dividida em curativa e preventiva. A grande diferença entre elas é que a preventiva trabalha para impedir ou minimizar as deteriorações, enquanto que a curativa atuará buscando estabilizar as deteriorações já sofridas.

Portanto, Guichen esclarece que:

*La conservación preventiva ha nacido como una reacción de nuestra profesión ante los cambios espectaculares que se han producido en el medio ambiente y en el patrimonio cultural desde el siglo pasado. Lo que anteriormente era un patrimonio privado protegido por su propietario contra formas de agresión no muy violentas, se ha convertido en un patrimonio público que los ciudadanos tienen que proteger contra nuevas formas de agresión mucho más violentas. (GUICHEN, 1999, p. 4)<sup>6</sup>*

A atuação da conservação preventiva é ampliada e deixa de estar nas mãos dos conservadores-restauradores para estar também nas mãos de toda a equipe do museu, dos gestores públicos e da comunidade em geral, ou seja, a preventiva passa às mãos daqueles que, de

---

6 - Livre tradução da autora: "A conservação preventiva nasceu como uma reação da nossa profissão diante das mudanças espetaculares que vem sendo efetuadas no meio ambiente e no patrimônio cultural desde o século passado. O que anteriormente era um patrimônio privado e protegido pelo seu proprietário contra formas de agressões não muito violentas, transformou-se em um patrimônio público que os cidadãos tem que proteger contra novas formas de agressões muito mais violentas".

forma indireta, poderão também colaborar ou atuar para a proteção dos bens culturais que lhes pertence.

Sabemos que essa disciplina é multidisciplinar e que não é possível tratar de um acervo somente do ponto de vista técnico-científico. Devemos reconhecer que a política cultural e a participação da sociedade, de pessoas leigas, também se fará presente em todos os trâmites e percursos desses bens.

Iniciando pelos procedimentos técnicos, Guichen aconselha:

*Primero se ha de poner orden en las colecciones de reserva, a continuación se deben identificar, luego hay que tomar medidas con los objetos que corran peligro de perderse (conservación curativa), y por último se debe adoptar un plan exhaustivo de conservación preventiva. Posteriormente se deberían efectuar las labores de interpretación (la estética por parte del laboratorio de restauración y la histórica y técnica por El laboratorio de investigación) y difusión (exposiciones permanentes y temporales, catálogos, productos derivados y conferencias). La etapa final es la del placer de haber culminado la tarea. Pero a esta etapa tan largo tiempo esperada se llega rarísima las veces, porque siempre habrá una serie de problemas técnicos, administrativos o jurídicos (o incluso algo más trivial, por ejemplo*

*una huelga del personal), que impedirán a los directores de museos dormirse en los laureles que pensaban haber merecido con creces. (GUICHEN, 1999, p. 5)*<sup>7</sup>

Todas essas medidas podem ser executadas pela equipe técnica de um museu, mas devemos lembrar que ela só conseguirá realizá-las quando toda a instituição tiver a consciência da necessidade e da importância dessas ações. Além de todos aqueles que compõem o quadro institucional, a participação do público/comunidade é de fundamental importância a partir do momento em que aquele bem é reconhecido e valorizado, tornando possível sua preservação de modo mais efetivo.

Ampliando a discussão, a publicação do Getty Conservation Institute apresenta as esferas e os desafios para a conservação. A primeira esfera, a das condições físicas do objeto, é a mais discutida e conhecida, sendo executada por meio de: controle ambiental, pesquisas sobre modos de acondicionamento e transporte, utilização de materiais

---

7 - Livre tradução da autora: "Primeiro deve-se organizar as coleções dentro das reservas, depois se deve identificar, em seguida tratar os objetos que correm riscos de se perder (conservação curativa) e, por último, deve-se adotar um plano exaustivo de conservação preventiva. Posteriormente, deve-se realizar trabalhos de interpretação (a estética por parte do laboratório de restauração e a história e técnica pelo laboratório de investigação) e difusão (exposições permanentes e temporárias, catálogos, produtos derivados e conferências). A etapa final é o prazer de se ter cumprido com a tarefa. Mas a esta etapa, a tanto tempo esperada, se chega raríssimas vezes, porque sempre haverá uma série de problemas técnicos, administrativos ou jurídicos (ou inclusive algo mais trivial, por exemplo, uma greve), que impedirá aos diretores dos museus a complacência que pensavam merecer amplamente".



inertes, experimentos para a utilização de novos materiais, e outros. Já na segunda esfera, temos as legislações, as documentações, os treinamentos contra incêndios, enchentes, catástrofes, as políticas culturais, a avaliação e usos de recursos para planos de preservação e gerenciamento de riscos. Por fim, temos a importância e os valores culturais e sociais que confluem para quem o bem é conservado, demonstrando se os impactos das intervenções são percebidos e compreendidos (*THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE*, 2000, p. 4).

O valor que se é dado a um bem cultural ou a uma coleção, implicará diretamente em sua preservação. Em um plano de gestão de riscos, a avaliação dos objetos de uma coleção será de fundamental importância para que esse plano seja elaborado e reconhecido pela comunidade local, seja ela a equipe do museu ou a população de um vilarejo.

Nessa esfera, salientamos o papel da educação em todos os seguimentos, envolvidos ou não com a preservação. Isso será indispensável para compreensão, valorização e apropriação do patrimônio pela comunidade a que ele pertence.

Por fim, para assegurar a prática da conservação preventiva, o grupo de estudos do Getty apresentou as seguintes ideias e conceitos fundamentais:

- Para garantir a relevância de todos os trabalhos de conservação para a socie-

dade, o campo deve continuar a envidar esforços para integrar e contextualizar as diversas esferas da conservação do patrimônio cultural;

- Como nos relacionamos com as diversas esferas da conservação, é preciso reconhecer sistematicamente que objetos e lugares são importantes por causa dos significados e usos que as pessoas atribuem a esses bens materiais e aos valores que eles representam. Esses significados, usos e valores devem ser entendidos como parte da maior esfera de processos socioculturais;

- A conservação deve ser vista como uma atividade social, não apenas como uma questão técnica, ligada e moldada por processos sociais. Este enquadramento é fundamental para permitir ao campo da conservação realizar o apoio à sociedade civil e à educação;

- Como uma atividade social, a conservação é um processo duradouro, um meio para um fim e não um fim em si. Esse processo é criativo e está motivado e sustentado pelos valores dos indivíduos, instituições e comunidades;

- O patrimônio é valorizado inúmeras vezes e de formas conflitantes. Esses diferentes meios de valorações influenciam negociações entre as várias partes interessadas e assim moldam a tomada de decisões da conservação. A conservação, como campo e como prática, deve integrar a avaliação desses valores (ou significado cultural) em seu trabalho de forma

mais eficaz e facilitar essas negociações, para a conservação do patrimônio cultural desempenhar um papel produtivo na sociedade civil<sup>8</sup>. (*THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE*, 2000, p. 11)

Diante desses conceitos, verificamos que, de maneira isolada, não se é realizada a conservação preventiva.

Trazendo essa discussão para a prática dessas premissas dentro de uma instituição museológica, veremos que tão importante quanto a participação do conservador será a participação dos gestores e da inclusão do tema na proposta da política cultural da instituição.

As atividades técnicas da instituição refletirão o direcionamento político, bem como a forma como os acervos institucionais são compreendidos, valorizados e preservados.

Como uma abordagem da prática da conservação preventiva no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte/MG, apresentaremos alguns processos e procedimentos utilizados para a preservação de seu acervo artístico.

---

8 - Livre tradução da autora.

### HISTÓRICO

Após conhecermos e compreendermos a importância da conservação preventiva, objetivamos, a partir de agora, apresentar algumas atividades da referida disciplina realizadas pelo Museu de Arte da Pampulha (MAP) para a preservação de seu acervo.

O MAP possui um acervo de aproximadamente 1.350 obras de arte moderna e contemporânea do período de meados dos anos 1940 aos dias atuais, de origem brasileira em sua maioria, tendo algumas poucas obras de origem estrangeira. O acervo começou a ser constituído a partir de 1958, após a inauguração do Museu realizada em dezembro de 1957. Devemos lembrar que naquela ocasião o MAP abriu suas portas com duas exposições: uma correspondente ao XIII Salão Municipal de Belas Artes, promovido pela Prefeitura de Belo Horizonte (PBH) e a outra, uma exposição de pinturas do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

O prédio construído nos anos 1940, para abrigar o Cassino da Pampulha, tendo sido mantido fechado de 1947 até 1957, passa então a ser a sede do único museu de arte da cidade de Belo Horizonte, e a instituição nasce com a missão de colecionar obras de arte em geral.

A coleção inicia-se com a transferência de algumas obras de arte pertencentes a outros órgãos da PBH e com doações realizadas por intermédio de Assis Chateaubriand.

Essas obras e as demais adquiridas ao longo do tempo, por doações espontâneas de artistas, de colecionadores e de instituições, por premiações nos salões e por algumas compras realizadas pela PBH, constituíram um acervo sem direcionamento conceitual específico e, mais ainda, sem as devidas condições para se realizar a conservação de forma adequada.

O Museu, durante quase 20 anos, não possuía uma reserva técnica apropriada para a guarda de obras de arte. Não havia profissionais especializados e nenhum tipo de planejamento para a guarda ou para a preservação desse acervo.

Somente em meados dos anos 1990 é que o MAP se estruturou física e museologicamente, após uma restauração do edifício, somada aos setores administrativos e técnicos criados e à contratação de pessoal especializado, com um novo estatuto elaborado, um novo inventário realizado e um novo plano museológico estabelecido. Nesse momento é que o Museu obtém sua primeira reserva técnica adequada para conservação, com mobiliários específicos e climatização.

Prosseguiremos abordando as atividades da conservação preventiva, partindo da análise

se do espaço externo, passando pelos espaços internos e chegando propriamente às ações relacionadas diretamente ao acervo artístico.

## O ENTORNO DO EDIFÍCIO

O edifício do MAP está localizado no alto de uma península, cercado por jardins que, nas laterais e fundos, são tangenciados pela Lagoa da Pampulha. Os jardins, inicialmente traçados por Roberto Burle Marx, passaram por várias transformações intrínsecas e extrínsecas à sua constituição ao longo dos anos. Tombados juntamente com o edifício, esses jardins também sofreram algumas reformas, revitalizações e restaurações.

Possuidores de um ciclo de vida biológico próprio, esses espaços, quando estabilizados/controlados, proporcionam algumas vantagens para o edifício, como redução da insolação, controle natural de pragas, absorção de gases poluentes e, principalmente, conforto ambiental nos espaços internos.

No entanto, a cada intervenção realizada no entorno do MAP nos últimos 15 anos, podemos constatar alterações visíveis e consideráveis nos ambientes, no clima e na presença de infestação por pragas urbanas dentro do edifício.

Nas restaurações realizadas, os critérios para as intervenções não foram discutidos e nem compartilhados entre as equipes técnicas

do Museu, resultando em um jardim restaurado e em um edifício com problemas recorrentes e decorrentes desses restauros.

Ressaltamos mais uma vez, pela interdisciplinaridade própria da preventiva, a importância da troca de conhecimentos e de informações e da discussão para as definições de intervenções em áreas próximas aos acervos, objetivando minimizar as interferências externas às dependências internas de uma instituição museológica.

Na última intervenção de restauro realizada (2012-2013), o setor de Conservação e Restauração do MAP solicitou, por meio de um parecer técnico, que fosse feita a proteção física das esculturas de seu acervo localizadas nos jardins. O Museu possui 5 obras expostas permanentemente em seus jardins, sendo uma em aço corten, três em bronze e uma em mármore. Essa medida foi tomada visando evitar/prevenir danos a essas obras, caso ocorresse algum acidente com o corte de árvores ou até mesmo com a movimentação de terras e de canteiros.

Essa iniciativa, pela primeira vez, foi executada em restaurações dos jardins, tendo sido acompanhada diretamente pelo setor de Conservação e Restauração do MAP e com a colaboração do setor de Patrimônio do MAP, além do apoio da chefia imediata.

Com isso, a conservação preventiva deve ser compreendida como um conjunto de ações

pensadas, discutidas e compartilhadas de forma ampla, abrangendo não somente a preservação do objeto em si, guardado ou exposto, mas também os cuidados com o edifício e seu entorno.



## **O EDIFÍCIO - DESAFIOS PARA O GERENCIAMENTO DA CONSERVAÇÃO NOS ESPAÇOS EXPOSITIVOS E NAS RESERVAS TÉCNICAS**

---

### **OS ESPAÇOS EXPOSITIVOS**

O edifício sede do Museu de Arte da Pampulha apresenta espaços expositivos com uma grande diversidade de materiais, como paredes externas de vidro, pisos e paredes recobertos por pedras (mármore e ônix), colunas em aço inox e uma imensa parede de espelhos. Todos esses materiais decoravam o luxuoso Cassino da Pampulha e hoje são os grandes desafios enfrentados em montagens das exposições.

As paredes externas de vidro, com portas e janelas de grande formato propiciam a entrada de luz natural, sem qualquer tipo de barreira, bem como possibilitam correntes de ar que podem produzir movimentação nos objetos expostos, além de outros inconvenientes, dependendo dos índices de umidade, temperatura e poluição externos e internos.

Os materiais de revestimento não podem ser violados, pois, sendo o prédio tombado nas três instâncias do patrimônio, federal,



estadual e municipal, não é permitido perfurar ou aderir qualquer tipo de material sobre suas superfícies.

A ausência de paredes de alvenaria também dificulta a montagem de mostras com obras bidimensionais. Por todas essas questões, verificou-se ainda a inviabilidade da realização de climatização desses espaços.

Para cada exposição é realizada a análise das obras a serem expostas concomitantemente com o projeto expográfico para que juntos, curadores, museólogos, arquitetos e conservadores busquem soluções, visando minimizar a ação dos agentes naturais, como sol e vento, além de meios para realização da montagem sem causar danos aos revestimentos do prédio.

Outra forma encontrada para utilização desses espaços foi pensada pela curadoria. No período de 1993 a 2008, como parte da política curatorial, deu-se preferência às exposições de esculturas, instalações e sites específicos, como forma de intervir o menos possível no espaço interno - Salão Nobre e Mezanino - evitando-se a construção de paredes falsas e ampliando conceitualmente o diálogo entre arquitetura e obras de arte. Dessa maneira, fazia-se a conservação preventiva do prédio e também a das obras expostas naqueles locais.

No entanto, contrariando essa definição da curadoria, em todas as exposições onde figurava o acervo do Museu, foi necessária a

construção de paredes. Por essa e por outras questões ligadas ao ambiente e à ausência de um plano de reconhecimento e valorização de seu próprio acervo, o MAP mostra suas obras somente uma vez por ano em exposição temporária. Esse fato gera questionamentos, vindos da comunidade, sobre a qualidade do acervo, sua pertinência e sua preservação.

Verificamos que as ações preventivas em exposições permitem a conservação do que está exposto, mas a falta de pesquisas sobre as obras ocasiona o não reconhecimento e até mesmo o esquecimento da coleção que acompanha a trajetória da História da Arte em Minas Gerais.

Esse acervo composto por obras constituídas de diversos materiais fica acondicionado em duas reservas técnicas e ambas têm monitoramento com registros feitos por data loggers e controle climático realizado por máquinas de ar-condicionado.



## AS RESERVAS TÉCNICAS

---

As salas das reservas localizam-se no subsolo, possuem pé-direito e dimensões pequenas para armazenamento de obras de arte. Há janelas basculantes de vidro com grades de ferro que foram lacradas e são cobertas por cortinas tipo black-out. As portas são corta-fogo e internamente há sensores de presença (infravermelho), sensor detector de fumaça e câmeras de circuito fechado de TV.

O espaço, que na época do Cassino era uma área de serviços, foi adaptado para ser reserva técnica, e todas as medidas citadas auxiliam na proteção e conservação das obras ali guardadas.

Sabemos que a maioria dos danos causados em obras de arte são ocasionados por manuseio e acondicionamento inadequados. As obras do MAP, antes da criação e organização das reservas técnicas, eram distribuídas em algumas salas do museu. O fato de não terem um local apropriado e fixo proporcionou danos, como rachaduras nas madeiras, craquelês e desprendimentos em camadas pictóricas, manchas causadas por micro-organismos (a umidade relativa no edifício é alta devido à proximidade com a Lagoa da Pampulha), acúmulo de sujidades e algumas rupturas em suportes.

Após o acondicionamento e guarda nas Reservas Técnicas (RTs), as obras do MAP tiveram suas deteriorações estabilizadas e ficaram livres dos agentes de deterioração, como variações bruscas de umidade e temperatura, incidência direta de luz solar, livres de poeira e protegidas de insetos, principalmente os xilófagos e, mais ainda, ficaram longe da ação dos próprios funcionários, os quais, por não terem conhecimentos sobre conservação, movimentavam-nas sem os devidos cuidados, como o uso de luvas no manuseio, por exemplo, o que promovia constantemente manchas de digitais e de gordura sobre as superfícies.



## O ACERVO ARTÍSTICO

---

Após abordar algumas questões relacionadas à conservação das obras de arte do Museu, como a influência dos espaços externos e internos, passaremos agora a falar mais especificamente sobre as ações voltadas ao acervo. A primeira delas será a documentação, de fundamental importância para a segurança e proteção. Depois seguiremos com a análise do estado de conservação, o acondicionamento e a guarda e, por fim, as medidas adotadas junto à equipe do Museu, como forma de ampliar e otimizar (ou efetivar) a ação da conservação preventiva.



## A DOCUMENTAÇÃO

---

O primeiro registro do acervo artístico do MAP foi realizado no ano de 1970, ou seja, 13 anos após sua criação. Para esse registro foi aberto um "Livro de Tombo", no qual constavam as informações básicas para a identificação de cada peça. A esse livro se sucederam mais dois com o mesmo tipo de informação.

A cada mudança de gestão, realizava-se a revisão do acervo e podemos observar que, por vezes, os registros eram iguais. Foram realizadas revisões nos anos de 1974, 1979, 1982, 1986, 1999 e 2004-2005. Nesse período, de 1970 a 2010, ressaltamos o registro ini-

cial em 1970 e os inventários executados em 1994-1995 e em 2008-2010. Devemos considerar os inventários dos anos 1990 e da primeira década de 2000 por terem sido os registros mais detalhados, executados por meio de pesquisas e por uma equipe multidisciplinar.

Contrariando as normas para a pesquisa e os registros museológicos, enfatizamos a importância da observação do objeto como ponto de partida para a obtenção das principais informações sobre ele, partindo depois para as pesquisas em arquivos e bibliotecas.

Do ponto de vista da conservação, e mais propriamente da conservação preventiva, a própria obra de arte se apresenta como fonte primária para a busca de informações de identificação, de técnica construtiva e de estado de conservação.

Ao levantarmos esses dados, iniciamos uma trajetória que, além de assegurar a proteção do acervo, possibilita a viabilização de pesquisas futuras, gerando formas de difusões diversas, como exposições, publicações, estudos, etc.

Ao se ter um inventário disponibilizado em uma base de dados, todas essas vantagens se ampliam, promovendo ainda mais a comunicação desse acervo. Ressaltamos aqui a importância dessas documentações e informações geradas a partir do próprio acervo, como meio hábil significativo também para garantir a conservação preventiva e difundir o acer-

vo, seu valor e promover sua preservação. Conservar para dar acesso e dar acesso para conservar.

O Museu ainda não possui uma base de dados para seu acervo, mas, em 2010, publicou o livro "*Inventário MAP*", no qual constam obras colecionadas no período de 1957 a 2009. Com essa publicação, temos a possível garantia de sua proteção, pois aquilo que é visto e conhecido é também preservado e protegido.

Ressaltamos que a construção de toda a documentação museológica é também multidisciplinar, pois apesar de ser normalmente realizada pelo setor de Museologia, ela deve contar ainda com a participação de curadores, historiadores da arte, conservadores, fotógrafos e, quando possível, com cientistas da informação e técnicos em informática.

Hoje a documentação de obras de arte já é vista como forma de se fazer a preservação. Recentemente vários seminários têm sido realizados objetivando a ampliação da maneira de documentar, com vistas à gestão de acervos e ao gerenciamento da conservação.

Neste artigo, abordaremos especificamente a documentação da conservação, realizada por meio de formulários específicos elaborados para as diversas atividades do setor de Conservação e Restauração.

Os formulários registram os procedimentos dos processos de aquisição, empréstimo, si-

nistros, procedimentos de conservação-restauração, análises do estado de conservação e são reunidos em dossiês de conservação. Esses dossiês têm como registro principal o histórico de conservação, no qual as atividades de conservação realizadas estão ali documentadas. Os dados desses documentos possibilitam o controle de ações para o monitoramento e conseqüente conservação das obras.



## A ANÁLISE DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

---

A análise do estado de conservação de cada peça do acervo é realizada constantemente, em um trabalho cíclico e ininterrupto. Cada peça é documentada de forma escrita e fotográfica. Esses dados são encaminhados para a pasta da obra que fica acondicionada no Centro de Documentação e Pesquisa do MAP (CEDOC/MAP).

Esse tipo de levantamento possibilita uma avaliação mais precisa sobre o estado de conservação do acervo, abrindo para possíveis projetos a serem elaborados para acondicionamentos e intervenções de restauração.

Algumas obras do acervo artístico do MAP passaram por intervenções de restauração de forma emergencial, visando a sua permanência ou objetivando a sua exposição ou empréstimo. Esse tipo de justificativa para o tratamento de obras de arte em um acervo não é o mais recomendável. Sabemos que, por via de

regra, os tratamentos emergenciais executados de forma rápida muitas vezes inviabilizam a atenção devida quanto à pesquisa de materiais e técnicas constitutivas e intervenções a serem realizadas.

Com um levantamento detalhado do estado de cada peça e, conseqüentemente, de cada grupo de obras, podemos fazer um planejamento de como e em qual obra ou conjunto devemos atuar, conforme suas características e necessidades específicas. Além disso, esta é uma forma bastante eficiente de se efetivar a conservação preventiva: constantemente visualizando, documentando, movimentando, higienizando e reacondicionando as obras dentro das reservas técnicas.



## ACONDICIONAMENTO E GUARDA

---

A organização dos espaços de reservas técnicas é primordial para conhecermos o acervo e para termos rápida localização das obras. No MAP há duas reservas técnicas, sendo que uma guarda pinturas, esculturas, objetos e instalações e a outra, obras sobre papel e audiovisuais.

Essas duas reservas possuem mobiliários adequados para acondicionamento das obras de pequeno e médio porte. Contudo, atualmente, não possuem mais espaços livres disponíveis. Assim, áreas como pisos e tetos estão sendo utilizadas para o acondicionamento de obras



de médio porte. Já as obras de grande porte ficam acondicionadas fora das dependências do MAP, inviabilizando devidos controle e segurança.

O controle ambiental é realizado por duas máquinas de ar-condicionado e o monitoramento é feito por data loggers, que realizam os registros de temperatura e umidade relativa de cada área em cada RT.

No entanto, quando algumas dessas máquinas falham, há um desequilíbrio ambiental que, por vezes, promove infestações por micro-organismos e por insetos.

O fato de uma máquina parar de funcionar pode acarretar também alterações bruscas de umidade relativa e de temperatura, tendo em vista que as áreas de reservas técnicas ficam muito próximo às águas da Lagoa da Pampulha. Com isso, além da predisposição à proliferação de micro-organismos, os objetos formados por materiais higroscópicos podem sofrer movimentações, causando possíveis craquelês e desprendimentos em camadas pictóricas, rachaduras e fissuras em madeiras e manchas em suportes de papel.

A luz natural é barrada dentro das RTs, mas, com o corte e poda de árvores ocorridos na última restauração dos jardins, esse cenário foi alterado e facho de luz e de calor passaram a fazer parte do interior desses espaços. Medidas paliativas têm sido tomadas para minimizar tais ocorrências.

Além disso, a higienização e o acondicionamento das obras são realizados paulatinamente, pois o MAP não possui uma equipe especializada que possa dar conta de todas as demandas do setor em tempo hábil. Como forma de solucionar essa questão, à medida que são feitas as análises do estado de conservação das obras, realizamos também a higienização e o reacondicionamento das mesmas obras com a troca de materiais de contato. Dessa maneira, desde 2011, realizamos essas atividades com as esculturas e objetos. No momento estamos trabalhando com as pinturas e obras sobre papel.

Finalizando, o endereçamento, ou seja, as localizações das obras dentro das RTs têm sido revistas. Criamos um endereço com letras e números para indicar a reserva, a área e os mobiliários. Esse novo endereço objetiva a identificação e a localização das obras com maior agilidade, garantindo maior proteção e segurança.



## A PARTICIPAÇÃO DA EQUIPE DO MAP

---

É importante que toda a equipe que compõe o quadro de funcionários do Museu esteja apta a reconhecer indícios de possíveis processos de deteriorações. Para isso, todos são instruídos em relação à observação de pisos, paredes e tetos. As equipes de limpeza e de portaria contribuem constantemente com o monitoramento ambiental dos espaços internos e externos do Museu. Há dois anos, o MAP teve

seu quadro de funcionários renovado e, com isso, o setor de Conservação e Restauração realizou visitas técnicas com os funcionários nas áreas de reservas e laboratório.

Nessas visitas, as questões direcionadas à conservação das obras foram abordadas e todos os funcionários puderam compreender, de forma mais clara e objetiva, as normas museológicas de conservação e de segurança estabelecidas pelos setores de Museologia e de Conservação e Restauração. O trabalho com a equipe de manutenção do prédio é sempre renovado pelos setores de Conservação e Restauração e de Museologia com programas de educação e aproximação desses profissionais com a conscientização da responsabilidade das atividades que executam dentro de uma instituição museológica.



## CONSIDERAÇÕES

---

Desde o ano de 2011, o setor de Conservação e Restauração do MAP atua a partir de um planejamento anual. Nesse plano de trabalho são pensadas atividades com metas para curto, médio e longo prazo, o que possibilita diversificar as ações, ampliando o campo de ação da conservação preventiva.

Em relação ao trabalho técnico que é executado, todas as medidas possíveis são aplicadas. No entanto, ainda observamos a ausência de uma ampla aproximação entre algumas equipes internas e também entre as

instituições museológicas pertencentes à Fundação Municipal de Cultura, relacionadas às estratégias de ação e também às normalizações e padronizações de processos e de procedimentos.

No capítulo "*Objetivos y metodología para una evaluación para la conservación*"<sup>9</sup>, do texto publicado pelo Getty Conservation Institute, os autores iniciam o tema chamando atenção para o que são os ambientes dos museus e quais as soluções para um bom funcionamento:

*Uno de los primeros pasos esenciales en el proceso para establecer una estrategia de control ambiental de un museo es una evaluación de diversos factores que pueden afectar la conservación y cuidado de las colecciones. Dicha evaluación se debe centrar en el entorno del museo en su sentido más amplio, tomando en consideración los aspectos físicos y de organización de la institución. El ambiente físico es el conjunto real de condiciones en las que se albergan, exponen y utilizan las colecciones, mientras que el ambiente de organización incluye la misión, funciones, recursos y actividades institucionales del museo. Existe una gran interdependencia entre estos entornos y los dos desem-*

---

9 - Livre tradução da autora: "Objetivos e metodologia para uma avaliação para a conservação".

peñan un papel en la preservación de las colecciones de los museos. Las directrices para realizar la evaluación para la conservación de la colección de un museo y su edificio reflejan una perspectiva amplia de la institución y abarcan un análisis de las cuestiones administrativas y técnicas. El propósito de este enfoque es el desarrollo de soluciones apropiadas y sostenibles para problemas inducidos ambientalmente que afectan las colecciones. La validez de las soluciones propuestas para mejorar el ambiente de las colecciones dependerá en gran medida en la aplicación de buenas prácticas administrativas que tomen en consideración la colección, la construcción y las normas y actividades de organización del museo. (THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE, 1998, p. 1)<sup>10</sup>

---

**10** - Livre tradução da autora: "Um dos primeiros passos essenciais no processo para estabelecer uma estratégia de controle ambiental de um museu é uma avaliação dos diversos fatores que podem afetar a conservação e o cuidado com as coleções. Nessa avaliação, deve-se centrar no entorno do museu em seu sentido mais amplo, levando em consideração os aspectos físicos e de organização da instituição. O ambiente físico é o conjunto real de condições nas quais se abrigam, expõem e utilizam-se as coleções, enquanto que o ambiente de organização inclui a missão, funções, recursos e atividades institucionais do museu. Existe uma grande interdependência entre esses entornos e aqueles que desempenham um papel na preservação das coleções dos museus.

As diretrizes para realizar a avaliação para a conservação da coleção de um museu e de seu edifício refletem uma perspectiva ampla da instituição e abarca a análise das questões administrativas e técnicas. O objetivo desse enfoque é o desenvolvimento de soluções apropriadas e sustentáveis para problemas produzidos ambientalmente que afetam as coleções. A validade das soluções propostas para melhorar o ambiente das coleções dependerá em grande parte da aplicação de boas práticas administrativas que levem em consideração a coleção, o edifício, as normas e as atividades de organização do museu".

Com isso, finalizamos este artigo enfatizando que o ponto de partida para qualquer instituição museológica que queira tratar de forma adequada seus acervos, buscando maior controle por meio de ações preventivas, tem que ter à frente ações conjuntas realizadas entre técnicos e gestores. Somente por essa via, com troca e compartilhamento de conhecimentos e informações é que soluções adequadas poderão ser viabilizadas com a disponibilização de recursos e envolvimento de todos. Nesse contexto, a conservação preventiva deve ser o principal foco de ação de todos que trabalham para a permanência e difusão do acervo e da instituição.

## REFERÊNCIAS

AVRAMI, E.; MASON, R.; TORRE, M. de la. **Values and Heritage Conservation**. Los Angeles. The Getty Conservation Institute, 2000.

BONADIO, L. A preservação do acervo do Museu de Arte da Pampulha: a conservação-restauração dos prêmios aquisição dos Salões Nacionais de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte. In: MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA (org.). **Entre Salões: 1969-2000**. Belo Horizonte. Museu de Arte da Pampulha, 2010.

DIAZ, M. C. Valoración de colecciones. **Uma herramienta para la gestión de riesgos em museos**. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2013.

GUICHEN, G. Conservación preventiva: em que punto nos encontramos em 2013? In: **Patrimonio Cultural de España. Conservación preventiva: revisión de una disciplina**. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

\_\_\_\_\_. La conservación preventiva: simple moda pasajera ou cambio transcendental? In: **Museum International**. Paris, UNESCO, n. 201, vol. 51, n. 1, 1999.

\_\_\_\_\_. La conservation préventive: un changement profond de mentalité. In: **Cahiers d'étude. Comité de conservation - ICOM-CC**. Bruxelles, ICOM-CC, 1995.

\_\_\_\_\_. Reorganizar um depósito no es tarea fácil. In: **Patrimonio Cultural de España. Conservación preventiva: revisión de una disciplina**. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

MIRABILE, A. A reserva técnica também é museu. In: **Boletim eletrônico da ABRACOR, n. 1**. Rio de Janeiro. Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores, 2010.

THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE (org.). **Evaluación para la conservación: modelo propuesto para evaluar las necesidades de control de entorno museístico**. Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1998.

# O SISTEMA MUNICIPAL DE MUSEUS DE BLUMENAU: ETAPAS DA IMPLANTAÇÃO

Gabriel Henrique; Marcella Borel;  
Mia Ávila; Mariana Girardi Barbosa Silva;  
Raquel Brambilla; Sueli Maria Vanzuita Petry.  
Membros do Grupo de Estudos e Pesquisas Museológicas do  
Vale do Itajaí

Blumenau é a cidade da Região do Vale do Itajaí com mais museus cadastrados no SEM/SC - Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina. Segundo registros, a cidade possui 12 museus cadastrados, enquanto outras cidades da região têm de um a três museus em funcionamento. No caso de Blumenau, dos doze existentes, oito museus são de natureza pública municipal e os outros quatro são privados. Com essa variedade de instituições, de diferentes tipologias, a cidade de Blumenau efervesce com a quantidade de eventos oferecidos por essas instituições, que estão trabalhando para oferecer os melhores serviços para a comunidade em geral. Porém, ainda há muito que se fazer, o que se pesquisar, além de aprimorar as formas de se comunicar.

Essa quantidade expressiva de instituições museológicas, e conseqüentemente a quantidade de profissionais que trabalham nesses locais, trouxe uma demanda importante para a cidade. Percebeu-se a necessidade de uma aproximação desses profissionais para o alinhamento de ideias, capacitações e alternativas para



fazer com que os museus da cidade tenham cada vez mais informação e profissionalização.

Para essa aproximação entre os museus e profissionais, criou-se o GEPVI - Grupo de Estudos e Pesquisas Museológicas do Vale do Itajaí. O Grupo Gestor, grupo que iniciou o GEPVI, é constituído por representantes dos museus da Fundação Cultural de Blumenau e museus privados. Esse grupo tem a incumbência de elaborar a pauta para as reuniões e organizar as atividades que o GEPVI realiza para os museus do Vale do Itajaí. Com a criação do grupo, o engajamento dos profissionais e sua atuação nas setoriais do CMPC - Conselho Municipal de Política Cultural, nasceu a ideia de um meio de cooperação e integração entre os museus e seus profissionais, com a criação do Sistema Municipal de Museus.

Em meio às comemorações do Dia Internacional de Museus, no dia 16 de maio de 2003, ocorreu o lançamento da Política Nacional de Museus. Dois documentos deram vida a essa política. Um deles foi a "Carta do Rio Grande", criada no 8º Fórum Estadual de Museus no Rio Grande do Sul, e o segundo documento é intitulado "Imaginação museal a serviço da cultura". A partir desses documentos foi pensada e discutida a Política Nacional de Museus. Contudo, é necessário reforçar que mesmo essa política sendo criada e amparada pelo estado, ela também é fruto do movimento social e das discussões realizadas entre os pares. Foram então designados os objetivos e os princípios orientadores dessa política

e se prosseguiu para a elaboração de eixos programáticos para canalizar as discussões. Nesse documento em específico o Sistema Municipal de Museus se encaixa no Eixo 01, que abrange a gestão e a configuração do Campo Museológico no que diz respeito a:

Implementação do Sistema Brasileiro de Museus, o incentivo à *criação de sistemas estaduais e municipais de museus*, a criação do Cadastro Nacional de Museus, o aperfeiçoamento de legislação concernente ao setor, a integração de diferentes instâncias governamentais envolvidas com a gestão de patrimônios culturais musealizados, a criação de polos museais regionalizados, a participação de comunidades indígenas e afrodescendentes no gerenciamento e promoção de seus patrimônios culturais, e o estabelecimento de planos de carreira, seguidos de concursos públicos específicos para atender às diferentes necessidades das profissões museais, entre outras ações (BRASIL, 2007, p. 25, grifo nosso).

Além disso, temos ainda como documento que ampara toda essa temática, o Plano Nacional de Cultura (Lei nº 12.343/2010). No anexo da lei, que trata das diretrizes, estratégias e ações, temos um ponto específico que trata da criação dos sistemas setoriais:

Consolidar a implantação do Sistema Nacional de Cultura - SNC, como instrumento de articulação, gestão, informa-

ção, formação, fomento e promoção de políticas públicas de cultura com participação e controle da sociedade civil e envolvendo as três esferas de governo (federal, estadual e municipal). A implementação do Sistema Nacional de Cultura deve promover, nessas esferas, a constituição ou fortalecimento de órgãos gestores da cultura, conselhos de política cultural, conferências de cultura, fóruns, colegiados, *sistemas setoriais de cultura*, comissões intergestoras, sistemas de financiamento à cultura, planos e orçamentos participativos para a cultura, sistemas de informação e indicadores culturais e programas de formação na área da cultura. As diretrizes da gestão cultural serão definidas por meio das respectivas Conferências e Conselhos de Política Cultural, compostos por, no mínimo, 50% (cinquenta por cento) de membros da sociedade civil, eleitos democraticamente. Os Órgãos Gestores devem apresentar periodicamente relatórios de gestão para avaliação nas instâncias de controle social do SNC (BRASIL, 2012, p. 170, grifo nosso).

Partindo desta prerrogativa da importância de sistemas, sejam eles estaduais e/ou municipais, percebemos a necessidade de realizarmos um estudo sobre a criação do Sistema Municipal de Museus de Blumenau. Ao passo que esses documentos, como também a existência e a presença ativa do Sistema Estadual

de Museus de Santa Catarina se mostraram como ótimos exemplos de funcionalidade e de cooperação entre as instituições museológicas, que merecem ser seguidos.

Desde 2013, um grupo de colaboradores dos museus de Blumenau, como também o GEPVI, reúne-se para criar a minuta do documento que dará suporte ao Sistema Municipal de Museus. Nessas reuniões foram apresentados os casos de sucesso de sistemas municipais de museus, como também a legislação vigente e que remete a essa ação conjunta nas cidades do Brasil.

Entendeu-se inicialmente que o Sistema Municipal de Museus de Blumenau tem como objetivos principais:

**I** - promover, apoiar e estimular a interação entre os museus, instituições e profissionais ligados ao setor de museus, visando ao constante aperfeiçoamento da utilização de recursos materiais e culturais, respeitada sua autonomia jurídico-administrativa, cultural e técnica;

**II** - formular uma Política Municipal de Museus, em consonância com o Sistema Municipal de Cultura do Município de Blumenau aprovado pela Lei Complementar n. 833, de 13 de dezembro de 2011;

**III** - definir diretrizes gerais de orientação e livre adesão para o cumprimento dos objetivos do Sistema Municipal de Museus de Blumenau (SMM-BNU), integrado ao Sistema Municipal de Cultura de Blumenau;

- IV** - fomentar o registro e a disseminação de conhecimentos específicos no campo museológico;
- V** - promover a gestão integrada e o desenvolvimento das instituições, acervos e processos museológicos;
- VI** - desenvolver ações voltadas às áreas de gestão de acervos, formação técnica, pesquisa, comunicação e difusão entre os Órgãos e as Entidades que integram o SMM-BNU;
- VII** - articular ações transversais, descentralizadas e participativas, visando estabelecer e efetivar o SMM-BNU;
- VIII** - divulgar padrões e procedimentos técnicos que sirvam de orientação para as instituições vinculadas ao SMM-BNU, em consonância com o Sistema Estadual Museus de Santa Catarina (SEM-SC) e Sistema Brasileiro de Museus (SBM);
- IX** - propor formas de provimento de recursos destinados à área museológica do Município;
- X** - estimular a participação democrática dos diversos segmentos da sociedade, inclusive da iniciativa privada, reforçando os interesses na viabilização e manutenção dos objetivos do SMM-BNU;
- XI** - promover e facilitar contato com entidades estaduais, nacionais ou internacionais, capazes de contribuir para a viabilização dos projetos das instituições filiadas ao SMM-BNU;
- XII** - implantar e atualizar o Cadastro Municipal de Museus e instituições ligadas à área museológica; XII - ter

representação no Conselho Municipal de Política Cultural;

**XIII** - Ser consultado sobre os assuntos de interesse museológico municipal, inclusive sobre a criação, manutenção e fechamento de museus;

**XIV** - Propor criação, manutenção e adequação dos equipamentos museológicos;

**XV** - Requerer equipamentos e serviços museológicos adequados aos museus, inclusive profissionais e técnicos para os espaços museológicos no município.

Ainda em estudo de viabilidade e organização, a minuta do Sistema Municipal de Museus passará, até o fim do ano de 2014, por reuniões de revisão e posteriormente passar pelo crivo jurídico da Prefeitura Municipal de Blumenau. Após essa fase burocrática, as ações referentes ao sistema devem começar a ser executadas, como a eleição das comissões que integrarão e gerirão o sistema como um todo, por meio do Sistema Municipal de Cultura de Blumenau, já citado anteriormente.

É nesse contexto que o Seminário Interdisciplinar em Museologia - SiM, organiza-se e se institui como colaborador, de modo que o GEPVI tem um papel relevante.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. **Política Nacional de Museus**. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto Brasileiro de Museus, 2007.

BRASIL. **As metas do Plano Nacional de Cultura**. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto Brasileiro de Museus, 2012.



## DEFICIENTE RESIDENTE: UMA EXPERIÊNCIA ATITUDINAL

Ialê Pereira Cardoso; Marcelo Continelli;  
Tatiane de Oliveira Mendes.  
Museu do Futebol

O Museu do Futebol, equipamento cultural público da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, inaugurado em setembro de 2008, já nasceu com o Núcleo Educativo e com um programa de acessibilidade, chamado Programa de Acessibilidade do Museu do Futebol (PAMF). Pioneiro nessa área, o Museu do Futebol foi o primeiro museu a ser inaugurado com o conceito de acessibilidade concebido antes de sua implantação.

Ao abrir as portas para o público, o museu se destacou por possuir recursos que, até então, não eram comuns de ser encontrados em espaços culturais. Plataformas para cadeirantes e pessoas com mobilidade reduzida, piso tátil, elevadores, escadas rolantes, banheiros adaptados, audioguias estrangeiros são alguns dos recursos com os quais o museu conta desde sua inauguração.

Além disso, placas em Braille, maquetes táteis, pranchas com alto contraste de cor e relevo e placas em resina para toque tinham o desafio de ajudar na transposição da linguagem de um pouco do conteúdo da exposição de longa duração para o público com deficiência visual e intelectual.

Justamente por isso, a visitação de pessoas com deficiência<sup>1</sup> tornou-se um dos pontos fortes do museu. No entanto, ainda que um investimento tenha sido realizado com a equipe de atendimento (sendo essa composta por educadores, orientadores e bilheteria), logo após a abertura do museu, havia grande distância no que diz respeito ao entendimento das especificidades de lidar com pessoas com deficiência.

Foi sob essa perspectiva que uma mudança no campo comportamental e atitudinal se mostrou necessária. O projeto educativo Deficiente Residente vem para quebrar as barreiras e criar aproximações na relação humana que a equipe de atendimento, focando-se então nos educadores e orientadores, realizaria com as pessoas com deficiência. Nesse sentido, a acessibilidade, entendida até então em sua abrangência física (pelos recursos estruturais disponíveis) e social (ingressos com valores acessíveis e dia de gratuidade) ganha uma nova dimensão: a humana. Ser acessível tornou-se, no Museu do Futebol, uma característica humana e fundamental a ser amplamente aprofundada.

---

1 - Atentamos aqui para o uso correto da nomenclatura "pessoas com deficiência". De acordo com o decreto 6.949/09, que promulga a Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo, assinados em Nova York, em 30 de maio de 2007, a definição para o termo "pessoas com deficiência" consiste em: "Pessoas com deficiência são aquelas que têm impedimentos de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, os quais, em interação com diversas barreiras, podem obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdades de condições com as demais pessoas." Cf. [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2009/decreto/d6949.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/decreto/d6949.htm), acessado em 27 de setembro de 2014.





## O INÍCIO DO PROJETO

---

O projeto educativo *Deficiente Residente* nasce em 2010 com a discussão dentro do Núcleo Educativo de que a acessibilidade deveria ser um assunto a ser tratado por todos, ainda que a maioria da equipe tivesse receio da aproximação com pessoas com deficiência. Dentro dessas discussões, foi proposta a realização de uma dinâmica de visita cega no espaço expositivo do museu, realizada com os educadores.

A dinâmica consistiu em dividir a equipe de educadores em duplas. Um dos membros das duplas seria vendado e o outro seria o responsável por sua condução. A proposta, válida por essência, era a de tentar transferir para os educadores um pouco das limitações que uma pessoa que não enxerga tem quando está dentro de um local como o Museu do Futebol. O que se descobriu com a dinâmica? Que era adequada, pois se colocar no lugar de quem é cego, e o outro exercitar a descrição, tem a sua funcionalidade e efetividade. Porém, funcionou em partes, pois os educadores já estavam acostumados com o espaço, todos conheciam o museu.

E isso gerou uma frustração. Percebeu-se que se estava pensando pelo outro. Repensando a dinâmica, a conclusão estabelecida pela coordenação e supervisão do Núcleo Educativo era de que somente a presença de alguém com

deficiência poderia dar conta dos anseios que estavam colocados naquele momento. Houve, então, a proposta da convivência de pessoas com deficiência visual com a equipe e que fossem pessoas que não atuariam como educadores, e sim junto a eles, cooperando para que um entendimento mútuo das vicissitudes das deficiências fosse explorado em toda a sua profundidade.

Contando com o apoio da diretoria, foram contratados dois residentes, um cego e o outro com baixa visão<sup>2</sup> e deu-se início à primeira edição do projeto, focando a deficiência visual como objeto de trabalho. Importante ressaltar que os residentes foram contratados como profissionais, elevando o reconhecimento da presença deles no museu não apenas como voluntários, mas como um trabalho reconhecido e remunerado como deve ser.

O nome "residente" dentro do projeto *Deficiente Residente*<sup>3</sup> vem, justamente, do fato de eles conviverem no museu com a equipe. Nesse sentido, a residência é importante, porque dá a oportunidade de se criar um vínculo profissional e afetivo. Se em um contato mais superficial com uma pessoa o educador se comporta de determinada maneira, será so-

---

2 - José Vicente de Paula, cego, e Paulo Pitombo, com baixa visão, foram os dois primeiros residentes do projeto.

3 - O dicionário tem como uma das definições do termo "residir" o fato de "estar presente". Nesse sentido, a residência passa a ser um exercício de convivência, ou seja, de estar presente juntamente com a equipe de educadores e orientadores. Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa. Curitiba: Positivo, 2010. p. 661.

mente com a convivência que ambos (educador e residente) se sentirão à vontade para se expressar verdadeiramente, sem as barreiras que normalmente existem quando o contato é mais efêmero. Isso se dá com qualquer pessoa, seja ela com deficiência ou não. O tempo para conhecer as pessoas e aprender a lidar com elas não pode ser pouco, daí a importância da residência.

No cotidiano com os residentes, um dos grandes facilitadores de convivência e aproximação com os educadores foi a abertura dos residentes em compreender a complexidade da função do educador e o entendimento dos receios que eles estavam ali para quebrar. Houve liberdade para os educadores se colocarem e mostrarem o entendimento deles até então. Houve troca e disposição ampla, o que se tornou um fator essencial para a experiência bem-sucedida. Eram pessoas que sabiam exatamente o tamanho da colaboração a qual estavam prestando. Dois perfis diferentes foram pensados justamente para ser extremamente positivo e enriquecedor. Lidar com o diferente que é igual, mas é diferente, foi, num primeiro momento, um tanto quanto assustador.

Ainda que exista uma igualdade na humanidade, ou seja, na essência de ser humano, não se pode cometer o equívoco de fingir que aquela pessoa não tem uma deficiência. Há uma condição diferente. Para se aprender a lidar com uma pessoa com deficiência, é necessário que a pessoa diga a melhor forma de lidar com ela. Ao mesmo tempo, existe também

a singularidade do indivíduo que não possui deficiência e, nesse sentido, a experiência de troca passa a ser uma realização única.

A experiência se mostrou muito rica no sentido do aumento e do atendimento do público com deficiência visual e que se mostrou necessária continuar em mais uma edição em 2011, com a deficiência intelectual.



## A CONTINUIDADE DO PROJETO

---

Sem mais o fator da surpresa, pois a equipe já sabia como o projeto funcionava, a grande expectativa em relação a esta edição se deu pela necessidade de se conhecer e entender as especificidades do universo da pessoa com deficiência intelectual, ou seja, aqui a deficiência está no campo da cognição. Foi escolhido trabalhar com a síndrome de asperger e o autismo. Cientes das condições que possuem, os residentes convidados<sup>4</sup> se colocaram de maneira aberta, mas houve um esforço grande por parte da equipe para a interação com eles, uma vez que o autismo e o asperger inibem, justamente, as habilidades sociais, além do fato de que a deficiência intelectual não se apresenta de maneira patente, tal como a deficiência visual e a deficiência física. O desafio era lidar com a intelectualidade de uma pessoa.

---

4 - André Pinheiro Amêndola, autista, e Mário Paulo Bovino Greggio, síndrome de asperger.

Para esta edição, com ênfase maior do que na edição anterior ao acompanhamento dos residentes, foi realizada paralelamente uma série de estudos e pesquisas, principalmente com textos e vídeos que reportavam casos de pessoas com autismo e/ou asperger. Este material à parte foi fundamental para ajudar na compreensão das especificidades da deficiência intelectual. O vínculo com os residentes desta edição se estendeu para além do projeto, uma vez que eles visitam o museu até hoje.



## A ESCOLHA DAS DEFICIÊNCIAS A SEREM TRABALHADAS NO PROJETO

---

A escolha da ordem das deficiências a serem trabalhadas se deu pelo Educativo, a partir de uma demanda da própria equipe. Começar pela deficiência visual foi uma opção, pois o museu já tinha os recursos físicos e recebia pessoas cegas, (por ter audioguia, maquetes táteis e piso tátil), mostrando-se necessário investir no atendimento humano qualificado; em seguida, trabalhar a cognição foi uma escolha pela dificuldade de se lidar com a deficiência intelectual, considerando principalmente o atendimento de grupos de inclusão, nos quais estão inseridos, em uma turma regular, um ou dois alunos com deficiência intelectual.

Como passar o conteúdo do museu em uma linguagem acessível à compreensão deles? Ja-

mais subestimar a pessoa com deficiência, esse é um princípio básico. Trabalhar o autismo e a síndrome de asperger foi o desafio de tentar entender como eles realizam o aprendizado, pois, na maioria das vezes, a pessoa com deficiência intelectual possui maior limitação no contato social. Além desse bloqueio, há uma limitação, pois os códigos sociais já estabelecidos na hora de se superar as inibições não funcionam com eles, tais como contar uma piada ou realizar uma analogia. Como se aproximar do outro? Foi necessário o desenvolvimento de uma sensibilidade.

Em nenhum momento o projeto tem a ambição de tornar os participantes especialistas em tais deficiências. A intenção é quebrar as barreiras atitudinais, convivendo, entendendo as necessidades dessas pessoas dentro de um espaço cultural, transformar o aprendizado e adaptar para o público que o museu recebe. Quando se menciona o aprendizado com a deficiência intelectual no projeto, está se referindo a apenas dois indivíduos.

Não significa que toda pessoa autista ou com asperger seja como eles, mas ajudou a entender um pouco mais sobre a deficiência intelectual, a saber lidar com o aprendizado, com o ritmo da fala e da cognição, com os medos e receios e ajudou a sermos mais didáticos, sem perder o olhar afetivo para lidar com as diferenças. Tratar sempre o outro com igualdade, mas sem esquecer as diferenças, tornou-se outro princípio fundamental decorrente do projeto.

O público com deficiência visual e intelectual, no contexto do Museu do Futebol, é significativo em relação aos grupos de pessoas com deficiência que o museu recebia. Após o projeto, cresceu a vinda desse público ao museu, pois, além de saber que o espaço está preparado para receber essas pessoas, existe uma equipe capacitada e totalmente pronta para receber da melhor maneira possível, uma vez que esse aprendizado foi realizado junto às pessoas com deficiência.

Na terceira edição, escolheu-se a deficiência auditiva, sabendo que o surdo nem sempre se considera uma pessoa deficiente, mas não era isso o que projeto se propôs a discutir, justamente porque o projeto chama-se Deficiente Residente, entende-se previamente que a pessoa surda possui sim uma deficiência, o que tornou o desafio desta edição centrado na língua de sinais. Nesse sentido, buscamos dialogar com muitas pessoas surdas e/ou pessoas que se relacionam com surdos<sup>5</sup>, e decidimos convidar dois residentes surdos, que faziam leitura labial além de serem oralizados. Assim a comunicação, a língua, entre surdos e ouvintes se tornaria o mote principal dessa edição.

Na primeira edição houve a barreira da visão, na segunda, a da cognição e, na terceira, a da língua.

---

5 - Os residentes surdos que participaram desta edição foram Edvaldo Carmo dos Santos e Luana Milani.

Na quarta edição trabalhamos com a deficiência física, convidando um cadeirante<sup>6</sup> e uma residente com paralisia cerebral<sup>7</sup> que, em si mesmos, representam dois universos diferentes e extremamente importantes. Com a paralisia cerebral também se impôs uma quebra de barreira, uma vez que existem muitos mitos e preconceitos que envolvem esse termo. A primeira barreira a ser quebrada foi a da comunicação, pois quando a paralisia atinge a fala, repercute também na questão da impressão de que a pessoa com paralisia cerebral também é cognitivamente incapaz, um pensamento equivocado.

O aprendizado foi surpreendente para ambos os envolvidos. Trabalhar com um cadeirante foi fundamental para afirmar a importância de se pensar nas questões da altura da cadeira de rodas dentro de uma instituição museal e para demonstrar o quanto é importante o diálogo com o Educativo na hora de se montar uma exposição ou mesmo o museu contratar as pessoas com deficiências físicas variadas, para considerar a adequabilidade dos espaços e das alturas. Esta edição ajudou a perceber o quão importante o projeto é para ajudar tanto na parte atitudinal quanto na concepção de uma exposição. Nesse sentido, a presença de pessoas com deficiência é fundamental para se construir um espaço verdadeiramente acessível.

---

6 - Rafael Hentschel.

7 - Fernanda Magalhães Bucci.



O grande ganho e a maior diferença do projeto Deficiente Residente é pensar “com” e não pensar “para” a pessoa com deficiência.



## AS QUEBRAS DE BARREIRAS

---

No que diz respeito às quebras de barreiras, em relação à instituição, ficou comprovado que pessoas com deficiência são profissionais tanto quanto pessoas sem deficiência e que, como profissionais, devem ser remunerados pelo trabalho que realizam. Antes da pessoa ter alguma deficiência ela é uma pessoa. Houve a mudança da instituição se assumir integralmente como acessível, ou seja, a convivência não se deu apenas com orientadores e educadores, mas com todos os funcionários e público. As pessoas devem entender que para ser um espaço acessível ou de inclusão, o espaço deve receber pessoas com deficiência ou em situação de vulnerabilidade social e que as pessoas devem aprender a lidar com as diferenças.

A presença dos residentes, como consultores, também gerou mudanças na expografia do museu como, por exemplo, melhoria em placas táteis, melhoria e mudanças no aparelho do audioguia, mudanças em placas de Braille, entre outras transformações, sendo tudo isso registrado por meio de relatórios e levado para os gestores da instituição. Compras de carrinhos de bebês, de cadeiras de rodas para pessoas obesas, aquisição de materiais

de apoio acessíveis, instalação de fraldário foram algumas das consequências positivas do projeto, além da quebra de barreiras e da adaptação da linguagem para nosso público.

## OS FECHAMENTOS DAS EDIÇÕES

Sempre no fim de cada edição, para realizar o fechamento, é proposto um jogo, ou uma atividade, ou uma visita com amigos dos residentes. No fechamento da segunda edição, para rememorar o aprendizado da primeira edição, foi criada uma peça de teatro cuja narrativa contava a história de um menino cego que adora futebol e que recebe a visita temporária de um primo vidente que o testa o tempo inteiro em relação à sua cegueira. Desencorajado pelas atitudes do primo, o jovem cego não acredita que o futebol seja para ele.

A figura materna é a responsável por desmontar os preconceitos que o menino cego estava assumindo para ele mesmo, demonstrando que a cegueira não era um impedimento para ele praticar o futebol. A peça foi encenada no museu para o público espontâneo com o objetivo de evidenciar que as pessoas cegas podem e fazem coisas que a deficiência visual não impede, tal como jogar futebol. Importante ressaltar que antes de apresentar ao público, a peça passou pela aprovação dos dois residentes da primeira edição. Como resultado da segunda edição, a criação do jogo

chamado “Com que roupa eu vou?” teve como objetivo auxiliar na transposição da linguagem para o entendimento das mudanças dos figurinos que acontecem com o passar do tempo, bem como exercitar o trabalho com as expressões faciais. Para a terceira edição, foi criado um esquete teatral sobre a origem da palavra “torcer” no futebol, que foi encenada em LIBRAS, com legenda em português e contou com educadores ouvintes e com os residentes surdos. Para a quarta edição, atualmente estão em fase de montagem dois quebra-cabeças do Pacaembu para se trabalhar a coordenação motora, característica patente de quem tem paralisia cerebral. Todo o produto criado ao fim de cada edição do projeto é feito em conjunto com educadores e residentes.

Por conta dessa iniciativa inédita como ação educativa em museu, o projeto recebeu, até o momento, dois prêmios. O primeiro, o prêmio nacional Darcy Ribeiro, que elege boas práticas educativas, em 2010; e o segundo, o terceiro lugar no IV Prêmio Ibero-americano de Educação em Museus, em 2013, como único projeto brasileiro no hall dos premiados.



## CONSIDERAÇÕES

---

Como efetiva conclusão da vivência deste projeto, apresentamos aqui os relatos individuais de cada um dos autores sobre o significado do Deficiente Residente.

**Ialê Cardoso:** o legado que fica com o projeto é você construir junto e não pensar pelo outro. Para a construção conjunta é fundamental o diálogo, a troca e a pré-disposição para entrar no universo do outro, assim como deixá-lo entrar no seu. A acessibilidade só é verdadeira e só acontece quando ocorre de dentro para fora.

Não adianta dizer que você não tem preconceitos ou que seu espaço cultural ou estabelecimento comercial é acessível (estruturas) se você, em si mesmo, não está disposto a se relacionar de maneira verdadeira com o outro ou se a acessibilidade estrutural de seu espaço é só para cumprir normas. Ela precisa ser funcional e não apenas existir, pois isso seria uma falsa acessibilidade. O afeto, a paciência, a predisposição e a troca também fazem parte do ato de conviver com o outro, seja lá quem for esse outro. Conviver com pessoas com deficiências nos faz mais atentos, mais sensíveis e mais flexíveis às diferenças. Faz-nos mais humanos, pois nos propomos a enxergar o outro pelo que ele é e não pelo que tem.

**Marcelo Continelli:** olhar a pessoa com deficiência de uma outra maneira. Havia uma distância com as pessoas com deficiência. Elas pertenciam a um outro mundo que não o do Marcelo. O projeto me fez perceber que todos estamos no mesmo mundo e que podemos e devemos compartilhar muitas coisas, pois fazemos muitas coisas parecidas. Nesse sentido, a deficiência passa a ser um detalhe e

não a essência de alguém. A experiência do Deficiente Residente se resume em observar o outro em toda a sua complexidade e toda a sua profundidade, à parte da deficiência, ou junto a ela, mas nunca tomando-a como a principal característica de alguém.

**Tatiane Mendes:** o projeto me proporcionou a saída de uma zona conforto. O fato é que vivemos em uma bolha e a partir do momento que você trabalha e passa a conviver com as pessoas com deficiência, essa bolha estoura e então conseguimos nos atentar a detalhes essenciais para a fluidez do dia a dia. Isso não significa que não havia a preocupação com o outro, mas o fato de conviver com essas pessoas me fez sair da visão macro e enxergar o micro, os detalhes, seja de uma rampa inexistente ou da falta de Braille em uma exposição.

Nesse sentido, o projeto Deficiente Residente tem como função primeira humanizar a pessoa com deficiência, colocando-a em verdadeira situação de igualdade, na qual as diferenças são apenas detalhes a se incorporar na convivência com o outro.

# ACESSIBILIDADE MUSEOLÓGICA NA EXPOSIÇÃO "TUPÁ PLURAL" DO MUSEU HISTÓRICO E PEDAGÓGICO ÍNDIA VANUÍRE<sup>1</sup>

Amanda Pinto da Fonseca Tojal

## COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA: MUDANÇA DE PARADIGMAS

Entre as diversas funções do museu, está o importante papel que ele desempenha enquanto canal de comunicação com o seu público, sendo por ele representado através das estratégias de mediação, aplicadas tanto no espaço expositivo como na ação educativa dessa instituição.

Cury (2005, p. 87), ao analisar em sua tese de doutorado os processos de comunicação museológica na sociedade contemporânea, destaca que "a exposição e a ação educativa são manifestações da política de comunicação de um museu e, para o público, é o que define a instituição, pois é através delas que o museu se faz visível e se torna relevante para a sociedade".

O que ocorre, porém, dentro de uma política cultural que se afirma a partir dos no-

---

1 - Este texto foi parcialmente publicado no Proceedings of the ICOM CECA 2013 Conference no âmbito da 23ª Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus, 2013, Rio de Janeiro, Brasil com o título Accessibility to art exhibition: New paradigms in museological communication.

vos paradigmas da museologia, é que o processo comunicacional do objeto cultural vai além da sua função tradicional, isto é, a transmissão de uma mensagem pré-determinada, para alcançar uma função mais flexível e democrática - a de "[...] interagir o sujeito-emissor (o profissional/mediador do museu) com o sujeito-receptor (o público participante) (BRUNO apud CURY, 2005, p. 54)<sup>2</sup>.

A comunicação museológica é operada pela linguagem dos objetos, mas se efetiva na interação entre o museu e o público sobre o significado a que se propõe, se apreende, se reelabora e se negocia (CURY, 2005, p. 88).

Propõe-se, dessa forma, um redimensionamento do processo comunicacional e, conseqüentemente, uma nova condição da relação entre os seus sujeitos - o emissor e o receptor.

A partir desse novo paradigma comunicacional, o de proporcionar uma interatividade mais ampla entre o objeto museológico e seu público, as estratégias de mediação passam a redimensionar a forma de participação do sujeito receptor - de uma condição anteriormente mais passiva, como simples assimilador de uma mensagem - para uma condição mais dialógica, isto é, a de um participante mais

---

2 - BRUNO (1984) citada por Cury (2005), baseada em estudos sobre a interação entre instituição museológica e o visitante, destaca o museu (e seus profissionais) e o público como sujeitos do processo de comunicação.

ativo no processo de apreensão e de resignificação do objeto cultural presente na exposição.

Porém, para que se cumpra essa desafiadora tarefa de proporcionar maior interatividade entre o objeto cultural e o público, é necessário que o corpo de profissionais de museu adote uma política cultural de caráter interdisciplinar, pela qual todos os profissionais envolvidos com as questões de comunicação e mediação possam contribuir com suas experiências e especificidades na concepção de exposições, bem como de ações educativas dirigidas aos diversos públicos, como forma de permitir e estimular o pleno exercício de percepção, fruição, como também de resignificação dos objetos culturais.

Cury analisa essa nova atribuição de papéis entre os profissionais de museu, mais especificamente aquele cuja função recai sobre a comunicação museológica e o público, a partir da existência, segundo as ciências sociais, de dois paradigmas: o tradicional e o emergente.

Essas duas concepções, aplicadas às questões comunicacionais museológicas, traduzem com maior clareza os modelos mais comumente utilizados pelos museus na atualidade: o modelo tradicional e o modelo emergente.

Ambos os modelos assumem posturas antagônicas, pois, se o primeiro modelo, o tradicional, atua no campo do conhecimento,



ênfatizando o conteúdo do processo comunicacional, apresentado segundo a perspectiva do olhar do profissional especialista ou curador da exposição, o segundo modelo, o emergente, vê como essencial não mais o conteúdo, isto é, a mensagem pré-estabelecida e ser transmitida, mas o diálogo resultante entre a bagagem de referências trazidas pelo público e os múltiplos significados obtidos a partir de sua interação com o objeto cultural.

Sendo assim, a autora citada considera que a aprendizagem e a fruição do objeto cultural no espaço museológico:

[...] estão relacionadas à participação ativa do público ao alcançar suas expectativas ritualísticas durante a visita, pois ele é o agente de sua própria experiência da qual participa sensorial, emocional e fisicamente, pois utiliza seu corpo como elemento para a apropriação do museu. (CURY, 2005, p. 84)

E, ao concluir sobre as questões relacionadas à mudança de paradigma do processo de comunicação museológica, visando a uma nova relação entre o público com o objeto cultural, Cury (2005, p. 85) reafirma:

Ao afastar o caráter educativo do museu da primazia do conteúdo, abre-se espaço para que o museólogo e o educador desfaçam a primazia do pesquisador de coleção e atuem coordenando equipes e processos interdisciplinares. Esses dois profissionais são os responsáveis

pelos processos de comunicação em museu que sustentem os objetivos essenciais de promover o diálogo entre a experiência da visita e o cotidiano do público. Então, trata-se não só de mudança de paradigma, mas ainda, de romper com estruturas autoritárias do museu.

Importante também frisar que, ao discorrer sobre as novas concepções de interatividade e participação do público na exposição, tendo como enfoque o objeto museológico, não se pode abandonar por completo o conceito tradicional da comunicação museológica, baseada na transmissão do conhecimento, a partir da contextualização do objeto em exposição, pois o museu é, e sempre será, um espaço também relacionado ao ensino, mesmo em se tratando de um ensino com característica não-formal, vinculado à fonte primária - o objeto cultural musealizado.

Dessa forma, os profissionais de museu, responsáveis pela comunicação e mediação museológica devem ter uma compreensão clara das possibilidades de ampliação desses aspectos, a princípio antagônicos, contemplando no planejamento de seus projetos comunicacionais, tanto os aspectos relacionados às questões ensino, como também àqueles relacionados às questões de aprendizagem.

Algumas estratégias de comunicação favorecem, muitas vezes, a teoria do ensino, enquanto aquelas preocupadas com a construção do significado pelo público

favorecem a teoria do aprendizado. Uma privilegia a emissão e a outra a recepção. Privilegiar um pólo não significa ignorar o outro, mas significa estabelecer um ponto de onde se fará a observação crítica do processo de comunicação. (CURY, 2005, p. 318)

Compete, portanto, à instituição museológica, consciente do seu tempo e história, preparar o museu para as novas perspectivas e funções intrínsecas a sua natureza tanto conceitual como social – a do museu emergente, museu este, em permanente diálogo interno, entre seus profissionais e externo, entre seu público.

Essa concepção, vinculada aos novos paradigmas da museologia contemporânea, é, com certeza, a que mais se aproxima do museu consciente de sua importante função comunicadora, acreditando ser o espaço museológico um campo simbólico, receptivo, provocativo e estimulante à compreensão, fruição e decodificação dos objetos culturais dos diversos públicos, levando em consideração seus interesses e especificidades, assim como, aberto também, às múltiplas interpretações e ressignificações que permitam, a todos, construir, apropriar-se e criar suas novas trajetórias tendo como referência o patrimônio cultural musealizado.

Porém, ao se propor essa nova forma de leitura, há de se buscar novas formas de *pensar a leitura*, formas essas que ultrapas-

sam o ato da *leitura tradicional* a um outro pensar, mais amplo, que leve o leitor ao inexplorado e ao desconhecido.

Essa nova proposta, portanto, vem ao encontro do conceito de desconstrução da forma tradicional de leitura, como propõe Jorge Larrosa (2004, p. 9), a partir do ponto de vista do pensamento *nietzschiano* para a educação - "o de desmontar os pressupostos hermenêuticos da velha educação humanística".

Larrosa (2004, p. 17), citando Steiner, afirma que "a experiência da leitura não consiste somente em entender o significado do texto, mas em vivê-lo", e essa seria a melhor tradução, também, para o ato de ler um objeto e dele se obter uma *experiência significativa*.

É aqui que a relação da leitura se encontra com a experiência da vivência - a experiência concreta - abrindo o caminho para o conhecimento e a percepção multissensorial, aquela que amplia o acesso do público leitor aos mais diversos canais de experimentação e exploração, permitindo, dentro das características e especificidades de cada público, que ele possa com todo o seu potencial, apropriar-se do objeto cultural.

Diz Larrosa:

A tarefa de formar um leitor é multiplicar suas perspectivas, abrir seus ouvidos, apurar seu olfato, educar seu

gosto, sensibilizar seu tato, dar-lhe tempo, formar um caráter livre e intrépido... e fazer da leitura uma aventura. O essencial não é ter um método para ler bem, mas saber ler, isso é: saber rir, saber dançar e saber jogar, saber interiorizar-se jovialmente por territórios inexplorados, saber produzir sentidos novos e múltiplos. A única coisa que pode fazer um mestre de leitura é mostrar que a leitura é uma arte livre e infinita que requer inocência, sensibilidade, coragem e talvez, um pouco de maldade. [...] Todos os livros ainda estão para serem lidos e suas leituras possíveis são múltiplas e infinitas; o mundo está para ser lido de outras formas; nós mesmos ainda não fomos lidos. (2004, p. 27 )



## A PERCEÇÃO MULTISSENSÓRIAL DO OBJETO CULTURAL PARA PÚBLICOS COM E SEM DEFICIÊNCIA

---

A mudança de paradigma do processo comunicacional museológico, proposto pelo modelo emergente, abre caminhos para novas técnicas expográficas de mediação tanto indireta (elaborada para o espaço expositivo) como direta (envolvendo as ações educativas no seu contato direto com o público). Em ambos os casos, o que se busca é ampliar e estimular a leitura do objeto cultural pelo público

fruidor, levando-o a perceber, analisar, interpretar, criticar, enfim, decodificar esse objeto, explorando-o e apropriando-se do seu conteúdo e da sua essência, e fazendo desse ato uma experiência prazerosa e significativa.

A percepção do objeto museal, fonte primária de apropriação da cultura, representada pelo patrimônio universal, encontra no museu o espaço privilegiado de mediação, o que, conseqüentemente, faz com que essa instituição se imponha uma grande responsabilidade, tanto política como social, de promover a interação entre o objeto cultural com o seu público.

Sendo assim, de nada adiantaria o trabalho de mediação no museu sem que fossem dadas todas as garantias e oportunidades de *pleno acesso* a esse patrimônio, o que significa abrir essa instituição para todos os tipos de públicos, principalmente àqueles que por fatores sociais e também por limitações sensoriais, físicas e intelectuais fazem parte de grupos com menores condições de participar desses espaços.

Ao se pretender abrir o espaço museológico a todos os públicos, há de se levar em consideração novos fatores que impõem aos processos de comunicação múltiplas formas de diálogo, pois a *igualdade de direitos* está intrinsecamente relacionada ao respeito pela *diversidade coletiva ou individual*.

É dessa forma que as estratégias de me-

dição deverão ampliar o uso dos canais de percepção, de maneira não somente verbal (oral e escrita), mas também interativa e experimental, pois, ao se pensar em todos os públicos, os profissionais de museus se deparam com uma importante e significativa parcela da sociedade - o público com deficiência - o que implica incremento e adaptação das estratégias para ações que também envolvam a *percepção multissensorial*.

A percepção multissensorial é também parte inerente de uma postura semiótica aplicada à comunicação museológica que privilegia a compreensão da recepção, a partir dos estímulos provenientes dos objetos e dos sentidos, a eles atribuídos pelo público fruidor, sendo que, nesse caso mais específico, a ênfase da recepção está vinculada à fruição do objeto cultural a partir de todos os canais sensoriais além do visual, como o tátil, o auditivo, o olfativo, o paladar e o cinestésico.

Esses canais sensoriais podem ser estimulados por meio de *recursos mediáticos*<sup>4</sup>, especialmente concebidos para facilitar a percepção do objeto cultural por parte do público fruidor, fator esse fundamental para a compreensão e significação deste objeto,

---

3 - Cinestesia: sentido pelo qual se percebem os movimentos musculares, o peso e a posição dos membros. Fonte: Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 3. ed. São Paulo: Positivo, 2004.

4 - Recursos mediáticos: materiais sensoriais de apoio - objetos, réplicas, maquetes, extratos sonoros, entre outros, utilizados como instrumentos mediadores entre o público e o objeto cultural.

principalmente aos públicos com necessidades especiais.

Compartilhando as reflexões de Ballestero (2003, p. 12)<sup>5</sup>, os sentidos do tato, audição, visão, olfato e paladar, são canais de entrada muito valiosos para aquisição de informações, acrescentando que o desenvolvimento da percepção pela via multissensorial predispõe também os indivíduos a uma maior receptividade e sintonia, tanto com o meio ambiente como com seus semelhantes.

Os cheiros, texturas, sons e gostos aliados ao tato se convertem nos protagonistas de um entendimento mais amplo de todas as coisas que fazem parte de nosso viver [...] adquirindo, assim, uma sensibilidade maior para com o nosso semelhante e a natureza. (BALLESTERO, 2003, p. 83)

As estratégias de mediação que conduzem à percepção multissensorial, aplicadas à ação educativa em museus, apresentam aspectos didáticos e pedagógicos provenientes tanto da *educação não formal* como também da *educação formal*, tendo como enfoque métodos que valo-

---

5 - Segundo o autor: "O tato, a audição, a visão, o paladar e o olfato podem atuar como canais de entrada de informações muito valiosas (...). Esses dados informativos, apesar de estarem entrando por canais diferentes, têm um destino comum: o cérebro; é aí onde essas informações se inter-relacionam adquirindo um significado que é o que aprendemos. Para que esse aprendizado seja adequado e completo é importante que não se negligencie nenhum sentido ou canal de entrada, caso contrário estaremos limitando, reduzindo, empobrecendo a informação com a qual nosso cérebro elaborará a ideia final apreendida." (BALLESTERO, 2003, p. 12)



rizem a aprendizagem, a partir das experiências concretas e da aproximação dos alunos com o meio ambiente.

Faz parte dessa concepção a *Didática Multissensorial das Ciências*, desenvolvida pelo pedagogo e professor de ciências Miguel-Albert Soller (também deficiente visual), que descreve:

[...] o ensino atual, desde o fundamental até o médio e superior, está recebendo um tratamento didático enfocando quase que predominantemente o ângulo visual. As consequências diretas que podemos imaginar desse enfoque podem ser: a fragmentação do ambiente que nos rodeia e que ocasiona uma interpretação parcial dos fenômenos que ocorrem; [...] visão reduzida, restrita e empobrecida da observação científica perda de grande quantidade de informações não visuais; apresentação das matérias aos alunos cegos ou deficientes visuais de maneira pouco motivadora para eles, o que por sua vez pressupõe mais uma dificuldade ao estudo e desenvolvimento da percepção; quando se observa normalmente só se olha, porém se esquecem os outros canais sensoriais de recepção de informação. (SOLLER, 1999, p. 17-18)

Essa pesquisa, a princípio relacionada mais especificamente à aprendizagem de alunos cegos ou com deficiências visuais, é igualmente válida para alunos com outros tipos de

deficiências, bem como para aqueles que não apresentam esses tipos de limitação.

Na verdade, as experiências perceptivas desenvolvidas segundo a abordagem multisensorial possibilitam melhor compreensão da realidade, bem como das representações humanas e do meio ambiente, da mesma forma que exercitam e estimulam as potencialidades perceptivas de pessoas com ou sem deficiências e amplia as capacidades de reconhecimento e apreensão do mundo, garantindo, dessa forma, a apreensão e descoberta que se dão na apreciação de obras transformando o indivíduo e seu meio (CHIOVATTO, 2006).

Ferraz e Fusari (1993), com apoio em Gardner, descrevem que, à medida que trabalhamos para desenvolver a percepção, ajudamos o visitante a discriminar sutilmente e a estabelecer conexões antes despercebidas.

Ao se pretender, portanto, a igualdade de direitos e o respeito às diversidades dos públicos e, ao focar os públicos especiais, com suas especificidades e potencialidades que podem e devem ser desenvolvidas no espaço museológico, há de se incluir nos processos comunicacionais e de ação educacional recursos e programas visando ao acesso sensorial (comunicação direta e indireta) baseados nos princípios da mediação multisensorial de forma a utilizar, nesse espaço, recursos que viabilizem uma fruição não somente visual, mas também possibilitando a percepção e fruição pelos outros sentidos.

As possibilidades de utilização e manipulação desses recursos poderão variar de exposição para exposição, incluir objetos originais ou reproduções em relevo desses objetos, agregar materiais similares e referenciais, introduzir propostas interativas utilizando-se dos sentidos, como forma de ampliar a percepção, decodificação e a interpretação dos objetos, a partir de uma perspectiva vivencial e concreta que permita também, àquelas pessoas com limitações físicas, sensoriais ou mentais, possam assimilar e potencializar as suas experiências por meio desses canais sensoriais.

Uma abordagem multissensorial do museu evita a exclusão. Usando informação escrita e oral com diversos níveis de complexidade e empregando meios de comunicação visuais, orais, tácteis e interactivos, o museu cumprirá melhor a sua missão, comunicando mais eficazmente com mais pessoas. Essa abordagem não implica a banalização nem a perda de qualidade da informação. Pelo contrário, permite reflectir sobre os objectivos estabelecidos, avaliar a eficácia do trabalho realizado, atingir um público mais vasto, enriquecer as exposições e descobrir mais valias no seu acervo. (Museus e acessibilidade, 2004, p. 22)

Conclui-se, portanto, que as estratégias de mediação baseadas nos métodos de *percepção multissensorial*, ao contemplar tanto as diferenças pessoais como as diversas formas

de percepção apreendidas de um mesmo objeto, proporcionam respostas verdadeiramente estimulantes, podendo ser aplicadas e compartilhadas por todas as pessoas, não importando as suas necessidades ou limitações.

Faz-se importante também frisar que as concepções apresentadas pelos métodos de percepção multissensorial, aplicadas tanto na educação formal (instituições educativas) como na educação não formal (instituições socioculturais), reforçam as teses sobre as mudanças de paradigmas envolvendo o ensino e a aprendizagem na atualidade, evidenciando a necessidade de mudanças estruturais e pedagógicas que respeitem, antes de tudo, a inclusão e a participação mais efetiva de todos os seres humanos em nossa sociedade.



## PERCEPÇÃO MULTISSENSORIAL E ACESSIBILIDADE EM MUSEUS: A EXPERIÊNCIA DO MUSEU HISTÓRICO E PEDAGÓGICO ÍNDIA VANUÍRE

---

Pensar os museus desde sua função social significa tomá-los como instrumento de políticas públicas, entre as quais, fomentar o amplo acesso pelos mais diversos públicos. Assim, novos paradigmas são propostos para as ações de Comunicação Museológica, os quais preveem uma maior interatividade entre o objeto museológico e seus variados públicos, levando em consideração não somente a apreensão do conhecimento por meio do sentido da visão, mas também por outros meios sensoriais (tato, audição, paladar, olfato e

apreensão sinestésica). Seguindo esse conceito foi concebido e implantado no ano de 2013, o Programa de *Acessibilidade e Ação Educativa Inclusiva*<sup>6</sup> da exposição de longa duração "Tupã Plural"<sup>7</sup> no Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre, em Tupã no Estado de São Paulo<sup>8</sup>.

Inaugurado no ano de 1967, o museu recebeu sua sede própria no ano de 1980, em terreno doado por Luiz de Souza Leão ao Município, sendo o próprio doador quem definiu as linhas do acervo: *histórico municipal e etnográfico*. A exposição "Tupã Plural" foi concebida e inaugurada em 2010, tendo como objetivo apresentar uma expografia atualizada e estrutura conceitual composta por módulos e setores: (I) Processo histórico - (1) História de Tupã e (2) TI (Terra Indígena) Vanuíre; (II) Mostras do acervo do Museu - (3) Índios no Brasil e (4) representações no acervo indígena (plumária, tecido e cestaria).

A exposição "Tupã Plural" foi assim denominada, tendo em vista a formação intercultural do município e seus arredores, a partir da chegada de imigrantes espanhóis, letos, japoneses, portugueses, italianos e árabes ao território, além de uma parcela

---

6 - Consultoria e Formação em Ação Educativa Inclusiva: Amanda Fonseca Tojal.

7 - Concepção e coordenação: Marília Xavier Cury.

8 - Museu vinculado a UPPM - Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico da SEC -Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Administrado pela ACAM Portinari - Associação de Apoio ao Museu Casa de Portinari, organização social de cultura, Brodowski, São Paulo, sob direção de Angélica Fabbri e Luís Antonio Bergamo.

dos povos indígenas *Kaingang* e *Krenak*, que moram na Aldeia Vanuíre.

Outro conceito importante e totalmente de acordo com os princípios da museologia contemporânea, recai sobre a função social do Museu Índia Vanuíre, cujo propósito é aproximar o objeto cultural do público visitante fazendo dessa instituição um espaço não somente de preservação da história, mas também de reflexão e transformação social, muito bem representado pelo projeto curatorial da exposição, ao apresentar a cultura indígena não somente sob o ponto de vista do passado, mas também no presente, valorizando a participação *Kaingang* e *Krenak* por meio de recursos expográficos, compostos tanto por objetos tombados, pertencentes ao acervo do museu, como por objetos produzidos pelos próprios indígenas na atualidade. Complementam esses objetos, vídeos documentários com depoimentos importantes dos habitantes da TI Vanuíre, localizados em pontos estratégicos da exposição.

Toma-se, portanto, esse exemplo como forma de justificar a perfeita consonância com o conceito da exposição "Tupã Plural" com o conceito da acessibilidade cultural, que nada mais é, o de permitir o acesso e a participação de todas as pessoas, independentemente de suas características ou necessidades aos espaços museológicos e conseqüentemente, ao sucesso da implantação do *Programa de Acessibilidade e Ação Educativa Inclusiva no museu*, apresentado em seguida.

Implantado no ano de 2012, o *Programa de Acessibilidade e Ação Educativa Inclusiva*, fez parte de mais uma etapa de complementação, no que diz respeito ao conceito de responsabilidade social do museu, como também, promovendo a participação efetiva de uma equipe interdisciplinar composta por uma consultora de acessibilidade cultural, a equipe técnica do museu e profissionais especializados na produção de recursos de acessibilidade<sup>9</sup>.

O planejamento, produção de recursos de acessibilidade e a implantação do programa seguiram os padrões de *acessibilidade universal*, baseados nos quesitos de *acessibilidade física, comunicacional e atitudinal*, permitindo o acesso qualitativo de pessoas em cadeira de rodas, com mobilidade reduzida, perda parcial ou total de visão ou audição e limitações intelectuais. Além disso, a implantação do conceito de acessibilidade universal no espaço museológico, tem também por objetivo, permitir uma interatividade mais

---

**9** - Destaca-se a participação especial da curadora da exposição "Tupã Plural" Marília Xavier Cury e da Diretora Técnica Tamimi David Rayes Borsatto, além da coordenadora do Setor Educativo Valquíria Martins e equipe de educadores do museu. A produção dos recursos de acessibilidade foi desenvolvida pelos profissionais Dayse Tarricone, Alfonso Ballester, Livia Motta, Estúdio Preto e Branco e Metrocenografia. Consultoria em Acessibilidade: Amanda Fonseca Tojal e Formação em Ação Educativa Inclusiva: Amanda Fonseca Tojal e Marina Falsetti.

ampla entre o objeto museológico e seu público - de uma forma mais tradicional, que prioriza o conhecimento por meio do sentido da visão, para novas formas de interação, fundamentadas na *experiência multissensorial*.

Segue, desta forma, a descrição dos quesitos de acessibilidade implantados no Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre:

**I - Acessibilidade Física:** Durante a reforma para adequação da exposição "Tupã Plural", foram também implantados vários quesitos de acessibilidade física visando o acesso e a circulação de pessoas em cadeira de rodas e mobilidade reduzida no museu como, rampas de acesso nas entradas para os espaços expositivos e auditório, bem como a adequação de toaletes e outros espaços de frequência do público visitante.



Foto 1 - Fachada do Museu Histórico Pedagógico Índia Vanuíre, Tupã, SP, 2013. Foto: Amanda Tojal.



**II - Acessibilidade Comunicacional:** Foram selecionados em cada módulo expositivo, objetos que pudessem ser adquiridos ou produzidos em forma de réplicas, com o intuito de serem expostos em vitrines retráteis em locais predeterminados pela curadoria, possibilitando o uso dos públicos com deficiências durante a visita à exposição, de forma não somente visual, mas também multissensorial, por meio de outros sentidos.



Foto 2 - Espaço expositivo "Creio em Tupã" com recursos acessíveis: réplica tátil de manequim, reprodução em relevo de fotografia do fundador da cidade, 2013. Foto: Amanda Tojal.

Vê-se, nesse caso, a aplicação do conceito curatorial em concordância com o modelo emergente de comunicação museológica, ao permitir que os recursos de acessibilidade pudessem compartilhar os espaços expositivos com obras do acervo, priorizando instrumen-

tos de mediação que levem em consideração a diversidade de compreensão e participação dos públicos com ou sem deficiências.



Foto 3 - Maquete tátil do edifício do Museu Índia Vanuíre, 2013. Foto: Amanda Tojal.

Fazem parte dos recursos de acessibilidade disponíveis para a exploração sensorial, maquete tátil do edifício do museu (incluindo o seu entorno e o espaço expositivo), maquete tátil da TI Vanuíre, réplicas táteis de manequins com indumentárias de época, reproduções em relevo representando personagens da história da cidade e do povo indígena, mapa tátil da região com localização de terras indígenas além de objetos originais e réplicas de objetos etnológicos.

Outro recurso muito importante foi a adaptação dos vídeos contendo depoimentos dos habitantes da TI Vanuíre para as pes-

soas com deficiências visuais pelo sistema de audiodescrição e, também, para as pessoas surdas pelo sistema de LIBRAS (Língua Brasileira dos Sinais), incluindo legendas em português. A adaptação dos vídeos contou também com a participação de uma tradutora indígena para auxiliar na pronúncia e tradução dos termos indígenas tanto para a descrição oral, como também para a sinalização do código manual da Língua dos Sinais.

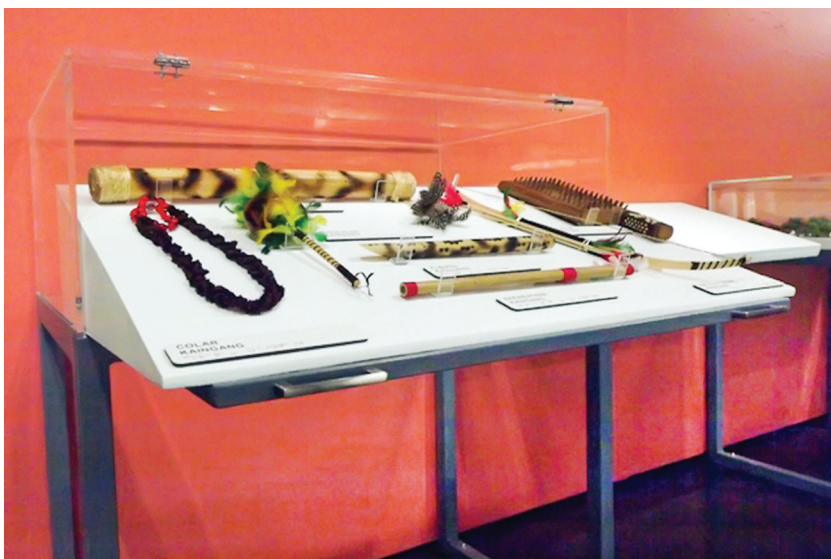


Foto 4 - Bancada expositiva com objetos táteis indígenas, 2013. Foto: Amanda Tojal.

Todos os recursos apresentados foram implantados na exposição seguindo as normas técnicas de acessibilidade: bases e painéis com alcance visual e manual para pessoas em cadeira de rodas ou com deficiências visuais, permitindo aos visitantes a visualização e manipulação de textos e objetos, além de in-

cluir na descrição das fichas técnicas textos em dupla leitura (tinta com caracteres ampliados e Braille).



Foto 5 - Vídeo documentário adaptado para público surdo contendo janela de LIBRAS (Língua Brasileira de Sinais) e legenda em português, 2013.

Foto: Amanda Tojal.

**(III) Acessibilidade Atitudinal:** o programa de acessibilidade e ação educativa inclusiva possibilitou também ampliar a política institucional inclusiva do Museu Índia Vanuíre, tornando-a mais perceptível a todos os visitantes.

Ao acesso físico e comunicacional implantado, aliou-se também à conscientização funcional de todos os profissionais envolvidos, principalmente a equipe do Núcleo de Ação Educativa por meio de cursos de formação para o atendimento, ações e parcerias com entidades educacionais e especializadas em pessoas com deficiência.

Um aspecto importante que deve ser destacado são as ações permanentes desenvolvidas pela equipe de educadores no Programa Educativo Públicos Especiais (PEPE) do Museu Índia Vanuáre, programa esse já implantado na exposição anterior e agora incrementado na exposição "Tupã Plural". Dentre essas ações, destacam-se as avaliações realizadas com consultores com deficiência na exposição, como forma de incluí-los como parceiros no planejamento das atividades e na formação dos profissionais envolvidos, um exemplo a ser seguido por outros museus que desejam implantar programas inclusivos em seus atendimentos aos públicos com deficiências.



Curso de formação sobre acessibilidade para educadores e funcionários do museu, 2013.

Foto: Amanda Tojal.



## CONSIDERAÇÕES

---

Como museóloga e educadora de museus, e trabalhando há mais de 20 anos com programas educativos para públicos com deficiência em diversos museus de São Paulo e do Brasil, pude avaliar o grande potencial de geração de conhecimento, lazer e inclusão social que os museus podem oferecer a todos os perfis de públicos, desde que, esses espaços contemplem os novos paradigmas da *comunicação museológica contemporânea*, e os conceitos de acessibilidade física, comunicacional e atitudinal, adaptados aos públicos com ou sem deficiência.

Um *Programa de Acessibilidade e Ação Educativa* que tenha como objetivo a inclusão sociocultural, contribui tanto para que pessoas com deficiência sejam reconhecidas em suas necessidades especiais, podendo acessar conteúdos culturais tradicionalmente inexploráveis por essa população, como também para que pessoas sem deficiência possam ter, além da convivência com a diversidade humana, serem estimuladas a uma nova forma de apreciação do objeto cultural, por meio da *experiência multissensorial*.

O *Programa de Acessibilidade e Ação Educativa Inclusiva do Museu Histórico e Peda-*

---

10 - Este tópico foi escrito em primeira pessoa em virtude dos relatos pessoais da autora deste artigo.

*gógico Índia Vanuíre* pode ser considerado uma referência de um trabalho consistente e bem sucedido, comprovando o importante papel de inclusão social desempenhado por essa instituição ao permitir o acesso e o reconhecimento da diversidade humana e também da identidade cultural de seus cidadãos.

## REFERÊNCIAS

ABNT NBR 9050:2004 - **Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos**. Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), 2004. Disponível em: [www.abnt.org.br](http://www.abnt.org.br), ou [www.mj.gov.br/sedh/ct/CORDE/dpdh/corde/normas\\_abnt.asp](http://www.mj.gov.br/sedh/ct/CORDE/dpdh/corde/normas_abnt.asp)

BALLESTERO-ÁLVAREZ, J. A. **Multissensorialidade no ensino de desenho a cegos**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <[www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-21032005-213811/](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-21032005-213811/)>

CHIOVATTO, M. **Comunidade e Acessibilidade**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. (texto não publicado).

CURY, M. X. **Comunicação Museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_. **Museologia, Comunicação Museológica e Narrativa Indígena: a Experiência do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre**. In: **Museologia e Interdisciplinaridade**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. Vol.1, n° 1, Jan/Jul de 2012.

FERRAZ, M. H. C. T. & FUSARI, F. R. **Metodologia do Ensino da Arte**. São Paulo: Cortez, 1993.

GRINSPUM, D. **Educação para o Patrimônio, conceitos, métodos e reflexões para formulação de política**. In: **Simpósio Internacional "Museu e Educação conceitos e métodos"**. Curso de Especialização em Museologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo (CEMMAE- USP/ Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 2001.

LAROSSA, J. **Nietzsche & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

**Museus e Acessibilidade**. Coleção Temas de Museologia. Lisboa: Instituto Português de Museus (IPM), 2004. Disponível em: <[www.ipmuseus.pt](http://www.ipmuseus.pt)>

SOLLER, M. M.. **Didáctica multisensorial de las ciencias**. Barcelona: Paidós, 1999.

TOJAL, A. P. da F. **Museu de Arte e Público Especial**. São Paulo, ECA-USP, (Dissertação de Mestrado), 1999. Disponível em: [www.arteinclusao.com.br/publicacoes/publicacoes.htm](http://www.arteinclusao.com.br/publicacoes/publicacoes.htm)

\_\_\_\_\_. **Políticas Públicas de Inclusão Cultural de Públicos Especiais em Museus**. São Paulo, ECA-USP, (Tese de Doutorado), 2007. Disponível em: [www.arteinclusao.com.br/publicacoes/publicacoes.htm](http://www.arteinclusao.com.br/publicacoes/publicacoes.htm)

SITE com informações sobre Programas de Acessibilidade em Museus e publicações da autora disponível em: [www.arteinclusao.com.br/publicacoes/publicacoes.htm](http://www.arteinclusao.com.br/publicacoes/publicacoes.htm)





# PROGRAMA DE ACESSIBILIDADE DO MUSEU HISTÓRICO E PEDAGÓGICO ÍNDIA VANUÍRE

Valquiria Cristina Martins  
Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre

## ORIGEM E MUDANÇAS DE PARADIGMAS NO MUSEU HISTÓRICO E PEDAGÓGICO ÍNDIA VANUÍRE

O Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, localizado na cidade de Tupã, São Paulo, é uma instituição aberta ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento mediante um trabalho permanente com a preservação e divulgação do patrimônio cultural, representado em seu acervo composto por 38.000 objetos museológicos, peças da história da cidade e artefatos, além de peças dos diferentes povos indígenas da região e do Brasil, formando um dos mais importantes acervos do Estado de São Paulo.

A exposição de longa duração do Museu Índia Vanuíre está disposta de modo a fomentar e ampliar as possibilidades de construção identitária e coletiva, a produção de conhecimentos, as oportunidades de lazer e a inclusão social, pela democratização do acesso, uso e produção de bens culturais em seus espaços, sejam eles físicos ou virtuais.

O Museu foi criado pelo decreto estadual n. 46.789-A, em 20/09/66, tendo sua insta-

lação oficial em 23/09/67, em um imóvel cedido pelo fundador da cidade de Tupã, Luiz de Souza Leão, no terceiro pavimento do Edifício Marajoara. O objetivo principal, por força de seu decreto de criação, foi declarar entidade de utilidade pública pela Lei n.1638, sancionada em 11/06/1970 pela Prefeitura de Tupã.

Aos poucos a instituição museológica foi conquistando, por meio de suas atividades culturais, amplo relacionamento com os moradores da cidade.

Em 17/07/1972, acontece o tombamento da casa de Luiz de Souza Leão na quadra 75, compreendendo os edifícios e o revestimento florestal existentes no imóvel considerado como monumento histórico passível de preservação pelo Condephaat - Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado. Com isso, a cidade de Tupã recebeu do fundador a promessa de, na qualidade de então proprietário do imóvel recém-tombado, construir sede própria e definitiva para o Museu, para guardar a história de nossa cidade e do índio brasileiro.

A construção começou a ser realizada em 1979 e o prédio do museu foi entregue à cidade no dia 21 de setembro de 1980 que, por coincidência, também foi a data da morte do fundador.

Em dezembro de 1981 o Museu Índia Vanuíre foi aberto ao público, tendo na época uma

das mais modernas expografias<sup>1</sup>. Em 2000 teve sua exposição totalmente reformulada, tornando o museu, para a época, uma moderna e atraente instituição com um salão de máscaras indígenas, salão tupã histórica e de animais taxidermizados, construindo, dessa forma, um habitat próprio para esses animais e uma sala de exposições temporárias.

Desde 01 de agosto de 2008, o Museu Índia Vanuíre, instituição da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, administrada em parceria com ACAM Portinari, (Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari), tem como principal objetivo o desenvolvimento da área cultural, particularmente a museológica e, por meio de seu trabalho, oferecer subsídios que favoreçam a qualificação das instituições como centros regionais de referência na área museológica e polos irradiadores das políticas públicas da Secretaria de Estado da Cultura no interior do Estado.

Sendo assim o Museu Índia Vanuíre pode contar com o apoio dessa organização social, a qual passou por uma nova reestruturação, contando com ajuda de especialistas renomadas, como as museólogas Marília Xavier Cury, responsável pela expografia do Museu, e Amanda Tojal, consultora em acessibilidade e ações educativas em museus, responsável por tornar a expografia acessível para o público com necessidades especiais.

---

1 - Expografia: registro de objetos/acervos que estão representados em uma exposição de longa ou curta duração, assim como o desenho da exposição e montagem da mesma.

Em consonância com o Plano Museológico da Instituição, seguimos a missão do Museu:

Valorizar, articular e difundir o patrimônio etnológico indígena por meio de programas de salvaguarda, comunicação e pesquisa voltados para diferentes segmentos da sociedade, tendo em vista a discussão e reflexão crítica acerca dos valores humanos e da cidadania. (ACAM PORTINARI, 2009, p. 27)

De acordo com o Código de Ética para Museus (ICOM, 2009, p. 28), "O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento". Portanto, esse o nosso ideal: trabalhar desenvolvendo projetos culturais para a sociedade com o objetivo de construir um sentimento ligado à preservação.

A equipe do Núcleo de Educação da instituição objeto deste artigo foi criada em março de 2010<sup>2</sup>, iniciando a equipe interdisciplinar com quatro profissionais graduados em diferentes seguimentos, sendo uma educadora formada em pedagogia, com um curso básico em libras, uma em administração, uma em letras e um educador graduado em direito e turismo. Desse quadro de educadores, duas tinham sua especialização em psicopedagogia.

---

2 - Desse primeiro quadro de educadores, dos quatro, três profissionais que contribuíram com seus conhecimentos já não se encontram no Núcleo, sendo: Marcelo Damasseno, desde 2012, Gessiara Goes, desde maio de 2014 e Lamara David, desde agosto de 2014.

Em 2013 o quadro de educadores aumenta sua equipe, contando com seis profissionais graduados. Além da especialização psicopedagógica, passa a contar também com educadoras especialistas em Libras (Língua Brasileira de Sinais).

O Núcleo de Educação, por meio de projetos, contempla diversos públicos sendo eles: professores, guia de turismo, grupos de escolares, público universitário, público em situação de vulnerabilidade social, terceira idade, grupos indígenas e, é claro, público especiais.

Toda atividade educativa desenvolvida pelo Núcleo está sempre ou quase sempre vinculada a outros setores do Museu, pois a equipe acredita que não existem ações educacionais sem o envolvimento de todos os profissionais da instituição, em especial a equipe responsável pelo acervo.

O Museu lança em 2012 o Programa de Acessibilidade e Ação Educativa Inclusiva para Públicos Especiais, possibilitando e ampliando a compreensão por meio de outros sentidos e usufruindo dos objetos culturais presentes na exposição de longa duração Tupã Plural.

A seguir, serão apresentadas as ações relativas à acessibilidade desenvolvidas a partir do marco conceitual e metodológico, contribuição de Amanda Tojal para o Museu Índia Vanuíre, especialmente centrado na ex-

posição de longa duração, mas com potencial de expansão para exposições temporárias.

## ACESSIBILIDADE NO MUSEU ÍNDIA VANUÍRE

Pode-se considerar como um grande desafio o pleno atendimento aos públicos com necessidades especiais. Atualmente a informação está presente em todas as partes de nosso cotidiano, seja dentro de um espaço museológico, acadêmico ou fora deles. Se por acaso um pessoa queira visitar o Museu Índia Vanuíre pela internet, basta dar um clique no endereço eletrônico da Instituição, ou acessar as redes sociais para poder ver fotos de peças raríssimas que compõem o espaço expográfico.

A era da informação, como ultimamente se diz, é um momento no qual o acesso à rede virtual possibilita uma viagem aos mais variados lugares e uma vasta gama de informações, pertinentes ou não, para seu conhecimento. Com base em José Carlos Figueiredo (1999, p. 40), "se quisermos estar atualizados e preparados para enfrentar com sucesso a globalização pela qual o mundo está passando, temos de obrigatoriamente transformar nossa vida em um constante Aprendizado".

A última palavra na qual foi dada uma ênfase, Aprendizado, torna evidente que os museus precisam buscar aprendizado para a equipe que trabalha direta ou indiretamen-

te com o público especial, aprender com a diferença é colocar-se no lugar do outro ao organizar e fazer uma visita pela exposição.

Não somente por parte dos educadores, mas também por seus curadores e organizadores, o acesso aos espaços dos museus, seja físico e/ou informativo, deve ser pensado antes de montar uma exposição, talvez esta possa ser a pergunta que procuramos: como se preparar para receber o público com necessidades especiais em museus?

Dessa forma, o espaço museológico precisa estar pronto para a inclusão, como receber seu público visitante, quer seja surdo, cego e/ou com outra especificidade, já que os mesmos são excluídos de muitas informações. A verdadeira democratização da informação e comunicação só é possível quando os organizadores dos museus e centros culturais conhecerem seu público visitante.

A acessibilidade permite atingir todos os públicos que frequentam museus e cativá-los para que este se torne um equipamento de referência na dinâmica social e de um espaço que respeita a diversidade, proporcionando acolhimento e recursos para facilitar a permanência do público especial na instituição museológica, tornando-a mais atrativa para todos.

Levando em consideração esses aspectos, para esse trabalho, cabe aos profissionais direcionados analisarem criticamente teo-

rias e casos e ação e mediação cultural com inclinações para a inclusão de pessoas com deficiências em museus, a fim de indicar problemas e encontrar caminhos para um desenvolvimento qualificado de políticas culturais desta natureza nas instituições brasileiras.

Para Amanda Tojal, ao focar os públicos especiais, com suas especificidades e potencialidades que podem e devem ser desenvolvidas nos espaços museológicos,

[...] há de se incluir nos processos comunicacionais e de ação educacional recursos e programas visando o acesso sensorial (comunicação direta e indireta) baseados nos princípios de mediação multissensorial de forma a utilizar, nesse espaço, recursos que viabilizem uma fruição não somente visual, mas também possibilitando a percepção e fruição pelos outros sentidos. (TOJAL, 2007, p. 100)

Trabalhar com a inclusão, não é uma tarefa fácil por parte dos museus, não se trata apenas de uma obra arquitetônica, a inclusão requer um estudo eficaz sobre as possibilidades de receber cada pessoa com sua "diferença". Como, por exemplo, uma comunidade surda que procura uma visita mediada pela exposição começa a ser excluída por sua própria língua de origem, a Libras, que é frequentemente usada para se referir à língua brasileira de sinais.



Pensando sempre em melhor qualificar seu trabalho, o Museu Índia Vanuíre, instituição da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, administrada pela ACAM Portinari, lança em 2012 o Programa de Acessibilidade e Ação Educativa Inclusiva para públicos especiais, tendo como proposta facilitar o acesso para as pessoas com necessidades especiais.

Tal projeto de acessibilidade como, mencionado no escopo deste artigo, foi estruturado contando com a profissional em consultoria de acessibilidade Amanda Pinto da Fonseca Tojal.

Para o público especial cego, surdo e deficiente intelectual, o Museu disponibiliza, como recurso de apoio, a mediação dos conteúdos apresentados na exposição, maquete tátil com representação tridimensional dos espaços expográficos, mapa tátil em braile da região, mostrando as localidades dos aldeamentos, rios e cemitérios, carrinhos com objetos indígenas para toques separados por módulos, para o módulo Aldeia Indígena Vanuíre. Além dos objetos, possui também CDs, sendo um do grupo *Kaingang* e outro *Krenak*, com orientações e informações em Libras e legendas "*close caption*"<sup>3</sup>. O museu dispõe,

Além do preparo do espaço arquitetônico, a Instituição qualifica seus profissionais e os prepara para que, a cada dia, o educador

---

3 - **Close caption:** legendas adaptadas para leitura de pessoas surdas ou com deficiências auditivas. (TOJAL, 2001, p. 05).

possa melhor recepcionar e direcionar o público especial em uma visita orientada, caso essa seja vontade do visitante.

Após a implantação do Programa de Acessibilidade, a equipe de educação, juntamente aos demais setores, participou de um treinamento com a consultora de acessibilidade Amanda Tojal e o Artista Plástico Alfonso Ballesteri. Esse treinamento foi dividido em três etapas, a serem tratadas a seguir:

Na **1ª etapa** do Curso de Formação na Área de Acessibilidade, procurou-se passar e explicar a importância desse trabalho, discorrendo sobre: Curso de Formação na Área de Acessibilidade - Públicos Especiais em Museus e Instituições Culturais, sobre as principais deficiências: Visual, Auditiva, Física, Intelectual, Transtornos Mentais, Múltiplas deficiências, Cegueira (grau número 7), ainda deixando para o Núcleo de Educação o livro "Manual de Convivência" (pessoas com deficiências e Mobilidade Reduzida) de Mara Gabrilli, além de um questionário "Roteiro de Planejamento de Visitas Educativas para Públicos Especiais", que foi respondido e apresentado pelas educadoras à Amanda Tojal.

Na **2ª etapa**, no salão expositivo do Museu, foi feita uma apresentação detalhada por Amanda Tojal de todos os objetos e maquetes implantadas para o público com deficiência.

Por fim, para a **3ª etapa**, a pedido da consultora Amanda Tojal, foi realizada, com três deficientes, sendo eles: um cego, um intelectual leve seguido com surdez parcial e um surdo, uma visita orientada pelo Museu a fim de conhecer o espaço expográfico, abordando inclusive o Programa de Acessibilidade na oportunidade, sendo solicitado aos convidados para avaliar o programa e, após a visita, eles responderam um questionário avaliativo, deixando suas opiniões/críticas e sugestões sobre o programa.

Com o Programa de Acessibilidade, a equipe educativa passa a desenvolver trabalhos diferenciados, qualificando dessa maneira o trabalho educativo. Ao receber uma escola, caso a educadora perceba que um aluno necessita de uma orientação diferenciada, a professora da turma é chamada e indagada se aceitaria uma visita individualizada para determinado aluno. Se a proposta for aceita, é chamada outra educadora que conduzirá a visita com este aluno especial. O mesmo acontece quando o educativo recebe um público espontâneo cego ou surdo.

Além do Programa de Acessibilidade, para melhor qualificar o trabalho educativo e atender o público em questão, a equipe educativa, até o momento, estruturou três conjuntos táteis pedagógicos, sendo um deles confeccionado pelas indígenas de Nonoai/RS, em um Encontro de Troca de Saberes de Mulheres *Kaingang*, realizado com indígenas *Kaingang* na

T.I. Vanuíre, localizada em Arco Iris/SP, o qual teve a participação de duas educadoras. Este material foi composto pensando em explorar o módulo expográfico Representação Tecida e Cesteira no Acervo Indígena do Museu, bem como as formas de trançados e técnicas utilizadas pelos indígenas *Kaingang* do Rio Grande do Sul.

Tal recurso é composto por um pedaço de taquara sem a intervenção manual, uma taquara destalada (cortada em fatias) que posteriormente pode ou não ser tingida e um cesto manual confeccionado por uma taquara. Dessa forma temos várias etapas do processo de confecção de cesta.

Durante o ano, o Museu recebe e apresenta a seu público diversas exposições temporárias, desta forma a equipe também se preocupa em como explorar essas exposições para o público especial, de acordo com as premissas do projeto de acessibilidade. Como trabalhar da melhor forma possível o conteúdo dessas exposições com o público especial é o desafio a ser enfrentado cotidianamente.

Para isso o Núcleo se reúne, discutindo e refletindo sobre o que a exposição quer transmitir para o visitante, afina o principal eixo e, a partir de então, pensam-se as atividades a serem desenvolvidas.

A instituição organizou a exposição temporária "Kanhgág - Arte, Cultura Material e Imaterial", sendo que para o público es-

pecial a equipe educativa estruturou experimentalmente uma maquete tátil da exposição em questão e, por meio desse recurso, o público cego pode ter uma noção de como se encontrava a exposição temporária dentro do espaço expográfico do Museu e conhecer seu conteúdo.

Para também apresentar e explorar outra exposição temporária, Portugal em Tupã, foi adquirido um quite com 10 peças representativas da Colônia Portuguesa sendo: três andorinhas em louça, um galo em louça, um cálice em estanho, um conjunto em miniatura de tacho de cobre e um jogo de jarra em louça decorada.

Visando ainda explorar outra exposição temporária, "Futebol em Tupã - Vivências e Memórias", foi estruturado pela equipe educativa um campo de futebol em braile para que o visitante cego conheça e entenda como é formado o campo e a partir deste ponto correlacionar história do futebol de Tupã e as datas históricas para o Brasil na Copa do Mundo.

Além do público cego, com os trabalhos acima mencionados, pôde-se também ser desenvolvidas atividades com outros tipos de deficiência como intelectual/motora.

A equipe de educação, para iniciar seu trabalho com esse público especial, entrou em contato com escolas e instituições que já desenvolvem atividades direcionadas a esse público, convido-os a conhecer o Programa de

Acessibilidade e, assim, realizar atividades em conjunto para promover a inclusão socio-cultural.

A seguir, passamos a particularizar alguns das ações de educação do Museu Índia Vanuíre, que se beneficiam das orientações profissionais recebidas e que fazem parte do Programa de Acessibilidade e Ação Educativa Inclusiva para Públicos Especiais.



## MUSEU E CIDADANIA

---

O projeto Museu e Cidadania surgiu com o intuito de integrar o público com necessidades especiais ao Museu, sendo desenvolvido para atender especificamente internos da Clínica Dom Bosco com deficiência intelectual. Foi implantado em 2011 e é considerado de suma importância, já que os objetivos dessa Instituição de saúde vêm somar àquilo que um museu pode oferecer à sociedade e, consequentemente, a esses cidadãos em tratamento médico.

A Instituição Dom Bosco está localizada no município de Tupã, cuida de pessoas com diferentes problemas psicológicos e intelectuais e é destinada a atender e cuidar dos pacientes/internos integralmente, visando a sua ressocialização e reintegração da personalidade, integrando-os na realidade intra e extra-hospitalar. É reconhecida pelo PNASH - Programa Nacional de Avaliação do Sistema

Hospitalar, como um dos melhores Hospitais de Psiquiatria do Estado de São Paulo.

Assim, a equipe educativa busca um caminho metodológico, abrindo espaço para a participação ativa e criativa desse grupo no espaço museal. O lúdico vem se apresentando como prática importante para esse público no Museu, onde semanalmente são realizados encontros com ações reflexivas culturais, que demonstraram como o envolvimento físico e motor é importante para os participantes, assim como o relacionamento interpessoal entre eles e a equipe do Museu.

Podemos afirmar que a educação que se faz em um museu é excelente, quando os educadores aprendem tanto quanto o público envolvido e este é o caso do Projeto Museu e Cidadania.

As atividades lúdicas são indispensáveis para o seu desenvolvimento sadio e para a apreensão dos conhecimentos, uma vez que possibilitam o desenvolvimento da percepção, da imaginação, da fantasia e dos sentimentos (DALLABONA; MENDES, 2010, p. 01).

Em consonância com o conhecimento apresentado, avaliamos que o lúdico é o caminho para que esse público participe da escala social que o Museu Índia Vanuíre representa. Trata-se de descobertas e de potencialidades pelos envolvidos que se expande para o âmbito museal, colaborando para o seu amadurecimento institucional e para o aprimoramento profissional da

equipe envolvida, sendo assim, [...] “ao realizarmos ações educativas em um museu, visamos uma transformação efetiva em nossa sociedade” (AIDAR; CHIOVATTO, 2010, p. 15).

É importante destacarmos que, na vivência que se propõe, o público participante tenha suas potencialidades ampliadas e desenvolvidas, assim como o Museu e seus profissionais, por isso foi estruturado um projeto que se sustenta na prática lúdica correlacionada ao acervo do Museu Índia Vanuíre, valorizando e compreendendo o potencial educativo do museu, traçando objetivos educacionais a fim de difundir o acervo da Instituição.

Tal acervo pode e deve, para este programa, ser entendido a partir de temas para uma aproximação desse público ao museu, onde atuamos educativamente para diminuir as barreiras das diferenças sociais que nos afastam, compreendendo que a natureza humana nos iguala e aproxima.

As atividades culturais são realizadas semanalmente no auditório do Museu Índia Vanuíre com duração de uma hora, contribuindo para a inclusão sociocultural desses cidadãos, reconhecendo-os como seres capazes de realizar e potencializar suas habilidades artísticas e saberes culturais, proporcionando-os, por meio dos encontros culturais, uma vida dinâmica e criativa, desenvolvendo seu potencial e capacidade, participando assim do processo de preservação cultural por meio do acervo do Museu.





## O OLHAR É O SENTIR PELAS MÃOS

---

O projeto “O olhar é o sentir pelas mãos” é uma ação sociocultural que propõe ao indivíduo cego uma reflexão crítica a respeito dos objetos culturais, sobre si mesmo e sobre a sociedade, desenvolvendo uma relação entre as pessoas, aproximando-as e oferecendo não somente momento de lazer, mas sim um resultado que seja um benefício social. Esse projeto foi implantado em abril de 2014. Para Teixeira Coelho (*apud* RAMOS, 2007, p. 38) a ação cultural tem como finalidade a construção de uma identidade cultural, possibilitando ao indivíduo que:

[...] se reconheça como um ser cultural, inserido em um espaço e um tempo determinado, e estabeleça vínculos efetivos com seu entorno. Nesse processo é fundamental a qualidade do trabalho, não do ponto de vista técnica, mas do processual. Qualidade implica em comprometimento, dedicação, envolvimento e uma proposta clara. Para isso, os agentes culturais precisam ser profissionais qualificados, que sabem o que está em jogo quando se trabalha com a cultura.

O projeto é uma ação conjunta sociocultural em parceria com o Programa Vida Iluminada da Unimed e com a Escola Estadual Helena Pavaneli Porto, com a intenção de promover a inclusão dos deficientes visuais, oferecendo a eles acesso às informações acerca da his-

tória e característica da cidade por meio de artefatos utensílios domésticos, rurais, urbanos, indígenas e não indígenas, despertando em cada encontro novas emoções e sensações nos participantes, preenchendo o pensamento com novas ideias, impulsionando-os para sua independência e, desse modo, promove-se também a convivência da equipe do Museu com o público cego, despertando nos envolvidos momentos de aprendizado, reflexões para a vida no cotidiano, para que se tornem frequentadores do Museu.

Sendo assim, para essas atividades são realizados encontros mensais com duração de três horas e meia com deficientes visuais, para que participem de oficinas culturais reflexivas correlacionadas ao acervo na exposição de longa duração e/ou temporária, bem como temáticas diversificadas ligadas à cultura regional e/ou nacional, promovendo a convivência da equipe do Museu com esse público e, conseqüentemente, aprimorando o atendimento e recursos acessíveis que estão disponíveis na Instituição, construindo e compartilhando informações para despertar os mais variados sentidos/emoções.



## ATENDIMENTO NAS EXPOSIÇÕES

---

Observamos que nossa sociedade é feita de ouvintes para ouvintes e nela os surdos constituem-se minoria. A inclusão sociocultural é uma estratégia essencial para união

dos mundos envolvidos, incluindo as instituições museológicas.

A equipe educativa vem se deparando com uma dificuldade em atender esse público pela resistência dos mesmos. Por isso, para 2015, o Núcleo de Educação vem estruturando com a Escola Estadual Lélío Toledo Pizza e Almeida um projeto voltado para o surdo, tendo como um dos objetivos promover troca de experiências entre o surdo e a equipe do Museu, proporcionando momento em que ele se sinta parte integrante no contexto museológico, dentro da sociedade.

Buscamos também refletir sobre o atendimento, levantando a discussão sobre a peculiaridade dessa deficiência, compreendendo melhor a sensibilização necessária ao contato com estas questões e possibilitando, assim, uma visita orientada, um atendimento qualificado ao visitante surdo, por meio de estímulos multissensoriais e de jogos culturais lúdicos elaborados exclusivamente para o surdo.

Sendo assim, a equipe educativa deverá propor, dentro das possibilidades, a inclusão do surdo nas atividades educativas do Museu Índia Vanuíre, tendo como base algumas das propostas de atividades descritas a seguir.

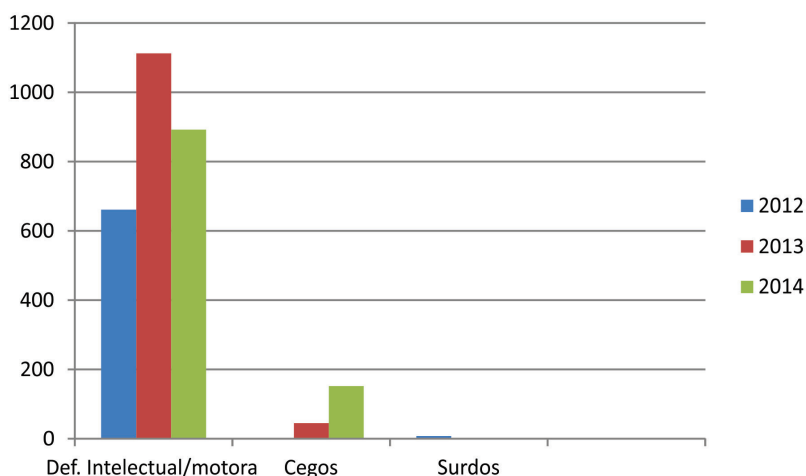
Ao final de uma visita orientada, com o auxílio da educadora responsável, poderá utilizar um objeto do programa de acessibilidade para que o surdo demonstre o sinal em libras do objeto para o grupo atendido.

Outra proposta também é a que, ao final de uma visita orientada, a educadora responsável utilizará o jogo da memória como auxílio e, para cada placa virada, o surdo demonstrará o sinal da imagem em libras para o grupo atendido, promovendo a interação do participante surdo com os grupos que visitam a instituição.

Para a socialização de tal experiência vivida pelo surdo participante do projeto, ao final deste trabalho deverá ser promovido um teatro de contos indígenas sinalizado em Libras (Línguas Brasileira de Sinais) com um encontro de surdos no Museu.

Abaixo serão apresentados uma tabela e um gráfico com um demonstrativo do trabalho educativo direcionado ao público com necessidades especiais atendidos pelo Núcleo de Educação do Museu Índia Vanuíre.

**Gráfico 1 - Visitação anual do público especial.**



Fonte: Relatório Pesquisa de Perfil de Público, Museu Índia Vanuíre.

**Tabela 1 - Visitação anual do público especial.**

<b>Público</b>	<b>2012</b>	<b>2013</b>	<b>2014 até set</b>
<b>Deficiência</b>			
<b>Intelectual/motora</b>	<b>661</b>	<b>1.112</b>	<b>892</b>
<b>Cegos</b>	<b>--</b>	<b>45</b>	<b>152</b>
<b>Surdos</b>	<b>08</b>	<b>--</b>	<b>--</b>

Fonte: Relatório Pesquisa de Perfil de Público, Museu Índia Vanuíre.

## CONSIDERAÇÕES

A inclusão sociocultural em uma Instituição Museológica é um elemento crucial para indivíduos com necessidades especiais, visando à sua inserção na vida cultural, educativa, social e política, ou seja, que o portador de necessidade especial tenha direito à participação efetiva na vida societária.

Felizmente, a respeito do público surdo, no Museu Índia Vanuíre, embora não tenha um intérprete contratado, existem funcionárias com conhecimento básico em Libras e no Alfabeto de Libras e com conhecimentos psicopedagógicos para o desenvolvimento de atividades especiais, que na medida do possível são desenvolvidos por meio dos projetos culturais direcionados ao público especial, procurando dentro das possibilidades permitir a inserção deste público na instituição.

Entretanto, a equipe educativa, pensando em qualificar o trabalho desenvolvido na Instituição, sempre que possível se reúne para

discutir as atividades de inclusão, considerando também o público escolar.

Neste momento, são avaliadas as atividades já desenvolvidas, como pontos fortes e fracos, verificando-se as mudanças quando necessário, pois só se é possível um trabalho eficaz com avaliações e reflexões contínuas dos trabalhos desenvolvidos.

## REFERÊNCIAS

ACAM, P. **Plano Museológico**. Brodowski: Sec, Acam Portinari, 2009.

AIDAR, G.; CHIOVATTO, M. **Percorrer e Registrar: Reflexões sobre a ação educativa extramuros da Pinacoteca do Estado de São Paulo**. São Paulo. 2010.

**Código Civil Brasileiro**. Disponível em: [http://www.dji.com.br/codigos/2002\\_lei\\_010406\\_cc/010406\\_2002\\_cc\\_0001\\_a\\_0010.htm](http://www.dji.com.br/codigos/2002_lei_010406_cc/010406_2002_cc_0001_a_0010.htm). Acesso em: 31 de dez. 2011.

CURY, M. X. Diversidade e tolerância cultural: Qual é o papel dos museus contemporâneos? In: **SYMPOSIUM MUSEOLOGY - AN INSTRUMENT FOR UNITY AND DIVERSITY? ISS: ICOFOM STUDY SERIES, Stavanger, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM**. n. 33. final version. p. 54-56. set. 2003.

DALLABONA, S. R.; MENDES, Sueli Maria Schmitt. **O lúdico na educação infantil: jogar, brincar, uma forma de educar**. 2004.

**Decreto Nº 3.298 - de 20 de dezembro de 1999 - DOU DE 21/12/1999 - Alterado**. Disponível em: <http://www010.data-prev.gov.br/sislex/paginas/23/1999/3298.htm>. Acesso em: 31 de dez. 2011.

ELAZARI, J. M. **Encontros Com Idosos: Escavando a Memória a Partir de Objetos**. Disponível em: <http://www.portal-doenvelhecimento.org.br/memoria/memorial63.pdf>. Acesso em: 23 de fev. 2013.

FIGUEIREDO, J. C. **Comunicação sem fronteiras: da Pré-História à era da informação**. Participação de Vera Giangrande. São Paulo: Editora Gente. 1999.

GOVERNO DE SÃO PAULO. **Código de Ética do ICOM para Museus: versão lusófona**. São Paulo: Imprensa Oficial. 2009.

ICOM, **Código de Ética**. 2009.

**Lei de Diretrizes e Bases - A nova LDB e as necessidades educativas especiais**. Disponível em: <http://www.portaleducacao.com.br/pedagogia/artigos/6112/lei-de-diretrizes-e-bases-a-nova-ldb-e-as-necessidades-educativas-especiais>. Acesso em: 31 de dez de 2011.

RAMOS, L. B. Centro cultural: território privilegiado da ação cultural e informacional na sociedade contemporânea. In: **ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3. 2007**. Salvador. Anais eletrônicos. Salvador: UFBA. 2007. Disponível em: [www.cult.ufba.br/enecult2007/LucieneBorgesRamos.pdf](http://www.cult.ufba.br/enecult2007/LucieneBorgesRamos.pdf). Acesso em: 12 jun. 2009.

SARRAF, V. P. **Reabilitação do Museu: Políticas de inclusão Cultural por meio da acessibilidade**. Disponível em: [http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/File/dissertacoes/2008/2008-me-sarraf\\_viviane.pdf](http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/File/dissertacoes/2008/2008-me-sarraf_viviane.pdf). Acesso em: 07 de out. de 2012.

TOJAL, A. P. da F. **Políticas Públicas de Inclusão de Públicos Especiais em Museus**. São Paulo. 2007.

# A MUSEOLOGIA EM BUSCA DE SEU ALTER EGO: REFLEXÕES E PONDERAÇÕES

Luciane Monteiro Oliveira  
Museu de Arqueologia e Etnologia Americana  
da Universidade Federal de Juiz de Fora  
Ana Paula de Paula Loures de Oliveira (*in memoriam*)

Quando recebi o convite para escrever este artigo, a princípio estendido à minha saudosa amiga e colega de trabalho Ana Paula de Paula Loures de Oliveira, fiquei honrada e instada a representá-la em sua magnitude, como forma de homenageá-la. Ocorreu-me, durante o processo da escrita, um diálogo contínuo e incessante com as suas ideias e convicções, o que justifica a coautoria deste texto, no sentido de “tecer junto”.

Esse comprometimento consiste em um desafio, por dois motivos: o primeiro é manter-me fiel às ideias dialogadas com Loures de Oliveira através de minha exposição, no sentido de apresentar como eu percebia seu discurso nessa interseção; e o segundo, trata-se de abordar o tema na perspectiva antropológica e de certo modo sobre a epis-

---

1 - Profa. Ana Paula de Paula Loures de Oliveira, Bacharel em História pela UFJF, Mestre em Arqueologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo Doutora em Antropologia na Universidade Albert-Ludwigs de Freiburg, Alemanha; Pós-doutora pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Docente do Departamento de Museologia da UFOP. Bolsista de Produtividade do CNPQ no período de 2009 a 2013.



temologia da ciência sem ser antropóloga e tampouco historiadora das ciências.

Assim, as considerações e reflexões apresentadas são muito mais uma interpretação pessoal partilhada nas interações e debates vivenciados ao longo de mais de 20 anos com Loures de Oliveira, guardados em minha memória e pelas referências de alguns nomes das ciências sociais. Em decorrência disso, é que emprego o uso da primeira pessoa do singular, colocando-me como a agulha que vai alinhavando a tessitura das lembranças e das interpretações que norteiam minha fala.

A proposição do tema era pensar a interdisciplinaridade nos discursos e narrativas expográficas, tomando como base a antropologia. Para evitar as prognoses com base em poucos dados e sem elementos para um diagnóstico efetivo, pensei que a abordagem de cunho essencialmente teórico seria extremamente utópica sem oferecer nenhuma contribuição mais relevante.

Após muitas elucubrações, resolvi fazer uma provocação ao iniciar com uma questão que considero vital para as ponderações que se seguem. Por que os Museus, de modo geral, não são atrativos para o grande público? Até que ponto os discursos são plasmados em reproduções sem reflexões? Essa questão consistia em uma afirmativa muito pessoal de Loures de Oliveira que considerava os Museus muito enfadonhos e com discursos reificadores do poder estabelecido.

Pode parecer um paradoxo e/ou arrogância, pois é difícil compreender como uma pessoa com a sua trajetória<sup>2</sup> pudesse fazer uma afirmação de tal natureza. Na verdade a sua percepção está em avaliar criticamente a própria concepção do fazer científico e nos discursos disseminados em torno da prática museal, que muitas vezes beira ao vazio e *non sense*. Portanto, quero deixar bem claro que sua implicância não era com os museus em si, mas com a sua representação para a sociedade.

Para compreendermos esse “nó górdio”, faço rapidamente uma digressão na constituição das disciplinas Arqueologia e Museologia, que considero como irmãs, pois foram concebidas no mesmo contexto sociopolítico. A inserção da Arqueologia nesse momento contribui para entender de onde estou falando, pois diz respeito ao meu ofício e a estreita relação com a Museologia.

A história das duas disciplinas se confunde, pois o desenvolvimento científico da Arqueologia se deu no âmbito de antiquários e museus, cujo enfoque era os vestígios e objetos materiais e a forma como eram in-

---

2 - Profa. Ana Paula Loures de Oliveira contribuiu para a criação do Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da Universidade Federal de Juiz de Fora (MAEA/UFJF) em 1986 e até o ano de 1999 participou como assistente de suas atividades. Entre os anos de 1999 a 2009 atuou como coordenadora, promovendo projetos de pesquisa, ensino e extensão, bem como atividades de extroversão como as exposições itinerantes e temporárias, ações educativas. Posteriormente, em 2010, ingressou como docente no Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto (DEMUL/UFOP), atuando intensamente nos projetos de pesquisa e extensão, até o ano de 2013.

terpretados pelos estudiosos na Antiguidade Clássica e Idade Média até chegar ao colecionismo e sua importância nesse processo de difusão dos antiquários no período moderno. Ambas tiveram a mesma trajetória na conduta dos critérios de classificação tendo em vista a necessidade de ordenar racionalmente os objetos nos antigos gabinetes de curiosidade e, por conseguinte, a sociedade.

No período de formação dos Estados Nacionais, a Arqueologia tem papel fundamental na construção de imaginários coletivos, abordando o passado de tal modo que possibilitasse a elaboração de discursos historicistas, científicos e universalizantes<sup>3</sup>. Nesse mister, os museus e os processos de musealização de coleções arqueológicas eram vitais na propagação de discursos e ideias, demonstrando claramente seu caráter político e ideológico.

Essa característica é inevitável na ontogênese das duas disciplinas e, em decorrência disso, na segunda metade do século XX, ambas passaram por várias discussões sobre as suas finalidades e funções em relação à sociedade, concebendo o movimento que irá discutir e propor novas formas de pensar e agir no campo de seus saberes, trazendo uma concepção mais participativa. Sem adentrar

---

3 - Não podemos deixar de mencionar também a Antropologia que teve os museus etnográficos como espaço fundamental na construção de alteridades, com o intuito de cristalizar as culturas por meio da materialidade.

nos movimentos da Nova Arqueologia e Nova Museologia, mas visando compreender esse fenômeno, passarei brevemente sobre o contexto epistemológico da modernidade.

Sob a égide do pensamento moderno objetivo e cartesiano, o conhecimento científico tratava os dados separando o sujeito pensante (*ego cogitans*) e a coisa entendida (*res extensa*), com vistas ao alcance das ideias "claras e distintas" (Morin, 2003). Logo, o conhecimento perpassava por seleção de dados significativos e rejeição de dados não significativos: separa (distingue ou disjunta) e une (associa, identifica); hierarquiza (o principal, o secundário) e centraliza (em função de um núcleo de noções-chaves). Esses critérios, lógicos, responsáveis inclusive pela organização dos saberes em campos e áreas específicos são, na concepção de Morin (2003), comandadas por princípios "supralógicos" de organização do pensamento.

Segundo o autor supracitado, esse é o império dos princípios de disjunção, de redução e de abstração, constituindo o "paradigma de simplificação", uma vez que a separação/isolamento das unidades do todo para a compreensão dos fenômenos torna-se cada vez mais a essência do conhecimento, culminando na hiperespecialização. O princípio cartesiano se pautava em separar para conhecer, isto é, dividir os problemas em pequenos fragmentos e trabalhá-los um após o outro. Para Morin (2003, p. 12), esse paradigma "unifica abstratamente ao anular a diversida-

de, ou, ao contrário, justapõe a diversidade sem conceber a unidade”.

Com os princípios hegemônicos da modernidade, a ciência encontra solo perfeito para a sua alavancada, pois a razão possibilitaria a emancipação do homem, ao dominar a natureza e transformá-la. Contudo, as tribulações provocadas pelas guerras e crises ocorridas na primeira metade do século XX lançaram dúvidas sobre a “racionalidade” do homem, embora ainda mantivesse uma esperança na reconstrução do mundo voltada principalmente para as novas tecnologias numa perspectiva de se repensar o projeto moderno (PRIGOGINE, 1996).

Para Prigogine (1996), as escolhas, as possibilidades e a incerteza são uma propriedade do universo e inerentes à existência humana, na medida em que amplia os horizontes para a ciência e a emergência de uma nova racionalidade em que o ser e a estabilidade deram passagem para o avanço e a mudança.

Os modelos modernizadores sofreram uma inflexão a partir dos anos 60 do século XX, por meio de movimentos sociais e intelectuais de contestação política e cultural, que questionavam a ideia de hegemonia dos Estados-nação.

O discurso que predominou na modernidade, com categorias universais e totalizantes dá lugar à fragmentação, em que a diversidade, o respeito e a rejeição ao preconceito e as hierarquias são essencializados. Muitos fo-

ram os fatores responsáveis por essa ruptura, entre os quais podemos citar ineficácia do Estado de bem estar social próprio da sociedade industrial que estabeleceu as leis de mercado ressaltando as desigualdades entre nações-Estados e que estas extrapolaram as fronteiras resultando num intenso processo de imigração. Em boa medida, essa mobilidade favoreceu a fragmentação do final do século XX, de desterritorialização das identidades borrando as fronteiras entre o aqui e o lá. Frente a essa situação, tanto nas metrópoles quanto na periferia, as fixações culturais ficaram perturbadas.

Outro fator que também contribuiu para essa disposição fragmentária foi à derrocada dos países socialistas do leste, dando maior visibilidade a diversidade cultural dos Estados e demonstrando que a homogeneidade e a unidade cultural estava amarrada sob a égide de uma política de dominação.

A partir dos anos 80 eclodiram conflitos e lutas de resistência organizada por minorias em sua busca incessante pela transformação da sociedade, bem como novas formas de identificação coletiva, tais como os grupos de negros, mulheres, povos indígenas, ecologia, pacifismo, juventude, movimentos religiosos, além de novas formas de perceber o conhecimento e estabelecer o pensamento em clara oposição à questão do etnocentrismo.

Esses aspectos foram motivadores para o estabelecimento, posteriormente, daquilo

que conhecemos por pós-modernidade, bem como para os debates e discussões acerca do pensamento em um universo onde reinam a ordem e a desordem, assim como postularam Kuhn (1998), Lyotard (2002), Morin (2003), Santos (2002), etc.

As incertezas e imprevisibilidades do conhecimento foram apontadas como ponto de partida para a construção dos saberes. Nesse contexto, a Museologia intenta uma mudança nas ações e discursos com o fito de dar conta da nova realidade, trazendo a luz dos debates temas e abordagens impulsionadas pela sociedade de consumo e novas tecnologias, assim como valores e comportamentos sociais, calcada no individualismo e no hedonismo. Tais fenômenos são geradores de tensões e discussões, e a Museologia não se furta desse debate, na medida em que busca redimensionar a exacerbação do individualismo, do efêmero e da invenção do futuro sedimentada nas novas tecnologias, em contraponto às questões da coletividade, das tradições e do patrimônio. Esse paradoxo tem acompanhado a própria ontogênese dos Museus, considerando-se o dissenso entre as estruturas de organização e funcionamento e os mecanismos de comunicação e educação.

Nesse contexto é que podemos, em boa medida, compreender a afirmação de Loures de Oliveira e, creio eu, compartilhada por boa parte dos profissionais que atuam na área. A chave para a resposta dessa questão é dificuldade de conciliar o pensamento com a vivên-

cia, pois a teorização anda em descompasso com a práxis da maior parte dos Museus. Vale salientar que essa questão não é específica da Museologia e sim de todo o conhecimento científico, forjado na Academia que se coloca em patamar superior e longe do alcance da sociedade. Salvo algumas exceções, ainda é remota a conexão entre o sujeito cognoscente e o conhecimento, uma Ciência com Consciência responsável pela sutura entre as dimensões da Natureza e Cultura.

Já imagino algumas discordâncias veementes, portadores de perspectivas otimistas asseverando que após o evento da Nova Museologia, muitos Museus na atualidade mudaram a sua concepção e, atualmente conhecemos alguns exemplos de como a aproximação com a comunidade, com a linguagem e com o discurso social encurtaram o distanciamento. Concorro plenamente, mas se quantificarmos e sopearmos proporcionalmente, esse número é bem inferior ao almejado e sonhado.

Além do mais, os valores e ideias propalados pelo fenômeno conhecido como pós-modernidade provocou um esvaziamento nas construções explicativas da ciência, desdobrando-se para a compreensão do homem e da sociedade nas suas relações com as estruturas da modernidade.

Essa contextura ocasionou o fim das certezas e da ordem, demonstrando a fragilidade dos indivíduos e da sociedade frente aos conflitos existenciais, que já não são



de condição das grandes questões, e sim de natureza interna, ao mesmo tempo em que as instituições não se apresentam tão basilares e geradoras de confiança, pois também foram exauridas no decorrer dos tempos. Desse modo, os museus, enquanto instituições de informação e educação enfrentam uma tensão de identidade e de missão nessa "desordem", porém com possibilidades potenciais de gerar novas formas de se relacionar com o mundo e com as coisas do mundo, assumindo uma nova postura e atitude.

Bem, alguns já devem estar se perguntando, quais seriam essas possibilidades de interação com o mundo e as coisas do mundo? Devo avisar que não há respostas e/ou receitas para isso, mas vislumbro apenas uma atitude que poderá servir de norte para o exercício cotidiano de nossos ofícios: a reflexão sobre nós mesmos, no fazer e pensar, isto é, buscar a alteridade entre nós mesmos<sup>4</sup>. Fazer uma antropologia do conhecimento científico, da Museologia<sup>5</sup>. O "nós" aqui pode ser compreendido como o profissional, a disciplina, a instituição, enfim, o pensamento.

O desafio proposto é, conforme Morin (2003), aprender a aprender e reaprender a

---

4 - Vale mencionar que esse exercício era uma constante na prática docente de Loures de Oliveira ao ministrar a disciplina Antropologia e Museus e Antropologia e Diversidade Cultural no DEMUL/UFOP, instando os alunos a realizarem a reflexão em todos os aspectos sociais com vistas à formação mais crítica e menos passiva/reprodutiva na aplicação dos princípios da Museologia.  
5 - Essa reflexão foi realizada por Abreu (2005) numa reflexão sobre os Museus Etnográficos e as práticas de colecionamento.

pensar, no sentido de articular, integrar os princípios de ordem e desordem, de separação e de junção, de autonomia e de dependência que estão em dialógica (complementares, concorrentes e antagônicos) no seio do universo. Nessa perspectiva, o novo cogito proposto é: "participo, logo existo" Morin (2003).

Evidentemente que, quando se trata da existência do ser é inevitável o autorreferencial possível na relação com o outro. Como atesta Mounier (1963), a constituição do ser é subjetiva, na medida em que está na tensão entre a facticidade do mundo, no âmbito da experiência possível e da vontade humana de transcendência. Transcender no sentido de ultrapassar as dificuldades do mundo para alcançar o pleno exercício da liberdade que implica uma relação entre os seres. Para o autor mencionado, "o outro pode ser um estranho distante de mim, quanto pode ser um outro surgido de mim e a mim ligado, um nada que não me deixa e que me obceca mais do que eu próprio" (MOUNIER, 1963, p. 215).

Assim como o eu, o outro é uma subjetividade ou intencionalidade, que compreende uma unidade, uma essência, uma constância e uma universalidade. A alteridade é expressão de um mundo possível das relações interpessoais e intersubjetivas, despertando-nos para o mundo interno e externo em atitude reflexiva.

Essa reflexão permite o alcance da consciência que irá suscitar o desejo permanente de conhecer a si mesmo, ao outro e as coisas

do mundo. O sujeito passa de mero receptor e reproduzidor das verdades propagadas para autor e produtor do conhecimento científico. O conhecimento é uma construção a partir da desconstrução do que estava posto, promovendo o alargamento do saber, na medida em que o cerne da reflexão é compreender o que não se tenha compreendido, refletindo sobre a historicidade e a inconstância do saber científico (BACHELARD, 1971).

É digno de nota, o movimento que algumas áreas do conhecimento tem feito no sentido de buscar essa consciência, questionando o pensamento dos pensadores de suas áreas. Contudo, o impacto ainda é ínfimo e de pouca relevância no meio científico (LATOURET, 1994).

Contudo, como buscar o outro em si mesmo se ainda temos imensas dificuldades de compreender o outro em suas subjetividades e intencionalidades? Durante muito tempo nos propomos a "compreender" o outro em suas particularidades, porém, é inegável o quanto o outro era representado a partir do olhar etnocêntrico e reducionista. Nesse mister, a Antropologia, que atua na construção de subjetividades, emerge como possibilidade de autoconhecimento numa situação relacional e processual. Porém, antes de tomarmos o seu referencial como tábua de salvação, é bom levar em conta também a sua trajetória nesse percurso também íngreme.

Focando a disciplina nesse contexto de incertezas, é importante mencionar que desde

a segunda metade do século XX, com o interpretativismo de Geertz, pautado nos pressupostos hermenêuticos, vem adentrando nesse campo de proposições, avançando para as discussões da autoridade etnográfica e os saberes locais numa clara tentativa de romper com os modelos etnográficos vigentes.

Vale lembrar que as primeiras etnografias eram realizadas em sociedades coloniais, sem espaço para discussões quanto à relação de poder entre metrópole e colônia. O novo contexto descortinava um mundo colonial esfacelado, com ausência de culturas isoladas e com a emergência de novas relações entre nações, além de oferecer campos de estudo no interior das sociedades dos próprios antropólogos.

Esse pontapé inicial possibilitou a emergência da antropologia pós-moderna que tem tentado trazer para o interior da disciplina uma nova concepção de estudos nos quais o mapeamento de uma realidade é realizado mediante a inserção de vozes no seio de sua construção, no movimento de negociação, diálogo e trocas.

Na efervescência das mudanças e reflexões dos anos 80 do século passado as pesquisas etnográficas passaram a buscar explicações para os paradoxos de um mundo transcultural e questionaram radicalmente pesquisas que saíssem em busca de estruturas definidas e imutáveis. Nessa mesma época, a busca por uma identidade fez com que a Etnografia percebesse os abalos sofridos na forma como ela

foi constituída, incluindo-se também nesse processo, debates em torno da herança intelectual do século XIX. Desde então, estes questionamentos tem conduzido a mudanças nos temas pesquisados, em maior proporção, e na maneira de encará-los, ainda que de maneira tímida.

Todavia, sem desconsiderar a relevância das proposições dos críticos pós-modernos dos Estados Unidos, acerca do fazer antropológico, que tem como expoentes Clifford (2002) e Marcus (1992), ficaram ainda por deslindar o contexto político em que a Antropologia se desenvolve, bem como a relação estabelecida pela sociedade nativa do antropólogo com as sociedades estudadas por ele.

Nessa perspectiva, a crítica cultural instaurada pelos pós-modernistas pressupõe que o mundo possui muitas culturas e utiliza a relação dialógica entre uma cultura e outra, como elemento crítico. A crítica a esse princípio é que fica evidente a separação não problemática entre "nossa própria sociedade" e uma "outra sociedade".

A alternativa que eles propõem não é a análise do diálogo entre sociedades geograficamente diferentes, mas na produção da diferença num mundo extremamente interligado. Isso impede que se percebam as relações de poder travadas em torno de tais construções categóricas, como por exemplo, na política de imigração dos EUA, cuja restrição aos 'sem poder' é extremamente clara e perniciosa.

A proposta dos pós-modernos se pauta em trabalhos nos quais a polifonia seja a marca determinante, a intersubjetividade e a relação estabelecida entre antropólogo e nativo que deverá ser de negociação em condição de paridade. A presença do antropólogo é diluída no corpo textual, do qual ecoam diferentes vozes que clamam não só validade, mas que exigem também do observador, uma descrição a mais nítida possível. O observador agora está no mesmo plano do observado.

De acordo com Gupta e Fergusson (1991), as limitações da antropologia pós-moderna se encontram no fato de que as críticas parecem estar voltadas apenas para a forma como se escreve o texto e de como as vozes são distribuídas dentro dele.

Esse aspecto parece centralizar outras dimensões da prática antropológica, pois, parece que tudo se resume a se ter ou não polifonia na Etnografia, numa espécie de extensão de nossas ideias democráticas para os povos que estudamos e que não podem se fazer ouvir por si mesmos<sup>6</sup>. Os autores acima asseveram que é necessário ir além do ouvir as vozes e editorá-las no texto, marcando assim as suas diferenças. O que é preciso é uma disposição para indagar, política e historicamente o que marca essa divisão entre "nós" e "outros".

---

6 - Essa práxis também é percebida entre outras áreas das Ciências Humanas e correlatas como a Museologia, por exemplo. É nítida a vontade de "dar vozes" aos diversos representantes dos vários segmentos sociais, mas muitas vezes está destituída de sentidos, vontades e, principalmente, representatividade identitária.

São evidentes as contribuições da crítica cultural para a dimensão reflexiva da disciplina. Assim como o modernismo, que tentou transformar o estranho em familiar, e de fato, questionou a universalidade do modo de vida burguês ao confrontá-la com as realidades nativas, apreendidas em seus próprios termos.

No entanto, esse relativismo cultural, paradoxalmente, enquanto ferramenta contra o antirrelativismo, e uma vez transposto para o interior das sociedades dos antropólogos, parece não ter passado ainda de uma grande frustração. Uma vez lá instalado, tentou obrigar o antropólogo a se valer de um pensamento crítico quanto a sua própria esfera social, a metrópole, mas ainda não foi capaz de obter tal sucesso, no que parece ser esse o grande desafio da Antropologia pós-moderna e de sua crítica cultural. (CALDEIRA, 1988; GUPTA & FERGUSON, 1992).

Fazendo um paralelo do objeto do conhecimento com o sujeito cognoscente, podemos compreender essa dificuldade, tendo em vista a incomensurabilidade das ideias e pensamentos demonstrando o quão são assimétricas as relações de intersubjetividade.

Por outro lado, a antropologia exercida no Brasil, tem como foco a dimensão da alteridade, o que, de acordo com Peirano (2000), ao ponderar sobre a antropologia enquanto ciência social no Brasil, assinala que o objetivo era o de compreender o processo de

construção da nação. Os estudos realizados no território brasileiro demonstram que categorias de alteridade vão variar de acordo com o contexto em que o antropólogo se encontra. Essa ideia de diferença vai de um ponto de vista mais radical de alteridade, em que o outro se encontra mais distante, porém sem sair do território nacional, para uma alteridade mais próxima.

Assim, na primeira fase que vai até os anos 50 do século XX, os estudos eram voltados para os povos nativos, exóticos. Em seguida, o estabelecimento do contato interétnico ampliou as pesquisas para os estudos de campesinato. Já na década de 70 do mesmo século, com o desenvolvimento da antropologia urbana, as pesquisas se centraram na pluralidade do ethos nacional. Por fim, no final dos anos 80, o foco era indagar a si mesma, deslocando o olhar para a história da disciplina, memórias de suas etnografias de campo entre outras questões inerentes ao fazer antropológico (PEIRANO, 2000 e ABREU, 2005).

O balanço sobre o fazer antropológico no Brasil, do ponto de vista de Peirano (2000), é positivo pelos motivos que seguem. A alteridade é marcada pela diferença muito mais que pelo exotismo, o que justifica o fato de que a antropologia brasileira não viveu a crise dos modelos explicativos comuns no fazer antropológico dos países dos centros como Inglaterra, França e EUA.

No campo político, a finalidade estava vol-



tada para a construção da nação e o pensamento era direcionado para um ideário próximo ou mais longínquo, pautada no respeito às diferenças e na singularidade da própria nação.

No que tange ao desenvolvimento teórico, no Brasil ela assume um papel familiar, por escrevermos em português e possuímos uma singularidade na qual a identidade é o carro chefe. Peirano (2000) adverte para os riscos da interpretação que a questão teórica padece, entre as quais a aplicação pura e simples do que se faz fora sem levar em conta as particularidades locais; e a junção de pressupostos teóricos importados com dados locais, forjando uma realidade inexistente.

O desafio está, de acordo com Peirano (2000), em questionar dados e teorias a partir de novas investigações, ampliando o escopo de dados, realidades e problemas. A ciência deve estar em contínua e incessante construção e superação de si mesma, por meio do entendimento teórico e empírico que visa transcender e unir as particularidades e os universalismos de modo plural.

Se para a antropologia brasileira a alteridade se localiza nas fronteiras ideológicas e morais e ao mesmo tempo encerrada por uma unidade identitária, as demais áreas do campo do saber, podem iniciar uma busca de seu alter ego, com a finalidade de ultrapassar as suas limitações e superar as suas contradições, inerentes no desenvolvimento do conhecimento.

O que estou a dizer, não é aplicar os pressupostos teóricos da antropologia e plasmar no campo da Museologia, mas direcionar no sentido de adotar uma atitude mais reflexiva, de questionamentos e interlocução permanentes. O simples diálogo já possibilitou a aproximação dos conceitos e pressupostos teóricos próprios da antropologia brasileira para a revitalização do conhecimento no limiar dos séculos XX e XXI. No campo da Museologia, ocorreu maior interação entre os campos de atuação de trabalho e da elaboração dos discursos e narrativas. Contudo, o déficit conceitual e de trocas entre as áreas é ainda muito maior que as parcas e felizes experiências das quais temos notícias.

Talvez fosse o caso de colocarmos em o ponto de intersecção, entre duas ou mais alteridades, de certo modo híbrida, por meio da ética do discurso de caráter democrático. O objetivo é descentrar das contingências sociais que ainda paira no imaginário coletivo de nossa sociedade, como a ideia do exotismo, da hierarquização e da dominação que acaba por ridicularizar o outro em vez de valorizar, tratando a diversidade com desigualdade e ressaltando as suas particularidades de maneira banal e destituída de sentidos e afetividades. É inegável a permanência do discurso dominante pautado na perspectiva ocidental, branca, cristã, masculina.

Nesse panorama, Baumann (2001) vai afirmar

que o momento em que vivemos é uma versão privatizada e individualizada da Modernidade. Em sua acepção, a transformação só será possível quando os indivíduos se transformarem de modo a se prepararem para a transformação social.

Contudo, a luta é individual e visa à capacitação para as incertezas do porvir e ao mesmo tempo há uma descrença na capacidade de transformação da sociedade como um todo. Nesse cenário tudo é fluido e não estruturado, seja as relações interpessoais; de trabalho; ou o complexo urbano, o que importa é a sensação de liberdade experimentada nessa liquidez.

No entanto, o indivíduo é confrontado a todo instante pela presença do outro, por meio de suas relações e conflitos o que consiste em uma chamada a reflexão no sentido de se pensar a diferença enquanto diversidade e não desigualdade. A diferença assusta e "desequilibra", tirando o sujeito de seu eixo central para o restabelecimento de seu lugar na sociedade. No entanto, muitas vezes o que ocorre é um acirramento de suas convicções e ideias preconcebidas. A separação ainda é bem demarcada, seja do ponto de vista do conhecimento, como da estrutura social.

Como enfrentar esse dilema? Lyotard (2002) afirma que a consolidação do conhecimento é de caráter local e contextual, onde as diferenças são ressaltadas visando à criação de novos conceitos, dinamizando

os saberes. Já Maffesoli (2001) considera pertinente uma sensibilidade intelectual, na compreensão do homem e seu ambiente natural e social. "Uma sensibilidade ecológica em correspondência mágica com a natureza" (MAFFESOLI, 2001, p. 190).

A atitude reflexiva deve ser de caráter intrínseco e extrínseco ao conhecimento científico, em que o objeto e sujeito em interação e comunicação possam engendrar os valores de uma cultura de determinada sociedade. A consciência nesse caso conduz à reestruturação do próprio conhecimento.

Como assevera Morin (2003), a ciência se desenvolve também ao que ela possui de não científico, somado ao problema da contradição estabelecendo relações complementares entre os conceitos fundamentais para a tessitura do mundo, da complexidade. "Complexas é o tecido formado por diferentes fios que se transformaram numa só coisa. [...] porém, a unidade do complexus não destrói a variedade e a diversidade das complexidades que o teceram" (MORIN, 2003, p. 188).

O cerne do paradigma da complexidade rompe com a causalidade linear, acompanha a indicação das partes para ir em direção ao todo ou do todo em direção às partes. Nesta perspectiva, a cultura é entendida como um sistema que faz comunicar-se, contrapondo uma experiência existencial e um saber constituído. A compreensão se dá pela afetividade, que é o ser da realidade humana.

Afetar é abrir-se para ser afetado e deixar que a sensibilidade percorra os interstícios do ser.

Retomando a questão que iniciei nesse breve texto. Por que os museus, de modo geral, não são atrativos para o grande público? Até que ponto os discursos são plasmados em reproduções sem reflexões? Talvez porque a Museologia esteja oscilando entre os princípios da modernidade e da pós-modernidade ou hipermodernidade sem fazer a ponte necessária para a mudança e para o descentramento fundamental para o alcance da consciência. Urge, pois, o exercício de autoconhecimento, não apenas de percorrer a sua história, mas fundamentalmente de questionar a sua práxis e os pressupostos que as fundamentam com vistas ao encontro de seu Alter Ego.

Os discursos, por mais vozes que se colocam, são forjados no lugar do dominante, sem se desprejar do poder estabelecido. A ininteligibilidade marca a distância e o confronto de horizontes semânticos na relação dialógica mediadora. Além do fato de que a instituição museu tem seu estatuto de poder e está atrelado às vontades das políticas públicas, marcada ainda pelo ideário de uma elite oligárquica tradicional e conservadora, salvo algumas exceções. De acordo com Bachelard (1971), o cuidado tomado na reflexão e na prática deve ser tanto do sujeito quanto do objeto do conhecimento.

## REFERÊNCIAS

ABREU, R.M.R. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropologia dos sentidos. In CHAGAS, Mário (org). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Museus: antropologia da memória e do patrimônio**. nº 31, 2005 (101-125).

BACHELARD, G. **A epistemologia**. Lisboa: Edições 70, 1971.

BAUMAN, Z. **A modernidade líquida**. Rio de Janeiro. Ed. Zahar, 2001.

CALDEIRA, T. P. do R. **A presença do autor e a pós-modernidade em Antropologia**. Novos Estudos, nº 21 - Julho de 1988.

CLIFFORD, J. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro. Ed.UFRJ, 2002.

GUPTA, A. & FERGUSON, J. "Beyond 'Culture': space, identity and the politics of difference". *Cultural Anthropology*, 7, 1992 (6-23).

LATOUR, B. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LYOTARD, J.-F. **A condição pós-moderna**. São Paulo: José Olympio, 2002.

MORIN, E. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MAFFESOLI, M. **A razão sensível**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2001.

MARCUS, G. Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial. In: **Revista de Antropologia**, nº 32. São Paulo: USP, 1991 (197-221).

MOUNIER, Emmanuel. **Introdução aos existencialismos**. São Paulo: Duas Cidades, 1963.

SAHLINS, M. **Ilhas de História**. Tradução Bárbara Sette. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

PEIRANO, Mariza. **A Antropologia como Ciência Social no Brasil**. Etnográfica. Vol. IV (2), 2000 (219-232).

PRIGOGINE, I. **O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza**. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.



# O MUSEU HERING, A GESTÃO DOCUMENTAL DE UM PROCESSO HÍBRIDO

Gustavo Nascimento Paes  
Museu Hering

O Museu Hering foi aberto ao público em 26 de novembro de 2010 e institucionalizado conforme "Ata da Segunda Reunião Extraordinária do Conselho Curador" da Fundação Hermann Hering, em 23 de março de 2012, na qual "fica criado a unidade 'Museu Hering' a partir de 25 de março de 2012, data da homenagem ao nascimento do Sr. Ingo Wolfgang Hering idealizador do Museu".

O Museu foi idealizado e pensado dentro dos parâmetros museológicos estabelecidos pela museóloga Marília Xavier Cury. Conforme Cury (jun. de 2010, p.4), o Projeto Expositivo teve como "estratégia de implantação a veiculação da primeira exposição de longa duração, a ser montada em casa enxaimel (fins do século XIX), intitulada Tempo ao Tempo".

Nesse projeto, Cury nos fornece uma lista de diferentes recursos para a exposição. Recursos esses, que tangem a área que denominamos dentro da museologia como acervo, ou seja, os acervos que configurariam a exposição. Esses bens culturais - todos os bens culturais e naturais que se transformam em testemunhos materiais e imateriais da trajetória do homem sobre seu território (Decreto

nº 8.124, de 17 de outubro de 2013. Art. 2º I) - estavam assim iniciando um novo processo de gestão, mais especificamente o de gestão documental museológica. Uma vez que, a instituição até aquele momento operava como Arquivo Histórico.

Instituição que reúne documentos de tipologias e origens diversas, sob a forma de originais ou cópias, ou referências sobre uma área específica da atividade humana, que não apresente as características previstas nos incisos IX e X do caput. (Decreto nº 8.124, de 17 de Outubro de 2013. Art. 2º IV).

São elas:

**IX - museu:** instituição sem fins lucrativos, de natureza cultural, que conserva, investiga, comunica, interpreta e expõe, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico-técnico ou de outra natureza cultural, aberto ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento;

**X - processo museológico:** programa, projeto e ações em desenvolvimento com fundamentos teóricos e práticos da museologia, que considerem o território, o patrimônio cultural e a memória social de comunidades específicas, para produzir conhecimento cultural e socioeconômico. (Decreto nº 8.124, de 17 de Outubro de 2013. Art. 2º).



Se observarmos as normativas do decreto, verificaremos que o Acervo Histórico da Cia. Hering/Museu Hering deveria iniciar um processo de reestruturação em sua concepção enquanto espaço de salvaguarda. Isso foi percebido ao modificar, em sua denominação, a palavra 'acervo' no lugar de 'arquivo'.

O processo verificado e comprovado pela Lei 11.904 de 14 de janeiro de 2009, em seu artigo sexto do primeiro capítulo, diz: "Esta Lei não se aplica às bibliotecas, aos arquivos, aos centros de documentação e às coleções", lei essa que instituiu o Estatuto de Museus e outras providências. Assim, ao nos remetermos aos museus, devemos ter em mente que há envolvido um processo de gestão que tange de forma resumida as áreas de conservação, pesquisa e comunicação, em que, cada uma desenvolve atividades e ações específicas dentro da curadoria em museus, cadeia operatória em torno do objeto.

Porém, desde sua abertura em novembro de 2010, esse pilar fundamental para o processo museológico vem se estruturando no dia a dia do Museu Hering. Vale ratificar que a profissão de Museólogo é reconhecida desde 18 de dezembro 1984, pela Lei nº 7.287, que dispõe sobre a Regulamentação do Profissional Museólogo, e que esse profissional vem a contribuir com aportes técnicos e conceituais.

A inserção do profissional em museologia no quadro institucional, em junho de 2013,

foi iniciada pelo desenvolvimento do Plano Museológico, paralelamente à participação na elaboração do novo espaço de salvaguarda e pesquisa da instituição, que envolve o restauro de uma edificação histórica, o prédio da antiga costura, e sua adequação para a finalidade de salvaguarda. Assim o Museu Hering, que possuía desde sua abertura o Setor de Educativo e a consultoria museológica, passa a ampliar seus trabalhos inserindo o Setor de Museologia.

A partir da efetivação do Setor de Museologia, competiu ao museólogo o estudo e a efetivação do Plano Museológico Institucional, documento que deve refletir o perfil institucional, explicitar a vocação museológica e assegurar as respectivas responsabilidades públicas, mas, essencialmente, deve sinalizar para horizontes futuros em relação à geração da herança patrimonial, consolidados pela atuação do museu no presente. É, ao mesmo tempo, um documento que assegura a identidade da instituição, articula os setores e sinaliza para as rotas processuais que mostrem os caminhos prospectivos.

De acordo com a PORTARIA NORMATIVA N° 1, DE 05 DE JULHO DE 2006, o Plano Museológico é instrumento indispensável para a construção da missão do museu e para a definição e hierarquização dos objetivos, estabelecimento de metas e desenho da rotina museal a partir de execução das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento. Dessa forma, o Plano Museológico tem o caráter sistematizador de

permeiar todo e qualquer museu profissionalizado e comprometido socialmente.

Assim, o Plano Museológico - 2014/ 2016 - do Museu Hering trata-se de um documento que foi apresentado e discutido com os responsáveis pelo museu em diferentes oportunidades, conforme o cronograma de trabalho, e que propõe, ao final, algumas diretrizes para o desenvolvimento desta instituição em um período de três anos a partir de um ponto de vista processual.

Vale salientar que o mesmo foi concluído em fevereiro de 2014 e aguarda a aprovação da direção da Fundação Hermann Hering para dar continuidade aos tramites burocráticos de efetivação que são: a inserção nas diretrizes/estatuto da Fundação Hermann Hering e sua divulgação em meio social, tais como sites do museu e da Cia. Hering.

Como podemos observar, o Museu Hering é uma instituição que vem se estruturando para as finalidades básicas de formação de acervo, pesquisa, salvaguarda (conservação e documentação) e comunicação museal. Suas ações de comunicação museal já estão em funcionamento desde 2010, e as demais vêm sendo estruturadas e implantadas.

Em meio a essa estruturação, uma ação no que diz respeito às finalidades básicas ora cita - formação de acervo, pesquisa e salvaguarda - refletem no Projeto de Salvaguarda e Pesquisa para implantação no Prédio da

Costura, em restauro, um desdobramento do Diagnóstico realizado pela museóloga Marília Xavier Cury. Trabalhando com a ideia do conjunto patrimonial musealizável e dos espaços físicos disponíveis como: o histórico Prédio da Antiga Costura, edificação industrial do início do século XX, localizado na unidade matriz da Cia. Hering.

O restauro é a primeira etapa a ser concluída do projeto do Prédio da Antiga Costura, onde a finalidade será de Salvaguarda e Pesquisa, o que é uma orientação no Projeto Museológico Institucional (2010). Essas finalidades abarcam a formação de acervo - seja pensando critérios, seja preservando os objetos e registrando suas informações fundamentais - e seu estudo.

Em face do exposto, a fase em que entramos é a de implantação do setor de Salvaguarda e Pesquisa, contemplando: reserva técnica; laboratórios; serviços de documentação museológica; desenvolvimento de pesquisa; atendimento ao público; etc. O objetivo foi pensar o uso do espaço de acordo com aquilo que o Prédio da Costura nos oferece e permite em termos de adaptação em um imóvel tombado pelo Patrimônio Cultural do Estado de Santa Catarina, conforme Decreto nº 5.913 de 21 de novembro de 2002.

Insta salientar que entendemos por salvaguarda as áreas de conservação preventiva e documentação museológica do acervo do Museu Hering e, por pesquisa, aquelas ações

de estudo e investigação, seja por pessoal interno ou externo; trata-se de produção de conhecimento e, por isso, contribui ativamente na elaboração de uma política de formação de acervo.

O projeto desenvolvido foi e é interdisciplinar, envolvendo profissionais da museologia, conservação, arquitetura, entre outros, sem esquecermos o eixo museográfico que o definirá. Em síntese, o nosso objetivo é criar um espaço e ambiente para conservação preventiva do acervo do Museu Hering (o que inclui diversas ações e espaços), implantação do sistema de documentação museológica (base de dados e alimentação, e outras ações), e possibilitar a pesquisa sobre o acervo. O Prédio da Antiga Costura abrigará parte significativa do acervo do Museu Hering e exercerá funções museais primordiais: pesquisa, conservação e documentação.

Com a criação do Plano Museológico e a reestruturação do Setor de Museologia, que ocorreu entre fevereiro e março de 2014, um dos grandes focos e desafios apresentados por esse setor é o de gestão de acervo, articulada com todo o museu e com a Cia. Hering. Como uma equipe pequena, e interdisciplinar (Museologia, Moda e Artes Visuais), abará mais de 130 anos de Cia. Hering? Como estabelecer conceitos para aquisição de objetos e documentos referentes às cinco marcas do vestuário? E que lançam individualmente seis coleções anuais? Como trabalhar/conscientizar esse conceito nas diversas unida-

des da Cia. Hering espalhadas pelo Brasil? Além dessas, muitas perguntas são feitas, a maioria não possui respostas, porém, os primeiros eixos museológicos são estabelecidos conhecendo, primeiramente, o que temos.

Como resolução às indagações pontuadas acima, primeiramente, um estudo dos materiais produzidos pelo espaço de guarda já foi realizado. Em seguida, através da busca documental na instituição, foi possível mapear as pendências no campo documental para, assim, tomarmos medidas preventivas no campo da documentação museológica.



## OS BENS CULTURAIS MUSEALIZADOS PELO MUSEU HERING

---

O trabalho de musealização do Acervo Histórico Cia. Hering/Museu Hering vem amadurecendo sua metodologia e estudos pelo viés museológico, conjuntamente com o profissional em museologia e em consonância e ética às atividades preexistentes de trabalho, inseridas pelo Setor de Museologia do Museu Hering.

Ao mapear a realidade do Acervo Histórico Cia. Hering/Museu Hering podemos, de forma precisa, inserir dentro do conceito arquivístico de documentação o documento "Acervo Histórico Cia. Hering", em que estão presentes dois fundos:

1. Família Hering;
2. Cia. Hering.

Essa documentação é bastante significativa, uma vez que permite a localização desse acervo e nos permite identificar o que existe de conteúdo em cada fundo. Porém, essa nova demanda museal não contempla o sistema de documentação museológica em seu todo. Vale ressaltar que não estamos desmerecendo o trabalho prestado, ou mesmo, descartando o resultado obtido, pelo contrário, esse trabalho é referência para o desenvolvimento da nova linguagem a ser adotada no campo da documentação museológica, pelo qual estão em diálogo híbrido, os campos da arquivologia (Ciência da Informação) e museologia, para a construção de um banco de dados.

A documentação de acervos museológicos é o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a preservação e a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, como anteriormente visto as coleções dos museus de fontes de informação em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento. (FERRAZ, 1994, p. 1)

Se observarmos, para a museologia, cada objeto possui uma característica específica que deve ser explorada em seu todo, ao contrário da linguagem arquivística, que utiliza de metodologias específicas de grupos e subgrupos.

Os museus operam com as informações in-

trínsecas, deduzidas do próprio objeto através da análise das suas qualidades físicas. As informações extrínsecas, conforme Ferraz (1994), são aquelas obtidas de outras fontes que não o objeto, e que só muito recentemente vêm recebendo mais atenção por parte dos encarregados de administrar as coleções museológicas. Elas nos permitem conhecer os contextos nos quais os objetos existiram, funcionaram e adquiriram significados e são, geralmente, fornecidas quando da entrada dos objetos no museu e/ou através das fontes bibliográficas e documentais existentes.

Assim, o próprio ato de adquirir um acervo para a museologia não diz respeito a somente e exclusivamente o museu ser o receptor do objeto e ponto final, ao contrário, é nesse momento que a instituição consegue obter uma maior gama de informações para garantir os valores intrínsecos e extrínsecos, mencionados anteriormente, conforme o conhecimento histórico de quem doa esse acervo, possibilitando um diálogo ético em sua aquisição.

Dentre o conteúdo ora apresentado, uma das maiores complexidades no que diz respeito ao que preservar enquanto memória institucional são as coleções das marcas - Hering, Hering Kids, PUC e dzarm - que já possuem trajetória consolidada e produzem, por ano, seis coleções cada. Vale salientar que em maio deste ano (2014) a Cia. Hering lançou outra marca, a de roupas voltada para o público feminino adulto, nomeada "Hering For You". O Setor de Museologia iniciou, en-



tão, um trabalho colaborativo e participativo para compreender e propor conjuntamente com os diferentes profissionais (marketing, moda, museologia, produto, etc.) um piloto de Política de Aquisição, que servirá como parâmetro para as demais marcas.

Faz parte dessa primeira etapa, a realização de um levantamento de dados compreendendo o conceito da marca e seu mix de produtos para que, em diálogo, possamos entender como é realizado o trabalho/etapa do processo de produção da coleção e, assim, em conjunto, delimitarmos focos de interesse para o ato ou efeito de adquirir objetos e/ou documentos. Devemos levar em consideração que esse processo não é hermeticamente fechado, uma vez que cada coleção tem propostas diferenciadas e pode desconstruir alguns conceitos preestabelecidos; por isso há o diálogo com a cadeia produtiva da marca Hering For You.

O acervo histórico/Museu Hering recebeu parte das coleções das demais marcas, Hering, Hering Kids, PUC e dzarm, resumindo-se em peças de roupas selecionadas da coleção, seguindo um critério de importância intermediado pelo setor de Comunicação institucional da Cia. Hering.

Além dos desafios de guarda de memória das marcas, também devemos considerar o que é desenvolvido e produzido, contendo relevância histórica, nos demais setores da Cia. Hering e o que devemos preservar dessa memória institucional com vista à preserva-

ção desse patrimônio, ou ainda, como devemos trabalhar esse processo de musealização da memória institucional, para que esses futuros bens culturais de caráter material ou imaterial, móvel ou imóvel, que compõem o campo documental de um museu sejam dignos de preservação, pesquisa e comunicação.

## A TRAJETÓRIA DA DOCUMENTAÇÃO DO ACERVO HISTÓRICO

Os conteúdos pertencentes ao Acervo Histórico Cia. Hering/Museu Hering geraram registro conforme pesquisas levantadas na documentação interna do espaço. Temos como referência inicial o "Inventário da situação atual do acervo documental" emitido pelo senhor Balbino Simor Rocha, em maio de 1991. A seguir segue um trecho do documento:

O presente relatório tem por fim dar continuidade ao programa de implantação do sistema de documentação e informação do Grupo Hering, na Hering Comercial Exterior, com o fim de auxiliar nas atividades desenvolvidas na sua área de produção/operacional.

A implantação do sistema será desenvolvida em todas as áreas simultaneamente [...]

Entretanto, neste caso, esse documento especificamente não contempla o Acervo Histórico, pois ao estudá-lo podemos perceber que, "cada seção cuida do armazenamento

de seus documentos" e "a documentação está dividida em dois grandes grupos: primeiro formado por fax e telex, enviados pelo cliente/agente/representante". E, no segundo caso é "formado pela documentação recebida e expedida internamente e/ou externamente a fábrica".

Porém, esse documento traz informações importantes no que diz respeito à situação da época:

3.11 Não há qualquer controle/registro/cadastro sistemático dos documentos que possibilitem um acompanhamento seguro das informações.

3.12 Não existe padrões de linguagem/terminologia e ou vocabulário controlado pela área.

3.15 Dificuldade de realizar pesquisa pelo acúmulo de documentos em uma única pasta.

Em contrapartida, Rocha (1991) apresenta propostas para essa realidade.

4.2 Utilizar uma única metodologia na guarda e recuperação de informações;

4.4 Desenvolver meios e cultura voltados para a pesquisa;

4.5 Uso de meio auxiliares na administração documental, como meio de dar seguridade as informações acumulada em seus arquivos, a fim de auxiliar na tomada de decisão;

4.8 organizar a documentação através de

uma única linguagem de classificação resultante do consenso em as áreas.

O documento traz informações no que diz respeito à preocupação em documentar o que se produz na Cia. Hering, porém, posteriormente a esse documento, não foi encontrada mais nenhuma documentação referente ao século XX. O que aparece de forma significativa é o "Relatório das atividades Abril/2000 a novembro/ 2001 Previsão para 2002", tendo como coordenadoras: Prof<sup>a</sup>. Sueli M. V. Petry e Profa. Cristina Ferreira. Nesses documentos, temos as primeiras aparições quantitativas de acervo e seu acondicionamento. Por exemplo, está relatado no documento que o acervo de fitas de vídeo possuía infestação de fungos e precisava passar por um processo especial de limpeza, principalmente as fitas históricas (ex.: centenário da empresa).

Nesse documento fica claro que é possível precisar as tipologias de acervo (ex.: papel, digital, etc.), porém não há como quantificar, em vista de que não está contabilizado o acervo.

Assim, entre 2000 e 2002, foi trabalhada uma estimativa do número de documentos constantes nas caixas, que chegou ao resultado aproximado de 12.960 documentos. Documentos estes, que não foram trabalhados e/ou identificados em seu todo. Além disso, fazem parte do acervo as campanhas publicitárias (24 itens) e livros (85 itens), que na época não foram classificados e precisavam receber

tratamento adequado no que diz respeito a sua guarda. Em registros posteriores ao ano de 2001, foi encontrado diversos cadernos de anotações sobre o acervo, a maioria sem autoria e/ou ano de atuação, tornando as informações obsoletas e imprecisas para estudo.

Em relação ao acervo de VHS, foi mapeado um início de identificação, sem data e/ou responsável pelo trabalho. Somente em outro documento foi possível identificar um início de mapeamento dos conteúdos, de 2005, sob a responsabilidade da colaboradora Valquiria Venturi Starke, com orientação de Sueli Petry.

Demais documentos aparecem como apostilas "Arquivo Histórico Cia. Hering" de março de 2008, com observações de atualizações e anotações realizadas a lápis (grafite), gerando diversos conflitos de informações e, novamente, carente do nome do responsável pelo serviço. Desse mesmo ano existe o documento "Situação do Acervo Histórico Cia. Hering", elaborado pela colaboradora Valquiria V. Starke, em 16 de julho de 2008, no qual se observa o que fora identificado, conforme quadro 1:

**Quadro 1 - Quantitativo de peças do Acervo.**

Acervo Fotográfico	
Identificado	1.260
Falta fazer a mesma identificação da foto no envelope	1.373
Fotos identificadas, porém sem a devida numeração	2.401

Fonte: PETRY, S. M.; FERREIRA, C. Projeto: Centro de Memória Hering. Blumenau, abril de 2000.

Obs.: Estas fotos estão no acervo físico de gaveta totalizando 5.034 fotos. Existe uma média de 7.000 fotos em caixas aguardando toda a identificação necessária. Após a classificação, as fotos são envelopadas individualmente, (envelopes produzidos artesanalmente com papel especial - PH neutro, que protege a integridade da imagem). Se os números aproximados apresentados acima forem observados, (2008), verifica-se que não ocorreram grandes alterações de valor apresentados no "Relatório das atividades Abril/2000 a novembro/2001 Previsão para 2002".

Ao avaliar o acervo de quadros, em um período de 10 anos, ocorreu um crescimento significativo em seu valor. Porém, durante o trabalho foi perceptível equívocos no que diz respeito a esse acervo, pois diplomas e premiações emolduradas foram classificados como quadros também, e não como homenagens e premiações como deveria ser realizado.

O trabalho coordenado pela Prof<sup>a</sup>. Sueli M. V. Petry e pela Prof<sup>a</sup>. Cristina Ferreira é de extrema importância para que se possa hoje compreender como foi pensado e o que foi estabelecido de ações para com o acervo de forma precisa e datada, bem como o que proporcionou a continuidade das atividades desenvolvidas enquanto Arquivo Histórico Cia. Hering. Assim, com a criação e implantação do Setor de Museologia do Museu Hering no ano de 2014, inicia-se o trabalho de uma documentação de caráter híbrida (arquivologia + museologia) em consonância com os ei-

xos museológicos predeterminados. Reformulando-se as nomenclaturas e interpretações, o Acervo Histórico Cia. Hering/Museu Hering, resumidamente, trabalha com dois grupos de acervo, são eles: Grupo Família e Grupo Cia. Hering. O grupo família representa a guarda de acervos da Família Hering e seu cotidiano (viagens, representações de cenas do dia a dia). Já o acervo pertencente ao Grupo Cia. Hering, reúne em seu conteúdo informações de caráter institucional, produtivo e assuntos relacionados à empresa Cia. Hering.

Considerando o acervo grupo Família como um piloto, foi iniciado em 2014 o trabalho de quantificação e, paralelamente, verificação do estado de conservação do mesmo. Os resultados obtidos foram expressivos, conforme quadro 2.

**Quadro 2 – Grupo Família – Levantamento realizado em julho de 2014**

GRUPO FAMÍLIA	
QUANTIDADE	ACERVO
3.147	Fotografias
10	Álbuns fotográficos
43	Negativos
740	Postais
1.453	Documentos em Papel
742	Iconográfico
138	Produção Artística e Intelectual
260	Livros
05	Plantas Arquitetônicas
44	Objetos
31	Quadros
08	Audiovisual
<b>5.876</b>	<b>TOTAL DO ACERVO</b>

Fonte: PAES, G. N; KNOP, D. P; KLEINE, B; SILVA, H da. Central de dados Acervo Histórico. 08/2014 (Documentação Interna).

Os valores ora apresentados são significativos para as ações de salvaguarda e pesquisa. Uma vez que, todo o acervo fotográfico foi escaneado em conjunto e/ou individualmente, e estão disponíveis para acesso interno da empresa, diminui-se assim o acesso físico a este acervo.

Em contra partida, o acervo físico necessita de um trabalho significativo de acondicionamento uma vez que muitas das fotografias - coloridas e P& B - estão em contato direto e/ou sem identificação mais detalhada.

Um dos problemas já mapeados, por exemplo, é que certas fotos provavelmente formam um conjunto, ou seja, elas deveriam ser consideradas como álbum fotográfico. Para que isto ocorra um trabalho mais atencioso e processual se faz necessário.

Se avaliarmos o total de fotos apresentados atualmente 3.147 no Grupo Família e correlacionarmos com o levantamento realizado em 2008, de 5.034, faltaria somente 1.887 para que o total fosse contabilizado. Mesmo dentro da média e fotografia proposta de 7.000, podemos perceber que esse valor é superior, visto que os valores atuais dizem respeito ao Grupo Família e no caso do Grupo Cia. Hering a estimativa do setor é de 15 mil fotos.

Atualmente, existem 83 pastas de fotografias digitalizadas e salvas em servidor da empresa, contendo somadas, 3.200 itens que



consomem 4,33 GB de espaço de memória a serem identificadas e/ou revisadas suas identificações individualmente.

O Setor de Museologia do Museu Hering, concluiu a parte quantitativa do acervo, nesse caso específico do Grupo Família, pelo qual gerou o documento "Central de dados - Acervo Histórico" em que temos registrado todo o processo de trabalho de forma objetiva e didática para fins didáticos.

Outros resultados já começam a ser esboçados e estudados no que diz respeito ao Grupo Cia. Hering, nesse caso são eles: camisetas, quadros empresa e acervo audiovisual.

Dentro dessas ações com o Acervo - Grupo Familiar - é registrado o seu primeiro mapeamento. O Grupo Cia. Hering tem previsão de um mapeamento a partir de outubro de 2014; umas das ações de suma importância para o campo documental que vêm ocorrendo são a elaboração e a implantação das documentações primárias para o museu, tais como: Livro de entradas, Solicitação de Pesquisa, Inventário, Fichas Catalográficas, etc.

No caso, da última - Fichas Catalográficas - já foi iniciado o trabalho, que a princípio tinha como finalidade arrolar o seu acervo, porém, por questões estratégicas, optamos priorizar a reorganização e classificação do acervo, para então propor a estrutura de uma Ficha Catalográfica mais abrangente.



## CONSIDERAÇÕES

---

Poder atuar dentro dos parâmetros museológicos e em consonância com os códigos éticos é de fundamental importância para que possamos iniciar o trabalho com o Acervo Histórico da Cia. Hering/Museu Hering. Ter a oportunidade de iniciar esse trabalho é algo ímpar e desafiador, uma vez que trabalhamos especificamente com a memória institucional de uma empresa com mais de 130 anos de história e que faz parte do contexto político e social do público brasileiro e ao mesmo tempo tem sua atuação em um contexto internacional. Poder trabalhar com uma equipe interdisciplinar é de fundamental importância para o amparo de ações no âmbito da memória institucional.

Fazer e propor a gestão documental museológica do acervo implica compreender um complexo fabril e suas estruturas de produção, em que o diálogo com diferentes profissionais se faz de fundamental importância para compreensão e visão de uma Política de Aquisição de Acervo. Acervo esse que já evidencia um grande potencial de pesquisa e comunicação museológica como observamos, por exemplo, nas fotografias da família, pelas quais se pode trabalhar com a análise iconográfica do contexto social Blumenauense desde o século XIX.

Além de conhecermos, por meio dos postais e iconografias, outros países e como são

representados em diferentes períodos históricos, seleção realizada por um olhar de um viajante de outro tempo.

O trabalho desenvolvido até o momento é um estudo para as ações no campo da gestão do acervo museológico do Museu Hering, pois são ações e conjuntos de conhecimentos e técnicas que permitem o tratamento do acervo e seus dados. Se levarmos em consideração a documentação, implica-se localização, identificação, aquisição, registro, descrição, acondicionamento, armazenamento, recuperação, circulação, preservação e acompanhamento do acesso à equipe e usuários externos ao acervo histórico da empresa.

Portanto, devemos levar em consideração a Declaração de Princípios de Documentação em Museus, criado pelo Comitê de Documentação do Conselho Internacional de Museus (CIDOC/ICOM) com o intuito de orientar os museus no que diz respeito ao desenvolvimento de suas políticas de gestão de documentação e acervo.

O desafio das instituições no que diz respeito à documentação museológica consiste no registro dessas documentações por escrito, devendo ser acessíveis aos funcionários, pesquisadores e ao público em geral. Ratificando, assim, a proposta do CIDOC/ICOM em que numa documentação eficiente o museu poderá facilitar o desenvolvimento dos seguintes processos: política de acervo, cuidados e prestação de contas em relação ao

acervo, acesso, interpretação e utilização do acervo e, por fim, pesquisa do acervo.

## REFERÊNCIAS

**Cadastro Catarinense de Museus.** Edições FCC, Florianópolis, 2013.

CAMARGO-MORO. F. de. **Museus: aquisição/documentação.** Rio de Janeiro: Livraria Eça Editora. 1986.

**Código de Ética do ICOM para Museus:** Versão lusófona, 2009.

CHAGAS, M. de S.; NASCIMENTO JUNIOR, J. do (Organizadores). **Subsídios para a criação de Museus Municipais.** Rio de Janeiro, RJ: Ministerio da Cultura/ Instituto Brasileiro de Museus e Centros Culturais/ Departamento de Processos Museais, 2009.

CURY, M. X. **Museu Hering - Dois Peixinhos - Tempo ao Tempo. Projeto Expositivo.** Junho de 2010. (Documentação Interna).

\_\_\_\_\_. **Museu Hering - Dois Peixinhos projeto museológico.** 2010. (Documento interno, referente ao planejamento do Museu Hering.)

**Declaração dos princípios de documentação em museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos:** categorias de informação do CIDOC/ Comitê Internacional de Documentação (CIDOC). Conselho Internacional de Museus (ICOM); tradução Roteiro Editorial e Documentação; revisão técnica Marilúcia Bottallo - São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

PAES, G. N; KNOP, D. P; KLEINE, B; SILVA, H da. **Central de dados Acervo Histórico.** 08/2014 (Documentação Interna).

PAES, G. N. **Relatório referente a documentação museológica do Museu Hering.** Blumenau, 23 de outubro de 2013. (Documento Interno)

PETRY, S. M.; FERREIRA, C. **Projeto: Centro de Memória Hering.** Blumenau, abril de 2000.

PAES, G. N. (Coordenação). **Plano Museológico Museu Hering 2014 - 2016**. Fundação Hermann Hering. Blumenau, fevereiro de 2014. (Documentação Interna).

**Relatório das atividades Abril/ 2000 a novembro/ 2001 Previsão para 2002**. Coordenadoras: Profa. Sueli M. V. Petry e Profa. Cristina Ferreira. (Documentação Interna).

ROCHA, B. S. **Inventário da situação atual do acervo documental**. Maio de 1991. (Documentação Interna).

STARKE, V. V. **Situação do Acervo Histórico Cia. Hering**. 16 de julho de 2008. (Documentação Interna).

# O MUSEU HERING, SEU SETOR EDUCATIVO E SUAS EXPERIÊNCIAS COM O PÚBLICO

Mariana Girardi Barbosa Silva  
Museu Hering

## O SETOR EDUCATIVO DO MUSEU HERING

Desde a abertura do Museu Hering, em novembro de 2010, o Setor Educativo é o pulsar latente da instituição. Sabe-se da importância desse setor para a constituição e também para o funcionamento de uma exposição, de curta ou longa duração, já que o mesmo perpassa todos os setores e representa o elo de comunicação entre a exposição e a comunidade em geral.

Se partirmos do pressuposto de que as “ações educativas desenvolvidas nos museus não são ações espontâneas, mas ações propostas para responder a intencionalidades e cumprir objetivos específicos voltados para determinados públicos, de acordo com o contexto e momento histórico em questão” (MACHADO, 2009, p. 9), percebemos a importância de uma equipe destinada a atuar especificamente com a preparação e a organização dos projetos educativos dentro da instituição.

Considero e caracterizo neste texto o Museu Hering como espaço de “aprendizagem por livre escolha”, que, segundo Falk e Dierking, no livro *Lessons Without Limit*

- *how free-choice learning is transforming education*, a expressão "*free-choice learning*", em português "aprendizagem por livre escolha", significa que "[...] todo o tipo de aprendizado que pode ocorrer fora da escola, especialmente em museus, centros de ciência, organizações comunitárias e nas mídias impressa e eletrônica (incluindo a internet)" (apud MARANDINO, 2008, p.14).

Esta categoria pode nos ajudar a refletir nas distinções existentes entre os termos educação formal, não formal e informal. Estes termos podem gerar conflitos se tentarmos alocar os museus em alguma destas três categorias de educação exclusivamente.

Se optarmos por escolher uma destas categorias, o museu estaria mais voltado à educação não formal se nos referirmos a ele como instituição que não é uma escola, mas que trabalha com atividades educativas organizadas e programadas. Muitos autores trabalham com essa visão e com a "desescolarização" dos museus, mesmo quando se referem a ações educacionais voltadas à escola e seus públicos, professores e alunos, para explorar temas e abordagens transversais.

Podemos também, sem prejuízo de suas peculiaridades, inserir o museu em educação formal, se pensarmos nos objetivos do público escolar, quando os professores e seus alunos o visitam se baseando em alguma atividade elaborada pela própria escola, sem a mediação do setor de educação museal e com

seus propósitos voltados ao programa escolar. Nessa situação, o professor recorre ao espaço do museu para sua aula. E também podemos inseri-lo na educação informal, se pensarmos nos visitantes que o procuram para se divertir em um fim de semana. Torna-se mais democrático em termos de escolhas pessoais, então, a categorização do museu se considerarmos ele como um ambiente de "aprendizagem por livre escolha", onde "o interesse e a intenção do aprendizado têm origem no indivíduo, logo não são impostas por elementos externos, como ocorre na escola" (MARANDINO, 2008, p. 14).

Por estas atividades organizadas, nas quais ocorre uma aprendizagem fora do padrão da escola, que visam à aproximação com determinados públicos, e de interesse e intenção do próprio indivíduo visitante, o Museu Hering pode se encaixar na categoria de espaço de aprendizagem por livre escolha.

A equipe multidisciplinar que, desde o início das atividades do Museu Hering, atuou na linha de frente dos projetos foi se transformando ao longo desses quatro anos. Muitas coisas mudaram, tanto na equipe quanto nos projetos e ações executados pelo setor. Mas o que se faz mais importante nessa história são as diversas ideias, projetos e ações que foram realizadas a serviço da comunidade em geral. Neste texto, procuro elencar algumas destas ações e também explicar o porquê do setor ser repensado e repaginado, tomando por base a experiência adquirida nos anos de



atuação no setor educativo de museus, não me detendo somente a questões teóricas de educação, mas simplesmente me atendo ao que realmente o Museu Hering tem como experiência em seu setor educativo.



## ACÇÕES EDUCATIVAS EM EVOLUÇÃO: PROJETOS QUE SE COMPLEMENTAM

---

A primeira equipe atuante do Setor Educativo no Museu Hering era formada por seis mediadores e uma coordenadora educativa. Desde então, a equipe de mediadores foi sofrendo alterações em sua estrutura, tanto no número de colaboradores quanto em áreas de atuação.

No primeiro ano de funcionamento do Museu Hering, basicamente o Setor Educativo investiu no atendimento do público espontâneo (6.143 visitantes no ano de 2011) e do público escolar (2.500 alunos no ano de 2011). Ambos com atendimento individualizado. Para os grupos escolares já havia sido criada uma política de atendimento personalizado, visando repassar, por meio da exposição de longa duração *Tempo ao Tempo*, os objetivos mais específicos que os professores poderiam ter, sendo que, *Revolução Industrial*, *Imigração* e *Moda* foram sempre os mais procurados.

Além disso, criou-se o projeto *Domingo* no Museu, evento mensal que tem como objetivo aproximar a comunidade em geral do Museu, por meio de oficinas de temáticas diferen-

ciadas e para todos os públicos. Desde 2011 foram realizadas trinta edições com mais de 960 participantes das diversas oficinas. Outras atividades criadas foram as Oficinas Criativas, que trazem temáticas de moda e design, sempre pensando na sustentabilidade, pois trabalha com materiais que são descartados pela empresa. Nestes quatro anos, foram realizadas 21 oficinas com mais de 360 participantes.

O segundo ano de atividades do Museu Hering foi marcado por diversas ações importantes que deram destaque à instituição. A contribuição da equipe multidisciplinar, que auxiliou nas áreas de História, Moda, Arquitetura, Turismo e Lazer e Serviço Social também merece atenção especial nestes dois anos de funcionamento do Museu Hering, pois, além de darmos continuidade às atividades sociais e educacionais que o Museu Hering já proporcionava à comunidade, outras inovações e criações vieram para somar.

O Museu Hering contou com a equipe criativa de Jackson Araújo para o desenvolvimento dessas inovações e criações que podem ser observadas nos novos vídeos sobre a produção da moda, incluindo a trilha sonora, fazendo com que o visitante se sentisse no coração da fábrica, a moda no tempo e os diferentes tipos de estampas, criados para dar mais harmonia ao espaço do 2º piso do Museu Hering.

Com isso, o Museu apresentou uma nova

identidade visual, colorida e cheia de ousadia, para representar esse espaço cultural. A nova identidade está presente no material impresso de divulgação e no site do Museu Hering, o qual é alimentado diariamente com notícias, curiosidades, fotos das oficinas e atividades e também fotos dos visitantes que passaram pela instituição. Ainda no ano de 2012 a equipe produziu um livro intitulado "Museu Hering: Conquistas e possibilidades criativas" onde todos puderam mostrar temas relacionados às ações de conservação, educação e pesquisa do Museu Hering. Este livro está disponibilizado para leitura no site do Museu Hering, ou também na versão física para instituições relacionadas.

O ano de 2013 foi marcado pela continuidade e inovação nas ações. Mediação de grupos escolares e espontâneos, oficinas e atividades diversas foram realizadas pela equipe do Setor Educativo, fazendo com que a comunidade se aproximasse mais ainda do Museu Hering. Algumas outras aproximações foram realizadas pela coordenação e por alguns membros da equipe.

Inicialmente uma das aproximações com a comunidade cultural realizada foi a representação do Museu Hering no Conselho Municipal de Política Cultural de Blumenau - CMPC, na cadeira de Museus e Espaços de Memória. Além disso, tivemos a criação, em conjunto com outros profissionais de museus de Blumenau, do GEPVI - Grupo de Estudos e Pesquisas Museológicas do Vale do Itajaí. Este

grupo tem como objetivo principal realizar a discussão de assuntos específicos da área da Museologia, aproximando os museus e seus profissionais.

Em 2014 algumas alterações tiveram que ser realizadas em diversas atividades do Museu Hering. Janeiro de 2014 foi o mês que a equipe realizou encontros de planejamento de atividades e adequações a serem realizadas na estrutura das ações educativas.

A principal alteração ocorreu nos procedimentos adotados na sala de customização, onde, até então, todos os grupos escolares agendados, como também os de turismo, sejam grupos de 10 ou de 50 pessoas, poderiam trazer camisetas brancas para realizarem uma estampa gratuita. Esta ação causava um afastamento das pessoas da própria exposição de longa duração, pois o tempo que era utilizado para realizar a customização das peças era muito maior do que o tempo da própria visita à exposição. Por isso, para a customização com estes grupos foi dado apenas um caráter de brinde ao final da visita, e não o produto total do Museu. Neste caso, foram criadas normativas específicas para as visitas escolares e grupos de turismo, especificando todas as atividades destinadas aos grupos e como elas ocorrem.

Após as reuniões de planejamento, foram elencadas algumas atividades, como as que se seguem abaixo, que fazem parte do programa educativo do Museu Hering.

Socializar a exposição de longa duração com os mais diversos públicos é um desafio que os museus devem enfrentar. Segundo Marandino (2008, p. 24):

Um dos principais papéis do mediador dentro do museu é a aproximação entre o conhecimento exposto e o público. Da mesma forma que é importante que o mediador conheça a fundo seu objeto de mediação, [...] é importante que conheça também o público, ou melhor, os públicos do museu.

Para isso, no Museu Hering, foi criado o Programa Museu e Comunidade. Este programa tem como objetivo principal criar meios de atender os mais diversos visitantes e buscar meios para que os mesmos possam retornar ao museu, visando fidelizar o visitante. Além disso, se faz necessária a oferta de atividades específicas para atender às demandas desse público variado, como oficinas e outras atividades culturais que envolvam a exposição de longa duração e que também busquem outras temáticas.

- **Visitas mediadas e não mediadas**

No momento da recepção dos visitantes, são ofertadas duas opções de visita, a li-

vre e a mediada. Na visita livre, mediadores estão à disposição do visitante dentro do circuito expositivo para esclarecimento de qualquer dúvida e/ou curiosidade. Na visita mediada, os visitantes são apresentados à exposição por meio de uma conversa entre o mediador e o visitante. Nesta ação, os visitantes, após a visita, podem estampar e customizar uma camiseta para compreender o processo de estampa, caso tragam uma camiseta branca.

- **Oficina Criativa**

As Oficinas Criativas oferecidas pelo Museu Hering têm como temática central a moda, o design e a decoração baseados no conceito ecológico e sustentável. Os participantes terão a oportunidade de conhecer diversos produtos para a criação de materiais referentes a essas temáticas.

- **Sábado Cultural**

O projeto "Sábado Cultural" realiza atividades destinadas a famílias com temáticas diversas como sustentabilidade, moda, jogos educativos, entre outros.

- **Jogoteca**

A Jogoteca tem como objetivo oferecer a possibilidade dos visitantes se divertirem

com jogos educativos baseados na exposição Tempo ao Tempo.

- **Projeto Museu para todos - Engatinhando no Museu**

O Projeto "Engatinhando no Museu" tem a finalidade de aproximar as mães do Museu Hering para aproveitarem um momento cultural e artístico com seus bebês, de três meses até dois anos de idade. A demanda para este tipo de atividade na cidade é grande e por isso o Museu Hering criou o projeto, que faz com que os bebês tenham contato com os mais diversos tipos de materiais para conhecerem e perceberem texturas e sons e também interajam com a exposição de longa duração por meio de atividades específicas

- **Projeto Museu para todos - Café com Memórias**

O foco deste evento é aproximar a terceira idade do museu. Aqui há um momento de conversa com o grupo e apresentação de fotos antigas, sendo tudo documentado por meio de filmagens e gravações de áudio. A intenção é fazer com que o grupo possa trocar informações e experiências e trazer à tona conhecimentos históricos da Cia. Hering e de seu entorno. Uma iniciativa como esta vem demonstrar a importância da Memória Oral na preservação da história de uma empresa que marcou o início da industrialização têx-

til em Blumenau, configurando-se como uma das mais importantes empresas e marcas de todo o país. São as memórias dessas pessoas que viveram momentos marcantes e estabeleceram laços com a Cia. Hering a principal temática deste projeto.

- **Projeto Museu para todos - Encontro dos profissionais de Turismo**

O objetivo deste encontro é o de socializar questões referentes ao Turismo e às possibilidades turísticas do Museu Hering. Além disso, o evento possibilitará à equipe do Museu repassar aos profissionais informações pertinentes sobre o funcionamento do Museu e de suas principais atividades.



## PROGRAMA "MUSEU E ESCOLA"

---

O Museu Hering, desde 2010, teve como base inicial a necessidade de uma forte ligação com o campo educacional. Trazer os professores para conhecer o museu antes de sua turma, fazer com que os alunos conheçam além da exposição de longa duração, dando ênfase a assuntos que permeiam a história de Blumenau, de Santa Catarina e do Brasil, são objetivos que o Museu Hering busca alcançar diariamente com o Programa Museu Escola. Concordando com Ribugent (2011, p. 45) que:



[...] os museus e reservas naturais ou arqueológicas têm sido os espaços culturais que, por tradição, mais levaram em conta a questão educacional, talvez por sua função original, ligada ao setor universitário e de pesquisa, estar muito relacionada com a necessidade de sensibilizar para a conservação. Por isso, os setores de educação nos museus e no patrimônio cultural e natural contam com uma boa elaboração teórica e são os que vêm desenvolvendo os melhores procedimentos.

Diversas opções são oferecidas a esse público, desde a visita mediada na exposição Tempo ao Tempo, as capacitações oferecidas para os professores da rede municipal, estadual e particular de Blumenau e região, o atendimento noturno, o Teatro de Fantoches oferecido para o público das séries iniciais e também o Transporte Programado, que garante transporte gratuito para escolas municipais e estaduais para conhecerem o Museu.

- **Projeto "A Escola visita o Museu"**

Escolas municipais, estaduais e particulares tem a possibilidade de conhecer a Exposição Tempo ao Tempo por meio de visitas mediadas, agendadas de acordo com os objetivos estipulados pelo professor.

**Transporte Programado:** O Transporte Programado é uma ação desenvolvida pelo Museu

Hering que oferece transporte gratuito para escolas municipais e estaduais de Blumenau que queiram realizar uma visita ao Museu Hering. Esta ação tem vagas limitadas e a disponibilidade deverá ser consultada no momento do agendamento da visita ao Museu.

**Teatro de Fantoques:** O Teatro de fantoches é uma atividade destinada ao público da Educação Infantil (Jardim a 2º ano), que conta de forma divertida a história da Cia. Hering. Esta apresentação apenas é realizada mediante agendamento prévio.

**Atendimentos Noturnos:** O Museu Hering também realiza visitas noturnas para grupos de estudantes. As visitas noturnas são realizadas duas na primeira terça-feira e na última quarta-feira do mês, com agendamento prévio.

- **Projeto "O Museu vai à Escola"**

Com o intuito de levar o museu até as escolas que, por algum motivo, não podem realizar passeios e/ou visitas de estudo, o Museu Hering criou o Museu vai à Escola. Este projeto tem como objetivo principal levar a Exposição Tempo ao Tempo, por meio de vídeos e jogos educativos, às escolas que não podem conhecer o Museu Hering.

- **Projeto "Professor no Museu"**

Encontro com professores da rede muni-

cipal, estadual e particular de ensino para contribuir no processo de formação de professores no que se refere às diversas temáticas e linguagens presentes na exposição e no acervo do Museu Hering.



## PROGRAMA "PRÁTICAS E CONCEITOS"

---

- **Projeto "Pesquisa no Museu"**

Este projeto tem como objetivo fazer com que os colaboradores do Museu Hering tenham acesso a todo acervo pertencente à instituição e realize através dele pesquisas que produzam artigos e outros materiais para sua divulgação e difusão.

- **Projeto "Trajetos Patrimoniais"**

O Projeto "Trajetos Patrimoniais", que visa demonstrar aos participantes informações sobre a arquitetura e paisagismo da Cia. Hering, bem como do bairro Bom Retiro como um todo, é desenvolvido pela Equipe Museu Hering através de pesquisas e elaboração de roteiro específico para a realização da visita em si.

Todos os programas e projetos foram criados para serem desenvolvidos pelo Setor Educativo do Museu Hering e pensados para atrair determinados públicos, mas, acima de

tudo, para fidelizar aqueles que já tiveram seu primeiro contato com a instituição. Os visitantes espontâneos e também o público escolar se tornam possíveis "clientes" das ações que o Museu proporciona, que além de trazer outros olhares para a exposição de longa duração também consegue trabalhar com temáticas completamente diferentes da exposição.

Estas temáticas podem ser abordadas por meio de oficinas, cursos ou palestras que ilustrem os temas e que façam com que este público, que algum dia já visitou o museu, possa voltar e também trazer outros interessados em conhecer a exposição e suas ações diferenciadas.

Criar e colocar em prática ações para atender os mais diversos públicos foi uma das questões primordiais desde a abertura do Museu Hering. Todos os programas e projetos [...] buscam o interesse da comunidade em visitar um ambiente museológico e despertar nela a sensação de pertencimento na história que está sendo contada. Um dos principais objetivos da equipe é o de fazer com que o público retorne ao museu depois de sua primeira visita, seja para trazer amigos e parentes, como também para participar dos eventos realizados pela instituição. (GIRARDI, 2012, p. 58)

Essa aproximação com a comunidade em geral, por meio dessas atividades faz com que o museu possa ter cada vez mais visitantes,

ao passo que estes visitantes não são meros expectadores, mas sim indivíduos que vivem a instituição como um todo, usufruindo tudo o que ela tem a oferecer. Fazer o museu ser parte de sua comunidade e extrapolar as paredes da casa que o abriga é objetivo sistemático de aproximação com o público em geral. A dinâmica é fazer florescer no indivíduo o sentimento de pertencimento e cuidado com aquilo que é da comunidade e que faz parte dela, ou seja, o museu.

## REFERÊNCIAS

GIRARDI, M. **Comunicando uma exposição: as ações educativas do Museu Hering**. In: CURY, M. X. (Org.). **Museu Hering: conquistas e possibilidades criativas**. Blumenau: Fundação Hermann Hering, 2012. Disponível em: <<http://www.museuhering.com.br/publicacoes>>. Acesso em: 05 set. 2014.

MACHADO, M. I. S. **O papel do setor educativo nos museus: análise da literatura (1987 a 2006) e a experiência do museu da vida**. Tese defendida no Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Ciências da UNICAMP. Campinas, 2009.

MARANDINO, M. (Org.). **Educação em museus: a mediação em foco**. São Paulo: Feusp, 2008. 48 p.

RIBUGENT, G. C. **Áreas de intersecção entre cultura e educação: a formação de formadores**. In: COELHO, T. (Org.). **Cultura e educação**. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 43-56.

# FICHA TÉCNICA

## FUNDAÇÃO HERMANN HERING

### Conselho Curador

Ivo Hering  
Fabio Hering  
Hans Prayon

### Diretor Presidente

Carlos Tavares D'Amaral

### Diretora Técnica

Amélia Malheiros

### Diretor Administrativo -

#### Financeiro

Marciel Eder Costa

### Secretária

Valquiria Venturi Starke

## MUSEU HERING

### Diretora

Amélia Malheiros

## SETOR DE MUSEOLOGIA

### Coordenador

Gustavo Nascimento Paes

### Assistente

Daniel Philipi Knop

### Estagiária

Bruna Kleine

### Jovem Aprendiz

Heloísa Silva

## SETOR EDUCATIVO

### Coordenadora

Mariana Girardi Barbosa Silva

### Mediadores

Eduarda Mendes Soares  
Gabriel Henrique M. da Silva  
Hanelore Sandner Campregher  
Tássia Bachmann Pabst

### Jovem Aprendiz

Eduardo Venske

## SIM - SEMINÁRIO INTERDISCIPLINAR EM MUSEOLOGIA

### Presidentes da

#### Comissão Organizadora

Gustavo Nascimento Paes  
Valquiria Venturi Starke

#### Comissão Executiva

Bruna Kleine  
Daniel Philipi Knop  
Eduarda Mendes Soares  
Gabriel Henrique M. da Silva  
Marcella Monteiro Borel  
Mariana Girardi Barbosa Silva  
Mia Ávila  
Raquel Brambilla  
Sueli Maria Vanzuita Petry

### Participação

Fundação Cultural de Blumenau

Fundação Universidade Regional de Blumenau - FURB  
Grupo de Pesquisas e Estudos Museológicos do Vale do Itajaí - GEPVI

**Patrocínio**

Cia. Hering  
MC Construções

**Realização**

Museu Hering  
Fundação Hermann Hering

**SEMINÁRIO INTERDISCIPLINAR  
EM MUSEOLOGIA - FRONTEIRAS  
REGIONAIS E PERSPECTIVAS  
NACIONAIS (ANAIS)**

**Arte Gráfica da Capa**

Daniel Philipi Knop

**Programação Visual**

Franciele Schneider Silva

**Revisão**

Guilherme Ribeiro dos Santos

**Coordenação**

Marília Xavier Cury

**Apresentação e Introdução**

Amélia Malheiros  
Sylvio Zimmermann Neto  
Mia Ávila  
Gustavo Nascimento Paes  
Valquiria Venturi Starke  
Marília Xavier Cury

**Autores de Artigos**

Amanda Pinto da Fonseca Tojal  
Amélia Malheiros  
Gabriel Henrique M. da Silva  
Gustavo Nascimento Paes  
Ialê Cardoso  
Luciana Bonadio  
Luciane Monteiro Oliveira  
Marcella Borel  
Maria Cristina Oliveira Bruno  
Mariana Girardi B. da Silva  
Marília Xavier Cury  
Mia Ávila  
Raquel Brambilla  
Sueli Maria Vanzuita Petry  
Tânia Lima  
Valquiria Cristina Martins

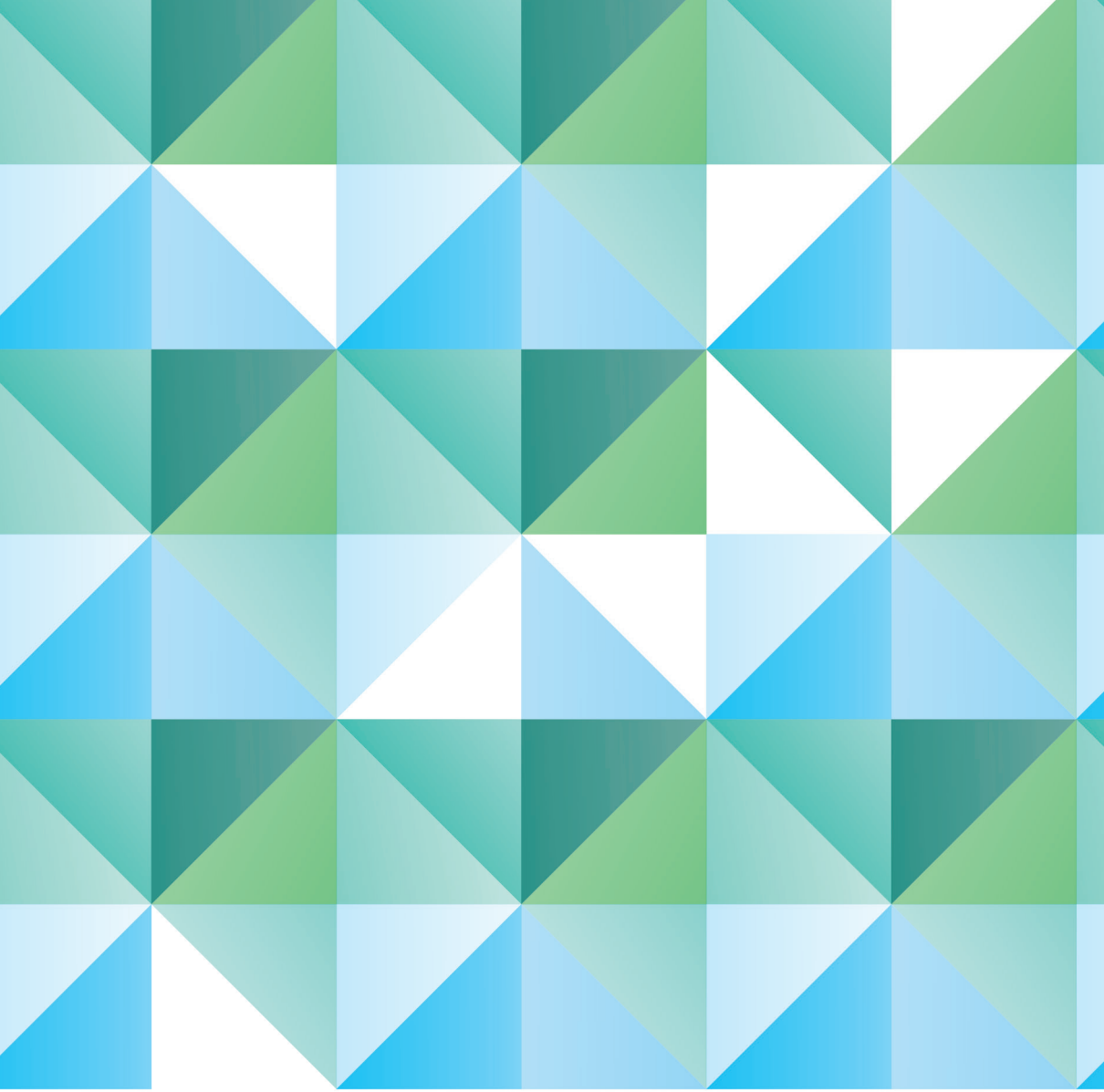




AGENTING

UNEFUND

STIMXIS



Patrocínio

**Cia.Hering**



Apoio



**GEPVI**

Realização



Fundação  
Hermann Hering

