



# REVISTA ELETRÔNICA JOVEM

## MUSEOLOGIA

Estudos sobre Museus, Museologia e Patrimônio

ISSN – 1980-6345

Vol. 1, n. 1, jan. 2006

## Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

PRESIDENTE DA REPÚBLICA  
Dilma Rousseff

MINISTRO DA EDUCAÇÃO  
Renato Janine Ribeiro

REITOR  
Luiz Pedro San Gil Jutuca

VICE-REITOR  
José da Costa Filho

PRÓ-REITORIA DE ADMINISTRAÇÃO  
Núria Mendes Sanches

PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA  
Diógenes Pinheiro

PRÓ-REITORIA DE GESTÃO DE PESSOAS  
Mariana Flores Fontes Paiva

PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO  
Loreine Hermida da Silva e Silva

PRÓ-REITORIA DE PLANEJAMENTO  
Jair Cláudio Franco de Araújo

PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
Ricardo Silva Cardoso

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
Ivan Coelho de Sá

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS E PROCESSOS MUSEOLÓGICOS  
Marisa Vianna Salomão

ESCOLA DE MUSEOLOGIA  
Elizabeth de Castro Mendonça

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO  
Tereza Cristina Moletta Scheiner



## Revista Eletrônica Jovem Museologia Conselho Editorial - 2015

COORDENADOR EDITORIAL  
Felipe Carvalho

SECRETARIA  
Simone Figueiredo Bessa

SETOR DE AVALIAÇÃO  
Luiza Regina Soares Maldonado

SETOR DE REVISÃO  
André Luis Mourão de Uzêda

SETOR DE COMUNICAÇÃO  
Tatiana Aragão Pereira  
Phelipe da Rocha Monteiro

## Revista Eletrônica Jovem Museologia Conselho Consultivo

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alejandra Saladino  
Prof. Ms. Anaildo Bernardo Baraçal  
Prof.<sup>a</sup> Ms. Avelina Addor  
Prof. Dr. Bruno César Brulon Soares  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Diana Farjalla Correia Lima  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabete de Castro Mendonça  
Prof. Dr. Elton Luiz Leite de Souza  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Helena Cunha de Uzêda  
Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá  
Prof. Dr. José Mauro Matheus Loureiro  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Julia Nolasco Leitão de Moraes  
Prof.<sup>a</sup> Ms. May Christina Cunha de Paiva  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Teresa Cristina Moletta Scheiner

## Revista Eletrônica Jovem Museologia Expediente v. 1, n. 1, 2006

COMITÊ EDITORIAL  
Composto pelo Conselho Editorial e pelo Conselho Consultivo

CONSELHO EDITORIAL  
Constituído por alunos do Curso de Graduação em Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, tendo a competência de propor a política editorial e questões inerentes à estrutura da revista, tais como sugerir pautas e receber pareceres. O mandato de cada aluno no Conselho Editorial é de um ano e meio, ou seja, três edições semestrais da revista.

Aline Rocha de Souza  
Amanda Marques  
Bruno César Brulon Soares  
Fernanda Magalhães Pinto  
Henrique de Vasconcelos Cruz  
Luciana Menezes de Carvalho  
Luciene Pereira da Veiga  
Maximiliano de Souza  
Monique Magaldi  
Silvilene de Barros Ribeiro Moraes

CONSELHO CONSULTIVO  
Constituído por professores do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da UNIRIO. Este terá a responsabilidade de emitir pareceres aos textos submetidos à avaliação, bem como

fazer observações gerais a respeito da revista.

REVISÃO DOS TEXTOS

Aline Cunha Queiroz Silva  
Danielle Almeida

TRADUÇÃO (INGLÊS)

Bruno César Brulon Soares

WEBDESIGNER

Aline Rocha de Souza  
Flávia de Souza Gomes  
Gustavo Freitas



# Sumário

## Apresentação

Felipe Carvalho ..... | p. 5 |

## Editorial

Monique Magaldi ..... | p. 7 |

## Artigos

O conceito de objeto na obra memorialística de Pedro Nava  
Claudia Barbosa Reis ..... | p. 10 |

Celebrações do cinquentenário da independência: a inauguração da estátua de José Bonifácio  
Gisele Cunha dos Santos ..... | p. 16 |

A revitalização do carnaval de rua do Rio de Janeiro  
Márcio Marques ..... | p. 23 |

Charge, museu e produção de sentidos  
Julia Nolasco L. Moraes ..... | p. 29 |

Conversando com e sobre Bourdieu: museu e poder simbólico  
Nilson Alves de Moraes ..... | p. 39 |

Medalha do Mérito Museológico  
Regina Bibiani ..... | p. 49 |

## Entrevista

O Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz: estrutura e propostas  
Monique Batista Magaldi ..... | p. 56 |

# Apresentação

A Museologia, entendida enquanto um campo disciplinar de base científica, vem se estruturando no cenário das ciências humanas e sociais a partir da segunda metade do século XX. Definida recentemente, ao compará-la com outros campos disciplinares relacionados, vem sendo alvo uma extensa quantidade de estudos processados nos últimos 60 anos por profissionais de diversos lugares do mundo. Entendida como “[...] o estudo de uma relação específica entre o homem e a realidade, estudo no qual o museu, fenômeno determinado no tempo, constitui apenas uma das manifestações possíveis.” (DESVALLÈES; MAIRESSE, 2011, p.344, tradução nossa), a Museologia se firma cada dia mais nos diferentes contextos aos quais se aplica.

No contexto brasileiro, a Museologia encontra muita fertilidade desde seu caminhar inicial em direção ao “status” científico. Com uma vasta produção de profissionais e teóricos brasileiros, a disciplina vem sendo alvo de estudos desde 1932, quando é criado no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, o “Curso de Museus”, primeiro no gênero na América Latina. Posteriormente chamado de Escola de Museologia e, tendo deixado as dependências do Museu Histórico Nacional para se alocar na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, este curso permeia quase na integralidade da produção brasileira dos anos 30 aos anos 80 do século XX no que se refere aos estudos sobre museus e Museologia no Brasil.

Como fruto do trabalho de formação desenvolvido por esta Escola de Museologia e no bojo do desenvolvimento das novas tecnologias de informação e comunicação na virada do século XX para o século XXI, a Revista Eletrônica Jovem Museologia: estudos sobre Museus, Museologia e Patrimônio, é o primeiro periódico brasileiro virtual a dedicar-se exclusivamente aos temas debatidos no âmbito do campo museal. Criada em 2006, é fruto das profícuas e salutares relações entre alunos e professores no âmbito acadêmico. Ainda, é elemento auxiliar na formação do profissional museólogo na medida em que fomenta a produção e análise destes alunos sobre seu

campo profissional e, ainda, os capacita para o nem sempre fácil mercado de trabalho por meio do trabalho em equipe para a produção executiva de uma revista acadêmica ou para a publicação de estudos e pesquisas nos padrões acadêmicos. Também funciona como elo fomentando o intercâmbio entre estudantes e profissionais, este voltado às diferentes possibilidades de atuação e de análise no e sobre o campo.

Com momentos altos e baixos característicos dos campos de conformação recente e dos profissionais em formação, a Revista Jovem Museologia vem atuando e, nos últimos anos, segue em momento de reestruturação tecnológica adequando-se aos novos padrões tecnológicos do presente. Nesse contexto, no início de 2015 foi lançado um novo site para a revista, com uma identidade visual mais moderna e atual. Continuando este trabalho, neste momento realizamos a reedição dos 5 números lançados pela revista entre 2006 e 2008. Assim, este número que ora se apresenta é a reedição do número pioneiro da revista, lançado em 2006. Os textos ganharam uma nova identidade de maneira a facilitar e tornar mais confortável a leitura. Esperamos que esta nova cara possibilite cada vez mais a utilização do conteúdo da revista para pesquisas e estudos. Boa Leitura!

**Felipe Carvalho**  
Coordenador Editorial

#### **Referências:**

MUSÉOLOGIE. In : DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Dir.). **Dictionnaire Encyclopedique de Muséologie**. Paris: Armand Colin, 2011, p. 343-383.

# Editorial

Periódicos são publicações editadas em fascículos, com encadeamento numérico e cronológico, aparecendo a intervalos regulares ou irregulares, por um tempo indeterminado, trazendo a colaboração de vários autores, sob a direção de uma ou mais pessoas, mas geralmente de uma entidade responsável, tratando de assuntos diversos, porém dentro dos limites de um esquema mais ou menos definido. [1]

**Denise Helena Farias de Souza**

Idealizada por alunos de Graduação do Curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, a **Revista Eletrônica Jovem Museologia: estudos sobre Museus, Museologia e Patrimônio**, surgiu da vontade de criar um espaço que possibilitasse a divulgação de pesquisas desenvolvidas nas áreas de Museologia e Patrimônio. O primeiro problema observado foi: como disponibilizar estas pesquisas em um meio que fosse de fácil acesso? A solução encontrada foi a criação de uma revista que driblasse as dificuldades e que pudesse manter um bom padrão de qualidade. Portanto, a Internet foi escolhida por ser considerada como menos restritiva que o meio de comunicação impresso, no que tange a sua facilidade de acesso, em tempo real, em diferentes lugares do mundo.

Tentando voltar no tempo, o Instituto de Tecnologia de Nova Jérsei (EUA), em 1978, foi um dos pioneiros na criação de publicações na internet ao criar o *Electronic Information System* [2]. Com o passar do tempo, o periódico científico passa de um veículo de publicação de notícias científicas para um veículo de divulgação do conhecimento, originado das atividades de pesquisa [3]. De uma forma geral, podemos dizer que o periódico científico é um espaço de divulgação, registro de pesquisas e pensamentos teóricos, possibilitando a integração entre acadêmicos com interesses e pesquisas afins [4].

Nesta revista, estudos foram feitos para que compreendêssemos o perfil de um periódico científico que tratasse das áreas Museologia e Patrimônio. No que se refere a inserção da palavra 'museu' no subtítulo, apesar de não ser considerada como área do conhecimento, essa foi a forma encontrada para deixar bem claro a inclusão da instância 'museu' em nosso espaço de discussão. Na intenção de encontrar outras experiências parecidas com a nossa, foram realizadas buscas na internet que possibilitaram a uma melhor análise quanto a existência de outras revistas provenientes de iniciativas de alunos de graduação. Encontramos alguns exemplos como: *Cantareira* (História/UFF), *Hábitus* (Ciências Sociais /UFRJ) e a *A Escada* (Filosofia /UFRJ). Todas essas revistas são vinculadas a instituições de ensino, entretanto pertencentes a outras áreas do Conhecimento como: História, Ciências Sociais e Filosofia. Portanto, até a presente data, não foi encontrada nenhuma revista eletrônica, no Brasil, que fosse organizada por estudantes da área de Museologia. Essa característica mostra o pioneirismo desta revista, por ser a primeira a pretender difundir um debate acadêmico em tais áreas, em um meio virtual – podendo ser acessado nos mais diversos países.

Quanto ao Conselho Editorial, esse é composto pelos seguintes estudantes: Aline Rocha de Souza, Amanda Marques, Bruno César Brulon Soares, Fernanda Magalhães Pinto, Flávia Gomes, Henrique de Vasconcelos Cruz, Luciana Menezes de Carvalho, Luciene Pereira da Veiga, Maximiliano de Souza, Monique B. Magaldi, Silvilene de Barros Ribeiro Moraes e Suely Teixeira da Silva. Portanto, esses são os fundadores desta revista, os quais permanecerão no Conselho Editorial por um mandato de um ano e meio, ou seja, o correspondente a 3 (três) edições (sendo sabido que essa revista possui uma periodicidade semestral, iniciada no mês de janeiro de 2006). Os futuros integrantes desse Conselho serão escolhidos pelo Conselho Editorial vigente, onde serão avaliadas as atuações e engajamento dos candidatos que se comprometerem com essa revista.

Já no que se refere à avaliação dos textos publicados, por ser uma revista idealizada por estudantes de graduação, foi necessário que montássemos uma estrutura que contivesse avaliadores com vastos anos de experiência nas áreas compreendidas por esta revista. Para tanto, foram convidados professores do Departamento de Estudos e Processos Museológicos do Centro de Ciências Humanas e Sociais da UNIRIO - DEPM/CCH/UNIRIO, os quais integram o Conselho Consultivo.

Por fim, esperamos que este periódico se estabeleça e se consolide, uma vez que as áreas Museologia e Patrimônio, as quais esta revista se destina, encontram-se em desenvolvimento. A Revista Jovem Museologia pretende se engajar em atividades de pesquisa por possuir um potencial considerável de usuários, principalmente os profissionais de museus e de áreas correlacionadas



com a Museologia e Patrimônio. Quanto à estrutura, esforços foram feitos para que o leitor tenha acesso às informações, aqui disponibilizadas de uma forma rápida e prática.

De uma forma geral, enquanto estudantes, o Conselho editorial percebe que:

O desafio para um estudante de museologia [...] não é dominar um sistema de informática, esse domínio é ponto comum; o desafio mesmo é dominar e produzir conteúdos. Sem conteúdo não há processo de comunicação. A realização de pesquisas nos museus justifica-se quando elas visam a responder a determinados problemas, produzir conteúdos mediante o emprego de critérios científicos e contribuir para o processo de comunicação. Pesquisa não comunicada é pesquisa estéril. [5]

Agradecemos aos que fizeram e fazem desta revista uma realidade.

**Monique Magaldi**  
Conselho Editorial

**Notas :**

1 - SOUZA, Denise Helena Farias de. **Publicações periódicas**. Belém: UFPA, 1992. 229p.

2 - COUZINET, V; MUSZKAT, Estera. O interesse das revistas brasileiras e francesas de biblioteconomia e ciências da informação pela revista eletrônica no período de 1990-1999. **Ciência da Informação**, Brasília, v.28, n.3, p. 276-283, set./dez. 1999.

3 - MIRANDA, Dely Bezerra de Miranda; PEREIRA, Maria de Nazaré Freitas. O periódico científico como veículo de comunicação: uma revisão de literatura. **Ciência da Informação**. Brasília, v. 25, n. 3, p. 375, 1996.

4 - CUNHA, .Publicações científicas por meio eletrônico: critérios, cuidados, vantagens e desvantagens. **Perspectiva em Ciência da Informação**. Belo Horizonte: UFGM, v. 2, n. 1, p. 6, jan/jun 1997.

5 - CHAGAS, Mário de Souza. A pesquisa ampliando a possibilidade de comunicação no Museu-Casa. In: **Anais do IV Seminário sobre Museus-Casas: Pesquisa e documentação**. Rio de Janeiro: Fundação Museu Casa de Rui Barbosa, 2002. p. 76, grifo nosso.

## Artigos

### O conceito de objeto na obra memorialística de Pedro Nava \*

Claudia Barbosa Reis\*\*

**Resumo:** O texto enfoca a obra de Pedro Nava, em especial o livro Galo das Trevas, buscando compreender nela o conceito de objeto. Acompanha a leitura que o autor faz dos objetos como continentes de memória, especialmente daqueles que compõem a sua residência, à Rua da Glória. Tenta uma analogia entre a visão do autor e a do profissional de memória, em especial o museólogo. Abrange ainda uma leitura do Rio de Janeiro a partir de elementos museais e ligados ao seu patrimônio construído.

**Palavras-Chave:** Pedro Nava; Memória; Museu; Rio de Janeiro.

**Abstract:** The text focus the works of Pedro Nava, in special the book “Galo das Trevas”, trying to comprehend the concept of object. The text goes on with the author’s view of the objects as contents of memory, specially from the ones that compose his residence, at Rua da Glória. Tries an analogy between the author’s view and the view of the professional of memory, specially the museum professional. It also includes a view of Rio de Janeiro through museological elements and linked with its built material heritage.

---

\* Trecho extraído de nossa dissertação de mestrado **Cidade personagem - o Rio de Janeiro na obra de Pedro Nava**, defendida em 2005 no Mestrado em Letras pela PUC-RJ.

\*\* Graduada em Museologia pelo Museu Histórico Nacional. Mestre em Letras pela PUC-RJ. Exerce o cargo de Tecnologista na Fundação Casa de Rui Barbosa - FCRB.

**Keywords:** Pedro Nava; Memory; Museum; Rio de Janeiro.

Pedro da Silva Nava, nascido em 1903, registrou, nos seis volumes de memórias que publicou, de forma poética, minuciosa, descritiva, erudita e principalmente encantadora, o itinerário da sua vida, desde os ancestrais até o presente que vivia no Rio de Janeiro dos anos 70. Essa obra foi construída com base em um sério trabalho de pesquisa e arquivamento de dados, usados como verdadeiros roteiros. O detalhamento das suas descrições alcançam um certo sabor museológico por assemelharem-se àquelas constantes das fichas técnicas de objetos de museu.

Nava usou na construção das suas memórias, como pedra e cal, documentos diversos, objetos, casas, ruas, cidades. Foi a materialidade desses elementos que abriu o canal para o fluxo dos elementos intangíveis: histórias, sensações, sentimentos e ressentimentos. O retorno no tempo acontecia no escritório do apartamento da Glória e diante da paisagem da baía de Guanabara, local onde Nava escreveu a obra literária que tirou do baú, espaço que para Gaston de Bachelard (1993) é o órgão da vida psicológica secreta, onde estiveram mantidos durante todo o tempo de maturação da sua capacidade literária os elementos constitutivos da sua escrita: a capacidade analítica, o conhecimento literário, o aprofundamento nas artes plásticas, o amor pelo Rio de Janeiro. Pedro Nava produziu toda a sua obra nos doze últimos anos da vida que deliberou por encerrar com um tiro, em 1984.

No quinto livro de memórias, *Galo das trevas*, Nava estabeleceu a sua relação com o mundo museal, embora o seu conceito de museu e de objeto enquanto suportes de memória aparecesse desde os primeiros livros, já que Nava descreve a sua freqüência a museus, repositórios de elementos que lhe permitiriam o aprofundamento no conhecimento da arte.

Para a construção da sua escrita, Nava recorreu a diferentes elementos da formação pessoal: aos conhecimentos e experiência do profissional da medicina, aos do artista e conhecedor de arte, aos do leitor compulsivo. Importa a este estudo porém, o trabalho do profissional da memória, que parte do objeto como documento para fundamentar um discurso que justifique o que se convencionou chamar de patrimônio cultural. Nava percorreu esse caminho para levantar toda uma cadeia de significados que se ligam e se sucedem formando sentidos universais ou meramente pessoais. Pois assim como se lê um documento escrito também se lê um objeto, um artefato. Lê-se a partir da análise que dele se faz, na qual a história da sua confecção, da sua materialidade é importante. Os elementos que intrínseca e extrinsecamente compõem os objetos vão ajudar a construir um discurso; a sua leitura possibilitará o “metabolismo dos aminoácidos”, a *digestão* da informação fornecida e a sua *absorção* pela sociedade. (*Balão cativo*, p. 244).

Informações de cunho geográfico, histórico e iconográfico, obtidas por meio de pesquisa, embasam essa possível leitura, pois que objetos materiais são também mediadores de memória. Por sua exterioridade e concretude deixam marcas específicas ao ultrapassar o tempo de vida do seu produtor e dos seus usuários, passando a recolher e expressar elementos que remetem de forma sensorial e profunda ao passado.

Todo objeto inclui aspectos intrínsecos (forma, cor, dimensões, elementos relativos à técnica de fabricação, sinais de uso e de conseqüente deterioração) que possibilitam o vínculo com as estruturas sociais, pois são veículos de qualificação social ou de eventos. A biografia das pessoas ligadas aos objetos complementa a sua leitura. Por meio dela é que se diferencia o objeto histórico ligado à concepção oficial de memória e passível de musealização pelos Estados, daqueles que tem a sua historia ligada a um cidadão ou a um pequeno grupo social. Mas como definiu Ulpiano T. Bezerra de Menezes (2002), “é a questão do conhecimento que cria o sistema documental”. Como qualquer outro tipo de documento o objeto tem sua identidade indisponível até que o “ósculo metodológico” o desperte. Portanto, os objetos na obra de Pedro Nava estão na condição de objetos semióforos, portadores de sentido pelos critérios de Krystof Pomian (1984). São objetos portadores de memória, num universo próprio, que é aquele transcrito nas páginas da obra de Pedro Nava.

A sua residência, conforme apresentada em *Galo das trevas* é o cenário real no qual o memorialista passa as noites em claro, atormentado pelo *bicho insônia* e pelos fantasmas que retirara dos túmulos por meio da escrita.

Parece que a obra de Nava se volta para as descobertas da memória ao fazer uso do objeto como se ele estivesse sempre pronto a lhe revelar um signo, que não lhe é dado pela lembrança das coisas. Assim, “a própria arte parece ter o seu segredo nos objetos a descrever, nas coisas a designar, nas personagens ou nos lugares a observar.” (DELEUZE, 2003).

À página 344 de *Baú de Ossos*, Nava esboça perfeita tradução do trabalho desenvolvido nos museus e a relevância dessa analogia está expressa no conceito de leitura permitida pelo objeto:

Penso por exemplo em um livro. A mente vagabunda me leva à capa, a encadernação. Encadernar, a papelão. Este a papel velho, a velho apanhador de papel, a mendigo, ente miserável, E la vou [...] De encadernar eu poderia ter ido a couro em vez de papelão. Mas o couro foi escamoteado por causa daquele divã de couro de certa casa da rua da Bahia – o que mais valia recalcar e deslembrar [...]

Pois é a partir das correlações existentes entre as partes componentes de um objeto que se faz a sua leitura. Os materiais utilizados, as técnicas da produção, a trajetória do objeto, os acontecimentos e o tempo, que causam a sua deterioração. E da forma como Nava percebeu, abrem-se novas perspectivas para novas leituras, num sucessivo aprofundamento do plano mais

material para outros que remetem a um caráter mais universal que transcende a materialidade. À pagina 39 do mesmo *Galo das Trevas*, está descrito com as mesmas características de planilha de objeto de museu o lampião de opalina que Nava desenhou a caneta esferográfica azul no *boneco*<sup>1</sup> da obra.

Logo afasto essa imagem e descanso meus olhos na prodigiosa curva de opalina azul do lampião que pertenceu ao velho Halfeld (onde há um vôo de pássaro, um explodir de flores em relevo) e que está descrito no inventário de sua primeira mulher, Dona Dorotéia Augusta Filipina. Seu bojo é terminado em cima e embaixo por enfeites, pés e alças de bronze dourado. Minha mãe o conheceu completo, funcionando a querosene. O tempo destruiu seu abajur de cristal fosco representando flor leitosa, pétalas orladas de azul e o reservatório do combustível a mesma opalina do resto. À luz do dia ele reluz como pedaço arrancado da abóbada celeste e lembra Juiz de Fora, a sala da Rua Direita com seus ocos de silêncio ou toda cheia do guizo vibrante do riso de minha prima mais linda.

Os materiais, as técnicas, a forma, a decoração, os danos causados pelo tempo inexorável, os proprietários, os ambientes aos quais pertenceu, estão presentes na descrição que termina numa ligação com o mundo intangível das sensações e sentimentos para onde todos esses elementos remetem.

Os espelhos e os relógios, metáforas óbvias de espaço e de tempo têm lugar especial no capítulo que descreve o apartamento-museu. O espelho de três faces em que durante o barbear diário Nava se observa detalhadamente para se retratar pelo desenho e pela escrita, objeto ligado à higiene pessoal, tem o caráter intimista que desencadeia o mergulho no desdobramento do eu, a partir do auto-exame: “Novamente penso em me prognosticar a frio diante do espelho de aumento que serve para a hora do diálogo mudo do barbear” (*Galo das trevas*, p. 40).

Também em *Galo das trevas* o relógio-armário, herança dos antepassados Pamplonas, aparece associado à figura da morte, o seu pêndulo à foice, o seu tique-taque a contagem do tempo: “estêra” seu, agora ele é meu, “estêra” seu, agora ele é meu...”.

Em Pedro Nava a leitura de um objeto se faz a partir das correlações existentes entre suas partes componentes. Os materiais utilizados, as técnicas da produção, a trajetória do objeto, os acontecimentos e o tempo, que causam a sua deterioração. E da forma como Pedro Nava bem percebeu, abrem-se novas perspectivas para novas leituras, num sucessivo aprofundamento do plano material para outros que remetem a um caráter mais universal que transcende a materialidade.

Em *O Cirio perfeito* Pedro Nava usa como epígrafe um texto de Proust para assim comentá-lo:

---

<sup>1</sup> Pedro Nava chamava *boneco* os rascunhos a partir dos quais escrevia. Os bonecos eram arquivados em fichários e compunham-se de colagens, cartões postais, cartas, desenhos e anotações diversas.

Essa idéia luminosa de Proust está na origem do que diz Guimarães Rosa - que os mortos se encantam, mas é particularmente importante porque a partir dela vem todo o processo de associação reminescente da *madeleine*. Sugiro-me que este encantamento torna todos os objetos velhos sagrados, porque neles muitas pessoas encantaram-se num pedaço inchável, mas presente, como molécula embebida na matéria dum cristal. Não só pessoas, idéias, lembranças, tornam cada pedaço de um móvel, de uma casa, *madeleine*. Suprimi-los é impedir o seu encontro com a pessoa que a determina como lembrança e fechar para sempre uma catadupa de poesia que é obrigada a não renascer [...] jamais será encontrada pelo lírico que nela depositara seus segredos de lembrar. Uma demolição suprime assim milhares de coisas e interrompe a memória.

Nava esclarece a sua relação com os objetos formadores do circuito do seu apartamento que, como funcionário de museu, inventaria diariamente pela manhã. Objetos que perderam a razão para a qual foram criados e que passam a ser assombrados pelos mortos, que sentam nas poltronas, e se deixam tocar através dos antigos pertences. “Toco esses objetos como se o fizesse a mãos testas e cabelos mortos.” O escritor compreende bem que sua casa e seus pertences estão impregnados por essas pessoas mortas, entranhadas nos objetos, por encantados que sobem de uma foto, de uma carta, de um encosto de poltrona que conservou a sua forma Viva.

Cabe nessa reflexão sobre os objetos encarados como suportes materiais de memória e de escrita a inclusão da serralheria carioca, pelo olhar museal que Nava lança sobre ela. Na pele da personagem Egon, Nava tornou-se um catalogador desses elementos sobreviventes dispersos pelos bairros do Rio de Janeiro. Assim, percorrendo as ruas da cidade, registrou por desenho fotografia e escrita, ornatos, grades, gradis, sacadas, portões, sustentadores, e partiu para uma sistematização que lhe permitiu arquivar em boa ordem as suas impressões. (*O Cirio perfeito*, p. 389) Nava compreendia, além do sentido dos objetos, quais os elementos que permitem a extração do seu conteúdo informacional: forma, decoração, origem... Compreendia a necessidade de coleta e sistematização, e por isso o seu olhar aproxima-se do olhar técnico do profissional de memória. Então esse perfil extrapola o do mero colecionador.

Marília Rothier encontrou nos *bonecos* de Pedro Nava uma série de chaves enumerativas: palavras e expressões que serviam como base para a redação e um texto final: Assim como a análise de um objeto de museu se dá pela desconstrução, na qual, como chaves, as palavras que designam conceitos são destacadas, Nava trabalha inversamente. Com olhar museal o autor extrai conteúdos de memória e a leitura de significados mais profundos, mas também constrói a partir de palavras chaves uma escrita que encerra toda a relação homem-objeto-e memória. A partir dessa codificação, que amplia, trata da concretude das ruas, fachadas, ruínas e monumentos e constrói a relação homem-cidade-memória.

Observando fachadas e elementos arquitetônicos, Pedro Nava constrói itinerários do Rio de Janeiro. Roteiros de ruas antigas, em que a desagregação e a deterioração pontuam uma relação de similitude com a própria vida que está por findar. E assim, constrói pela escrita um discurso de patrimônio pessoal, cotidiano e subjetivo. A identificação do leitor com esse discurso leva ao sucesso literário em que o autor se transformou, com todos os livros integrando as listas de mais vendidos no Brasil.

#### **Referências:**

BACHELARD, Gaston de. **Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

DELEUZE, Giles. **Proust e os Signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. O Museu e o problema do conhecimento. In: **Anais do IV Seminário sobre museus–casa: pesquisa e documentação**. Rio de Janeiro: FCRB, 2002.

POMIAN, Krystof. Coleção. In: **Enciclopedia Einaudi: memória e história**. Lisboa: Imprensa Nacional. 1984.

## Celebrações do cinquentenário da independência: a inauguração da estátua de José Bonifácio\*

Gisele Cunha dos Santos\*\*

**Resumo:** O presente artigo procura examinar os diversos discursos produzidos por jornalistas e literatos acerca da estátua de José Bonifácio, inaugurada no dia 7 de Setembro de 1872, no Largo de São Francisco de Paula, assim como as diversas construções imaginárias e memórias deste monumento. Também faremos uma análise a propósito do cinquentenário da Independência e o seu legado. Discutiremos como se construiu a memória do *Patriarca da Independência* e a importância deste na gestação da nação brasileira.

**Palavras-Chave:** José Bonifácio; Memória; Monumento.

**Abstract:** The article examines the speeches of journalists and writers about the statue of José Bonifácio, inaugurated in September the 7, 1872, at Largo de São Francisco de Paula, as diverse imaginary constructions and memory of this monument. Also does an analyses of the 50° year celebration of the Independence and its legacy. We will discuss how was construct the memory of José Bonifácio and his importance for the Brazilian nation.

**Keywords:** Independence; Monument; Memory.

Este artigo procura examinar os diversos discursos produzidos por jornalistas e literatos acerca da estátua de José Bonifácio, inaugurada no dia 7 de Setembro de 1872, no Largo de São Francisco de Paula, assim como as diversas construções imaginárias e memórias deste monumento<sup>1</sup>. Também faremos uma análise a propósito do cinquentenário da Independência e o seu legado. Discutiremos como se construiu a memória do *Patriarca da Independência* e a importância deste na gestação da nação brasileira.

Neste trabalho temos procurado examinar o cruzamento do projeto político de construção do Estado com a elaboração do imaginário da civilização, identificando ao lado do projeto político um projeto de ordem civilizatória.

---

\* Trabalho originalmente apresentado no *IX Simpósio Regional de História da ANPUH*, realizado na UFF. Comunicação Coordenada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Celeste Zenha (UFRJ) sob o título *Memórias da Independência*, em outubro de 2000.

\*\* Graduada em História pelo IFCS/UFRJ.

<sup>1</sup> Este trabalho originou-se da pesquisa de iniciação científica do CNPq intitulada *Uma Corte nos Trópicos. O Rio de Janeiro do século XIX: política, imaginário e cultura* que foi desenvolvida de 1998 a 2000 sob a orientação do Prof. Dr. Afonso Carlos Marques dos Santos, a quem dedico *in memoriam* o presente artigo.



O conceito de “imaginário” será entendido aqui, a partir das reflexões de Cornelius Castoriadis (1998). Segundo Castoriadis, subsiste um componente essencial para os seus propósitos: é o componente imaginário de todo símbolo e de todo simbolismo. Fala de imaginário quando quer falar “de coisa alguma coisa inventada”, quer se trate de uma invenção “absoluta” ou de um deslizamento, de um deslocamento de sentido, onde símbolos já disponíveis são investidos de outras significações que não as suas “significações” originais.

O autor que temos utilizado para pensar as relações entre memória e história é Pierre Nora (1993). O historiador francês vai considerar as datas associadas a grandes eventos e personagens memoráveis e aos marcos das comunidades como “lugares de memória”. Este termo, disseminado a partir de sua obra, refere-se a espaços físicos ou não, mas sempre bem delimitados, destinados a marcar e ampliar a memória. Em seu texto acerca da relação entre memória e história, nos adverte que estas estão longe de serem sinônimos.

Em texto que trata dos materiais da memória coletiva e da história, intitulado *Documento/Monumento*, Jacques Le Goff, historiciza esses conceitos. Eis a análise do conceito de monumento:

A palavra latina *monumentum* remete para a raiz indo-européia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*menini*). O verbo *monere* significa ‘fazer recordar’, donde ‘avisar’, ‘iluminar’, ‘instruir’. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos. Desde a Antiguidade Romana o *monumentum* tende a especializar-se em dois sentidos: 1) uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura: arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico, etc.; 2) um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte. (LE GOFF, 1983).

Segundo Afonso Carlos Marques dos Santos (1997), em *O Culto Moderno dos Monumentos: sua essência e sua gênese*, “Riegl indica que se entende por monumento, no sentido mais antigo e verdadeiramente original do termo, uma obra criada da mão do homem e edificada com o objetivo de conservar sempre presente e viva na consciência das gerações futuras a lembrança de tal ação ou destino”.

Figura 1: Estátua de José Bonifácio no Largo de São Francisco de Paula, 1872.  
Fonte: KNAUSS, Paulo. *Imagens da Cidade: monumentos e esculturas do Rio de Janeiro*. In: LOPES, Antonio Herculano (Org.). **Entre a Europa e a África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, p. 289-300.



José Bonifácio de Andrada e Silva nasceu em Santos no dia 13 de junho de 1763. Fazia parte de uma das famílias mais ricas da cidade, sua fortuna provinha de seu pai José Ribeiro de Andrada, que em fins do século XVII viera estabelecer-se no Brasil. (SOUSA, 1957).

Em 1783 José Bonifácio fez um percurso comum à maioria dos estudantes das classes mais abastadas: foi estudar Direito na Universidade de Coimbra. Em Portugal teve oportunidade de obter livros que teria dificuldade de adquirir no vigiado Brasil. Autores como Rousseau, Voltaire, John Locke, Pope, Virgílio, Camões e Horácio estavam entre as suas preferências. (SOUSA, 1957, p. 57).

José Bonifácio foi um dos intelectuais mais empenhados em apresentar soluções para superar os obstáculos à modernização do país. Esses projetos foram formulados segundo os parâmetros europeus e se destinavam a salvar o país da barbárie. Com sua formação de cientista, influenciado pela Ilustração, formulou um projeto civilizatório que pretendia concretizar no Brasil o sonho de um país europeu na América (DOLHNIKOFF, 1998), contudo Bonifácio sabia das dificuldades de se implantar esse projeto, eis o que escrevera numa carta em 1813:

[...] amalgamação muito difícil será a liga de tanto metal heterogêneo, como brancos, mulatos, pretos livres e escravos, índios, etc., em um corpo sólido e político. (*apud* SANTOS, 1985).

José Bonifácio alertava para a presença da escravidão, a qual sob o seu prisma impedia a implantação de um projeto de liberalismo e a formação da nação, além do fato de que índios, mulatos e negros livres não estavam inseridos nesse projeto político do Império. É importante ressaltar a importância da opção monárquica na formação do Estado Nacional, a qual Afonso Carlos Marques dos Santos (1998) adverte que não deve ser entendida como mera opção conservadora, mas como escolha racional que procurava garantir um padrão de legitimidade para a unidade territorial da América Portuguesa. José Bonifácio, por ocasião de uma entrevista no jornal *O Tamoio*, publicada em forma de Carta ao Redator, onde ele mesmo constrói a sua localização no processo histórico recente, justifica a *opção monárquica*:

[...] eu tive a desgraça de ser o primeiro Brasileiro que cheguei a ser Ministro d'Estado: isto não podia passar pela goela dos Europeus, e o que é pior, nem pela de muitos Brasileiros. Ajunte a isto que fui também o primeiro que tropejei das alturas da Paulicéia contra a perfídia das Cortes Portuguesas: o primeiro que preguei a Independência e a liberdade do Brasil, mas uma liberdade justa e sensata debaixo das formas tutelares da Monarquia Constitucional, único sistema que poderia conservar unida e sólida esta peça majestosa e inteiriça de arquitetura social desde o Prata ao Amazonas, qual a formara a Mão onipotente e sábia da Divindade. (*apud* SANTOS, 1998).

José Bonifácio de Andrada e Silva visto, em 1822, com maus olhos pelas autoridades portuguesas por sua participação nos sucessos que culminaram na Independência; considerado pelos adeptos do partido português, juntamente com seus irmãos, “infames conselheiros”,

“pérfidos sátrapas da família dos Bonifácios”, passou à História do Brasil como herói nacional. Personagem histórico e herói nacional, homem e mito confundem-se na figura do *Patriarca*. (COSTA, 1972).



Figura 2: “Festejos da Independência”. Revista Illustrada de 9 de setembro de 1872.  
Fonte: Instituto Brasileiro da USP. Publicado em **Grandes Personagens da Nossa História**. São Paulo: Abril Cultural, 1971, vol. II.

A imagem de José Bonifácio “Patriarca” forjou-se nas lutas políticas por ocasião da Independência. A necessidade de defender pontos de vista, de consolidar sua posição à frente do governo levou seus partidários a apresentarem-no ao público como o “Pai da Pátria”, o “timoneiro da Independência”, o “Patriarca”, expressões que começavam a circular já em 1822, quando José Bonifácio ocupava o cargo de ministro de D. Pedro. (COSTA, 1972, p. 104).

José da Silva Lisboa, Visconde de Cairu, num artigo publicado no *Diário do Rio de Janeiro* de 18 de março de 1835, chamava José Bonifácio de “Patriarca da Independência” para quem, dizia ele, “a História imparcial resguardará o título de Salvador do Brasil pelos conselhos dados a D. Pedro I, o Salvador do Império Constitucional da América”. A memória da Independência apareceria, desse modo, como fruto da ação deliberada de D. Pedro I e José Bonifácio. (COSTA, 1972, p. 105).

De acordo com Emília Viotti vemos que também aparecem versões antagônicas em relação à José Bonifácio. Nos jornais *Correio do Rio de Janeiro*, *Revérbero Constitucional* e na *Malagueta* sua conduta e seus gestos são reprovados. Entre seus inimigos temos figuras de proeminência política como Feijó, Evaristo da Veiga, Bernardo de Vasconcelos, Araújo Viana e

outros, que se empenharam em denegrir-lhe a reputação, procurando destruir seu prestígio político.

Utilizando os periódicos *Jornal do Comércio*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Diário de Notícias* e o jornal *D. Pedro II*, recolhemos informações de como se realizou a cerimônia de inauguração da estátua, algumas polêmicas suscitadas pela escolha de José Bonifácio como homenageado pelo cinquentenário em detrimento de Tiradentes, os discursos proferidos na ocasião por membros do IHGB, etc. Através da nossa coleta, pudemos perceber como um evento, no caso a festa dos 50 anos da nossa independência, está repleto de mensagens simbólicas. Buscaremos detectar, então, neste evento particular, as várias mensagens simbólicas que ele pode nos transmitir.

Vejamos uma notícia do dia 3 de setembro de 1872, publicada no *Jornal do Commercio*:

[...] O préstito se comporá de todas as pessoas da corte e das pessoas civis, militares, e eclesiásticas que se acharem no paço da cidade à hora marcada e quiserem ter a honra de tomar parte na cerimônia de inauguração. [...]

A ordem do préstito será a seguinte: Uma banda de música marcial e uma guarda de arobeiros, e os porteiros da Câmara formando alas. Todas as pessoas que não fizerem parte da corte sem procedência, sem distinção. A Il.ma Câmara Municipal e todas as pessoas que fizerem parte da corte, segundo o cerimonial que é de uso em semelhantes ocasiões. Os membros do comissão encarregada de erigir a estátua, os descendentes do Conselheiro José Bonifácio e os sócios do Instituto Histórico.

Aqui aparece claramente um discurso de ordem civilizatória e hierárquica, o qual indica a organização espacial em que as pessoas vão ficar. Até fazendo uma analogia com uma Sociedade de Corte (cf. ELIAS, 1995), onde há grande distinção na sociedade.

No dia 3 de setembro de 1872 na seção *Gazetilha* do *Jornal do Commercio* vemos o aviso de acontecimentos de grande importância: 7 de setembro dia de grande gala da Proclamação da Independência e o beija mão de Sua Majestade. Comprova-se a importância das festas e celebrações como atos simbólicos de afirmação do poder imperial.

Em texto do *Jornal do Commercio* do dia 7 de setembro de 1872, vemos como é construída a memória de José Bonifácio:

A justa e tão merecida fama da sua brilhante inteligência e ilustração, cuja radiante luz tanto iluminava antes a essa Atenas Lusitana, foi o escolhido pelo augusto príncipe regente então para como ministro do Império plantarem ambos a bela e tenra árvore da liberdade, que cultivada esmeradamente, pudesse vicejar, a fim de dar os soberbos frutos de há muito se colhem.

Nesse texto há referência à Atenas, berço da civilização ocidental e símbolo de um ideal civilizatório. A memória do grito do Ipiranga é vista como um ato de libertação dos séculos de

jugo português. Por fim atesta como o monumento é crucial para a perpetuação da memória de José Bonifácio.

Em um artigo do *Jornal do Commercio* do dia 12 de setembro de 1872, vemos uma das polêmicas por ocasião da estátua de José Bonifácio. Inicialmente Pedro Gouveia faz referência à estátua de D. Pedro I, feita em 30 de março de 1862. Na sua concepção, D. Pedro I e José Bonifácio não são símbolos da nacionalidade e Tiradentes é o verdadeiro herói da Independência<sup>2</sup>. No *Diário do Rio de Janeiro*, na seção *Folhetim do Diário do Rio* em artigo do dia 2 de setembro de 1872 o nome José Bonifácio resume os homens de seu tempo. É evocada sua luta pela liberdade, pelo solo livre e pela emancipação do trabalho escravo. José Bonifácio é visto como um homem fiel à sua nação, precursor das idéias novas, grande vulto da independência, fundador da nacionalidade.

Em artigo publicado no *D. Pedro II – Jornal Noticioso, Literato e Comercial* de 25 de setembro de 1872 vemos veementes críticas à monarquia, críticas aos símbolos imperiais e à construção da memória imperial. A Independência é considerada uma lenda. D. Pedro I é chamado de aventureiro usurpador. José Bonifácio é referido como o *libertador* e autor de uma obra maquiavélica. Nessa concepção a estátua está repleta de mentiras e de uma fraude histórica, que é veiculada como um espírito democrático. O artigo de Pedro Gouveia sobre a proposta de erguer-se uma estátua a Tiradentes é comentado e José Bonifácio um falso ídolo. Deste modo toma esta proposta como o pagamento de uma dívida nacional, contraída antes do brado do Ipiranga, que é visto como uma farsa.

Terminaremos este artigo com texto da historiadora Emília Viotti da Costa (1972, p. 159):

À margem dos esforços da historiografia, a lenda Andradina permaneceu no que tem de mais irredutível: o mito da nacionalidade. José Bonifácio, simbolizando os anseios da emancipação do jugo colonial, continuará a ser reverenciado como herói enquanto perdurarem as idéias de nacionalidade, autonomia e integração nacional.

## Referências:

CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

---

<sup>2</sup> Sobre essa questão de Tiradentes como herói da pátria ver Carvalho (1996).

COSTA, Emília Viotti da. José Bonifácio: Homem e Mito. In: MOTA, Carlos Guilherme. **1822: Dimensões**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DOLHNIKOFF, Miriam. Introdução. In: SILVA, José Bonifácio de Andrada e. **Projetos para o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ELIAS, Norbert. **Sociedade de Corte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. **Enciclopédia Einaudi, vol. I Memória – História**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

NORA, Pierre. Entre Memória e História. A problemática dos lugares. **Projeto História**, PUC – SP, n. 10, 1993.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. A Invenção do Brasil: Um Problema Nacional?. **Separata da Revista de História**, n. 118, São Paulo, 1985.

\_\_\_\_\_. Memória Cidadã – História e Patrimônio Cultural. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro: IPHAN, vol. 29, 1997.

\_\_\_\_\_. Notas acerca da opção monárquica na autonomia política do Brasil. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro: IPHAN, vol. 30, p. 7-35, 1998.

SOUSA, Octavio Tarquinio de. **História dos Fundadores do Império do Brasil – José Bonifácio**, vol. I. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957.

## A revitalização do carnaval de rua do Rio de Janeiro\*

Márcio Marques\*\*

**Resumo:** O presente texto pretende analisar a recuperação do carnaval de rua do Rio de Janeiro a partir da segunda metade da década de oitenta, com a criação de blocos como ‘Simpatia é Quase Amor’ e ‘Suvaco do Cristo’, levando-se em conta aspectos do desenvolvimento do samba e do carnaval carioca desde a década de 30 até o ano de 2005.

**Palavras-Chave:** Carnaval; Revitalização; Rio de Janeiro

**Abstract:** The text intends to analyse the recovery of the street carnival in Rio de Janeiro starting in the second half of the eighties, with the creation of street festivities like “Simpatia é quase amor” e “Suvaco de Cristo”, considering aspects of samba development and Rio de Janeiro carnival since the thirties until 2005.

**Keywords:** Carnival; Revitalisation; Rio de Janeiro

Sair do Rio no carnaval é bobagem. O carnaval de rua voltou, tem gente bonita, alegre, boa música e é de graça. Nos últimos anos, muita gente tem dito isso e quem fica na cidade maravilhosa nos dias de carnaval não se arrepende dessa decisão.

O carnaval de rua carioca, desde o final da década de noventa, vem reconquistando seu espaço e, possivelmente, existem hoje mais de trezentos blocos espalhados por toda cidade.

Existem blocos grandes, médios, pequenos, que tocam apenas o samba do ano da agremiação, os que tocam sambas de enredo de grandes escolas, outros que executam as tradicionais marchinhas de carnaval, blocos que desfilam, outros que concentram e não saem, uns com baterias próprias, outros com ritmistas das grandes escolas de samba e bandinhas animam muitos grupos de foliões, enfim, há variedade que garante inúmeras opções de folia popular.

Apesar da diversidade de formatos, existem pontos comuns à esmagadora maioria dos blocos cariocas. O mais significativo deles é que todos expressam um sentimento de vitória com a retomada do carnaval de rua do Rio de Janeiro, depois de seguidos anos de pouca atividade e muita resistência dos foliões que mantinham acesa a chama popular do carnaval carioca.

---

\* Parte deste artigo foi publicado no jornal *A Classe Operária*, em março de 2005.

\*\* Vice-presidente do Bloco *O Remédio é o Samba* e Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. E-mail: [marciomarquesbr@yahoo.com.br](mailto:marciomarquesbr@yahoo.com.br)

Ainda não existem muitos trabalhos acadêmicos acerca da revitalização do carnaval de rua no Rio de Janeiro, contudo surgem as primeiras opiniões sobre o tema e multiplicam-se as “teses de mesa de bar” que buscam explicar esse fenômeno. Estas linhas que escrevo são frutos de horas de observação em campo (ou seria na avenida?), ouvindo sambas, vendo camisas assinadas pelo Lan, Jaguar e artistas anônimos, conversando com os foliões e, principalmente, colocando o meu Bloco na Rua – *O Remédio é o Samba* – mais um filho desse processo de retomada que teve início com o *Simpatia é Quase Amor*, o *Sovaco do Cristo* e o *Barbas*, a partir da segunda metade da década de 80.

Analisar a ascensão do carnaval de rua no Rio de Janeiro, seu declínio e recuperação recente, é uma empreitada a ser melhor desenvolvida e que poderá revelar vários aspectos sociais, políticos e culturais da história recente de nosso país. Não pretendo realizar tal missão através deste artigo, no entanto, vou levantar algumas questões que julgo relevantes e que podem estimular novos debates.

Apesar do sucesso dos grandes bailes de salão, o carnaval é principalmente uma festa ao ar livre. Segundo estudiosos, o carnaval tem sua origem nas festas agrárias egípcias, portanto é milenar o hábito de reunir-se sob o céu para cantar, dançar e extravasar em alegria.

No Brasil, o carnaval surge no século XVIII, introduzido pelos portugueses, das ilhas da Madeira, dos Açores e do Cabo Verde. O Entrudo brasileiro ganhou as ruas, principalmente do Rio de Janeiro, e pode ser considerado o pai do nosso carnaval.

No entanto, o encontro do samba com o carnaval é um fato determinante no sucesso e popularidade dessa festa, nos moldes em que a realizamos até hoje. Na década de trinta, o Brasil vivia um clima de transformação política e cultural que teve início em 22, tanto com a revolta do Forte de Copacabana, quanto com a semana de arte moderna realizada em São Paulo.

Com a chegada de Vargas à presidência do país, a cultura nacional foi sendo conduzida a partir da decisão de se forjar uma identidade nacional livre de influências estrangeiras e que tinha como centro de produção e irradiação o Rio de Janeiro.

O samba, até então reprimido e marginalizado, passa a ser uma das bases culturais do país, contando inclusive com o apoio oficial. É nessa época, por exemplo, que surgem programas de rádio que levam o samba para todo país e que surgem Noel Rosa, Braguinha e a maioria das grandes escolas de samba do Rio com seus sambistas pioneiros e fantásticos.

Os blocos e depois as escolas de samba juntaram-se aos ranchos, corsos, bailes de fantasias, batalhas de confetes, banhos de mar à fantasia e desfiles de sociedades. Na capital federal dos anos 30, ricos e pobres brincavam livremente pelas ruas da cidade. Nascia então o carnaval carioca que conhecemos até hoje.



Os festejos reuniam foliões em todos os bairros, tendo como ponto de maior concentração o centro da cidade. Quem acompanha, atualmente, os desfiles do grupo especial das escolas de samba na Marquês de Sapucaí não imagina que as grandes escolas desfilavam gratuitamente na Praça Onze. Ou seja, o grande desfile também era uma festa eminentemente popular.

Essa onda impulsionada pelo samba, fez surgir novas escolas e, também, vários blocos. Na década de 60, surgem o *Cacique de Ramos*, o *Bafo da Onça* e outros tantos que reuniam milhares de cariocas fantasiados, ao som de sambas curtos e fáceis. Os blocos e bandas populares se multiplicavam e seguiam sempre a mesma receita – criatividade, irreverência e alegria.

Em aproximadamente trinta anos, essa agitação cultural reuniu todas as camadas sociais cariocas e a classe média passou a participar diretamente da produção dos desfiles, da organização de muitos blocos e muitos grandes artistas do samba, surgidos naquela época, eram de famílias deste seguimento social.

Para analisarmos a recuperação desse carnaval é preciso, também, compreender o seu enfraquecimento. O que afastou os foliões? O que isolou as escolas na Marquês de Sapucaí? Por que os Blocos foram minguando? O que aconteceu com os ranchos, as marchinhas, os bailes nos coretos e com o próprio samba nas décadas de 70 e 80?

Aparentemente, não existem opiniões consolidadas sobre esse tema. No entanto, eu arrisco algumas questões que podem ter contribuído para esse declínio.

A primeira delas é política mesmo. A ditadura fez recair sobre o país um clima de tristeza e obscurantismo. Reuniões de jovens e populares eram sempre mal vistas pela repressão e o Rio de Janeiro foi um dos locais de maior luta e resistência à ditadura.

O samba perdeu lugar para o rock e foi sumindo das programações de rádio e TV. Na década de oitenta, a discoteca e a *black music* invadiram redutos jovens, tanto nas favelas e morros, quanto nos “*points*” das zonas norte e sul. O *Rock in Rio* ocorreu no Rio de Janeiro em 85. As grandes equipes de som, que hoje tocam *funk*, na década de setenta, reuniam milhares de jovens, no Canecão e na periferia do Rio de Janeiro ao som do *soul* e da música eletrônica.

Podemos apontar também como fatores que influenciaram esse declínio, o crescimento desordenado da cidade, a transferência de comunidades carentes da zona sul para a zona oeste, a escalada da violência urbana, o aumento de automóveis e ônibus em ruas que antes eram praticamente residenciais e tantos outros fatos que caracterizam as grandes metrópoles dos nossos dias. Basta lembrarmos que o mesmo saudosismo em relação aos grandes carnavais de antigamente aplica-se também ao fim dos campos de futebol, das brincadeiras de crianças, das cadeiras nas calçadas e da gostosa vida em vizinhança dos bairros cariocas.

As escolas de samba, antes dirigidas por sambistas e gente da comunidade, passaram a ser administradas pelo jogo do bicho e, não raro, sofrem forte influência do tráfico de drogas. A estrutura do desfile foi padronizada e adequada aos interesses econômicos, alterando o tempo de desfile, “escondendo gente bamba” e afastando o povo das arquibancadas e da avenida, que são ocupadas, em maior parte, por turistas e gente que não sabe a diferença entre um tamborim e um surdo de marcação. Nossas passistas perderam lugar para o turista que compra a fantasia por telefone, não sabe cantar o enredo da escola e muito menos tem samba no pé.

As grandes gravadoras não abrem espaço para o samba. As emissoras de rádio não tocam nossos sambistas. Um ou outro artista ocupa o restrito espaço de mídia destinado ao gênero. No cinema, as chanchadas que apresentavam marchinhas e sambas nas décadas de cinquenta, deram lugar às produções norte-americanas que dominam a grade de exibições das nossas salas de cinema.

Nesse cenário, o samba, manifestação cultural legítima do nosso povo e que fora alçado à condição de fator de unidade nacional a partir da década de 30, certamente não teria como ficar imune aos anos de obscurantismo que o país viveu desde o golpe de 64 e, muito menos, aos efeitos nocivos que a onda globalizante produziu na “indústria cultural” brasileira mais recentemente.

Outros fatores também ajudaram a colocar o nosso carnaval em baixa. Um deles foi a inauguração da ponte Rio-Niterói, que facilitou o acesso da classe média à Região dos Lagos, transformando os Municípios de Saquarema, Araruama, Cabo Frio, Iguaba e Arraial do Cabo no destino preferido da classe média carioca nas férias e conseqüentemente no carnaval. Esse êxodo, mais recentemente, foi agravado com a febre do carnaval da Bahia.

Contudo, como diz o poeta Nelson Sargento: – o samba agoniza, mas não morre. Honrando a memória dos sambistas pré-anos 30, que enfrentaram a polícia, resistiram e conseguiram seu espaço, as gerações seguintes encarregaram-se de trilhar um caminho de luta e resistência que iniciou a volta do nosso carnaval de rua.

Na reta final da luta pela redemocratização do país, principalmente com a *Banda de Ipanema* (que desde a sua fundação em 65 nunca deixou a peteca cair), os foliões foram se reunindo para brincar e também para fazer chacota do regime militar que sairia de cena logo em seguida, depois de mais de vinte anos de escuridão. Foi, mais ou menos nessa época, que surgiram o *Simpatia é Quase Amor*, o *Sovaco do Cristo*, o *Barbas* e o *Carmelitas*, que reuniam foliões do Centro e da Zona Sul e são os precursores da revitalização do nosso carnaval de rua.

De 85 para cá, o esforço louvável dos diretores desses blocos foi dando resultado. Sem apoio oficial, contando com a adesão de vizinhos, amigos de trabalho e, principalmente, dos órfãos da folia de rua, ano após ano, os blocos foram crescendo. Ensaios lotados, escolhas de samba com

os compositores das principais escolas do Rio, baterias de boa qualidade musical e a mesma irreverência de outrora nas ruas da cidade. Tudo isso em desfiles sem a exclusão das cordas de isolamento e sem a exigência de compra de fantasias e camisetas. Brinca quem quiser e quem agüentar a maratona dos inúmeros blocos, sempre regados à cerveja bem gelada e alta energia

Junto com a movimentação desses blocos, alguns fatores foram ajudando. O ressurgimento das Velhas Guardas, principalmente da Mangueira e da Portela. O surgimento de novas casas de samba na Lapa são alguns deles.

Novas tecnologias facilitaram a gravação de CDs independentes com boa qualidade, o que permitiu maior fôlego na resistência de sambistas novos e antigos à ditadura das grandes gravadoras. A própria internet permite a circulação de notícias do mundo do samba. Enfim, ainda estamos longe do ideal, mas podemos dizer que a situação melhorou bastante e os sambistas não estão mais praticamente condenados à morte se estiverem fora do circuito das grandes gravadoras e da grande mídia.

Nos últimos anos, depois dos principais blocos arrastarem multidões pelas ruas da Zona Sul e do *Cordão da Bola Preta* reunir milhares de pessoas na manhã de sábado de carnaval, vários novos blocos foram sendo fundados. São agremiações de todo tipo, formato e tamanho. Não há bairro do Rio de Janeiro que não tenha o seu bloco, várias categorias profissionais organizam seus desfiles e até mesmo os evangélicos perceberam essa onda e desfilam pelas ruas do Rio cantando louvores em ritmo de samba, ao som de grandes baterias e com alas com coreografias ensaiadas.

O Poder Público ainda engatinha no apoio aos Blocos, que recebem poucos recursos da administração municipal. Destaque deve ser dado aos bailes populares que a Prefeitura vem realizando em vários pontos da cidade e que servem de boa opção de festa para a população. Infelizmente, este ano, esses bailes foram reduzidos a um terço, o que vai na contramão do que os foliões esperavam. Mesmo assim, a realização dessas festas em vários pontos da cidade ajudou a consolidar o carnaval de rua como fenômeno que envolve a cidade como um todo e não mais apenas como iniciativas isoladas.

O governo estadual destina uma verba insuficiente para os blocos que desfilam na Av. Rio Branco e mesmo assim, o *Cacique de Ramos*, o *Bafo da Onça*, *Boêmios de Irajá* e outros blocos animaram milhares de pessoas este ano.

Eu mesmo estive nos desfiles do *Cacique* e fiquei feliz ao ver, na terça-feira, cerca de trinta mil pessoas cantando os sambas históricos do bloco de Ramos que, em 2006, completa 45 anos e está próximo de reviver os seus grandes carnavais dos anos 70.

Com tudo isso, quem gosta de samba e das coisas do Brasil está feliz da vida com a volta do nosso carnaval de rua. Ver crianças e adolescentes cantando e sambando novamente com músicas de Braguinha, Lamartine Babo, Almirante, Ary Barroso, Cartola, Silas de Oliveira,

Candeia, Bala, Noel Rosa, Beth Carvalho, Clara Nunes, Beto Sem Braço, Noca da Portela, Paulinho da Viola, Bezerra e Moreira da Silva, Jorge Aragão, Carlos Cachaca, Almir Guineto, Zeca Pagodinho, e tantos outros é algo que vem emocionando o povo do Rio de Janeiro.

Ver nossos blocos, cordões e bandas colorindo nossas ruas arrastando multidões nas avenidas cariocas é perceber que o sangue da cultura popular corre novamente nas veias do nosso país. Encontrar nos bailes populares, pierrôs, colombinas, clóvis, piranhas, mascarados, grupos com fantasias iguais, odaliscas, índios, palhaços, homens e mulheres com as camisetas de seus blocos ou escolas de samba é reencontrarmos a alegria de nossa gente e nosso povo.

Com tudo isso, podemos dizer que o carnaval do Rio pede passagem mais uma vez, reuniu os bambas, sacudiu a poeira e deu a volta por cima, contra tudo e contra todos. Que os surdos não parem mais de marcar o ritmo deste retorno, que os tamborins e repeniques continuem a aquecer o coração das cabrochas e que as melodias de nossas marchinhas e sambas continuem a encantar a alma de toda gente carioca e brasileira.

Daqui até o carnaval, os sambistas cariocas continuarão se reunindo nas rodas de samba do *Cacique de Ramos*, da *Velha Guarda da Portela*, da Lapa, no Arco do Teles, nos ensaios do *Salgueiro*, da Vila Isabel, da *Mocidade*, Mangueira, da tri-campeã *Beija-Flor*, da *Imperatriz*, do *Simpatia*, do *Sovaco*, do *Monobloco* e do *Escravos da Mauá*. Enfim, onde houver uma cuíca e o sorriso da mulata, haverá gente empenhada na reconquista das ruas de nossa cidade para o nosso povo brincar e se divertir. Para completar a festa, só falta o desfile das grandes escolas voltar a ser popular novamente. Aí vai ficar difícil segurar: eu vou poder tomar um porre de felicidade, vou sacudir e zoar toda essa cidade e todo o Brasil ao som do nosso samba e do nosso carnaval.

### Referências:

ARAÚJO, Hiram. **Carnaval: Seis Milênios de História**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1996.

CABRAL, Sérgio. **Mangueira: Uma Nação Verde e Rosa**. São Paulo: Prêmio, 1998.

VIANNA, Hermano. **O mistério do Samba**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

COSTA, Haroldo. Do bombo ao bumbo: cem anos de carnaval. **Revista Manchete**, fev. 2001.

## Charge, museu e produção de sentidos\*

Julia Nolasco L. Moraes\*\*

**Resumo:** Este artigo procura estudar a charge e a exposição como linguagens constituidoras de uma nova realidade, ao mesmo tempo elas mesmas fazendo parte de uma realidade. Estruturas narrativas compreendidas como discurso e como lugares de manifestação de discursos, charge e exposição são construções nas quais podemos encontrar dialogismo e intertextualidade. A análise discursiva de ambas permite-nos compreender estratégias de atuação do chargista, ator social, e do museu. Reconhecer as estratégias de preservação (re)(a)presentação e (re)significação de um museu pode levar-nos a encará-lo de forma menos absolutizada e dogmática, favorecendo a sua constituição enquanto elemento dinâmico e de produção de conhecimento.

**Palavras-chave:** Charge; Museu; Exposição; Linguagem; Discurso; Produção de sentidos

**Abstract:** The article studies the cartoon and exhibitions as languages that constitutes a new reality and, in the same time, they are part of a reality. Narrative structures comprehended as speech and places of manifestation of speeches, cartoon and exhibitions are constructions in which we can find communication and intertextuality. The analysis of both allows us to understand strategies of the cartoonist, social actor, and the museum. Recognise the strategies of preservation, (re)(a)presentation and (re)signification of a museum might make us see it in a way less absolute and dogmatic, favouring its constitution as dynamic elements and knowledge production.

**Keywords:** Cartoon; Museum; Exhibition; Language; Speech; Production of senses

Este artigo é resultado de uma pesquisa que procurou estudar o humor gráfico e o museu como instâncias de produção de sentidos, numa perspectiva dialógica e interdiscursiva.

---

\* Texto baseado na monografia de final de curso, *Museologia é coisa séria! Humor gráfico, Museu e produção de sentidos*, do Curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tereza Cristina M. Scheiner.

\*\* Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Foi bolsista de Apoio Técnico à Pesquisa do CNPq, no IBICT, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lena Vania Ribeiro Pinheiro, IBICT-MCT. E-mail: [julianlm@centroin.com.br](mailto:julianlm@centroin.com.br)

Para tal, tomamos a charge e a exposição como linguagem, isto é, um “sistema de significação da realidade” (BRANDÃO, s.d, p. 10). Nele, há produção, circulação e consumo de sentidos, numa relação que envolve enunciador e enunciatário, ambos interpelados por vozes cruzadas, concorrentes e complementares. Como estruturas narrativas, as charges e as exposições resultam das mediações entre os fatos e o sujeito narrador, num processo de construção de novas realidades.

### **Charge e produção de sentidos**

Entendida como representação gráfica da esfera do simbólico, a charge é, antes de tudo, fragmento de uma determinada conjuntura e visão acerca de um acontecimento/situação/personagem. Seu sentido de existência se insere no âmbito do processo comunicacional: se não há um autor apto a produzir e reproduzir sua opinião sobre um determinado assunto, ‘*reflexo*’ individual daquilo que ele extrai de suas relações com o mundo, que pode ser passado para a esfera da coletividade, e se não há um receptor apto a receber a mensagem, codificá-la e compreende-la no seu contexto, a partir de seus referenciais, então não há comunicação, nem compreensão daquilo que o autor toma como referência a ser trabalhada.

Como uma linguagem narrativa em permanente mudança e capaz de se adaptar ao contexto social e tecnológico em que é produzida e veiculada, a charge tem suas prováveis origens remetidas à Idade Média e ao Renascimento. Segundo Nery (2004), estas ilustrações risíveis nasceram como meros rascunhos, mas logo foram sendo atribuídos significados a esses desenhos exagerados e descompromissados. Com o surgimento da imprensa, no século XVI, e o seu desenvolvimento, a partir do XVII, passaram a apresentar formato mais parecido com o atual, ocupando espaço nas páginas de jornais ilustrados e folhetins. No entanto, foi o desenvolvimento dos recursos de impressão mais ágeis e da imprensa ilustrada, em meados do século XIX, que possibilitaram a difusão deste tipo de ilustração que já vinha se popularizando durante todo o século XVIII.

Atualmente, estas ilustrações, além de estarem presentes em meios de comunicação como jornais, revistas e magazines especializados, também podem ser encontradas aliadas às tecnologias em portais da *web*, apresentando animação e, às vezes, até mesmo o som como mais um elemento, que em união à imagem e ao texto (ou na ausência total de um ou ambos) faz-se essencial na narrativa.

Por vezes interpretada como arte e outras como crônica, a charge é um tipo de linguagem social narrativa que tem como matéria-prima o cotidiano e o imaginário social de um determinado grupo em um determinado contexto. Assim, está ligada à identificação e

reconhecimento de alguma situação/personagem vivida ou observada pelo autor como ser social e ator político de seu tempo. Compreendida como um tipo de linguagem social narrativa, a charge é um discurso de um indivíduo que, ao produzir uma versão narrativa acerca de acontecimentos, situações e personagens - vistos e compreendidos, de forma consciente ou inconsciente, a partir de referenciais ideológicos - torna-se sujeito.

Para Baccega (1998, p. 21), o uso que fazemos da linguagem está sempre determinado pelas condições reais em que o diálogo se efetiva. É neste sentido que Brandão (s.d, p. 10) acredita que a linguagem deva ser compreendida como lugar de manifestação da ideologia e como interação social, em que o Outro exerce papel fundamental na produção do significado. Assim, podemos afirmar que o Outro, em maior ou menor medida, reduz, influencia e/ou induz as ações e os processos sociais na forma com que o sujeito expressa sua linguagem.

O trabalho realizado pelo chargista é uma forma de discurso que é espaço de manifestação de outros discursos e de ideologias, produzindo e reproduzindo, formando e informando sentidos e significados acerca daquilo que ele toma como tema a ser trabalhado e do seu próprio discurso, além dos discursos que ele representa e apresenta, formadores de seu discurso. Sendo assim, podemos afirmar que a charge, mesmo que muitas vezes seja identificada, numa ótica positiva, como uma alternativa à versão oficial, não deve ser tomada necessariamente como a versão do contra-poder e por isso absolutizada - visto que ela, como linguagem, é uma representação imaginária, fruto de muitos processos, em que o enunciador não desempenha papel de elemento passivo na constituição do significado, mas sim de elemento vivo e dinâmico que produz sentidos a partir de outros sentidos. A charge não é, necessária e obrigatoriamente, um discurso de contra-poder ou de resistência, mas é, antes de tudo, uma linguagem que se coloca frente ao seu tempo.

Como “sistema de significação da realidade”, a charge é formada por signos, “fenômenos cujos efeitos aparecem no mundo exterior” (VOLOSHINOV, 1929 *apud* BRANDÃO, s.d, p. 11). Estes, conforme acredita Santaella (1996), têm a função de representar ‘alguma coisa’. Para esta autora, “todo signo é, em maior ou menor medida, uma espécie de imagem especular: o signo não é apenas um corpo físico que habita a realidade, mas também é capaz de refletir essa realidade de que ele é parte e que está fora dele” (SANTAELLA, 1996, p. 60). Pois esta realidade existe e funciona independentemente do interesse ou da capacidade de intervenção do sujeito. Ou seja, o chargista é apenas um dos atores envolvidos na trama complexa que o acerca e que estimula suas reflexões e suas práticas sociais.

É comum entre os autores que escrevem sobre o assunto, a atribuição do papel de espelho à charge. Refletindo e refratando discursos, ideologias, significados e sentidos (sempre no plural), aqui, compreendemos espelho numa perspectiva dialógica, como o próprio eu e o

pensamento, conforme propõe Santaella, em que o indivíduo que olha é um sujeito, interpelado por discursos (formados por todos os seus elementos intrínsecos e extrínsecos) complementares e contraditórios. “Ao refletir, no entanto, o signo, necessariamente e sem escapatória possível, também retrata essa realidade, isto é, ao refletir o signo transforma, transfigura e, até um certo ponto e numa certa medida, deforma aquilo que ele reflete”.

O chargista, ao selecionar e trabalhar o tema de sua ilustração o faz por razões que podem ser compreendidas dentro das ‘linhas de alternativas oferecidas’ a ele pelas suas condições sociais de produção e consumo de sentidos. Ao produzir a charge, o autor - ou enunciador -, consciente ou inconscientemente, produz um discurso acerca daquilo que é trabalhado. Para tal ele se utiliza de signos, que têm como função a mediação. Neste sentido, Santaella (1996, p. 226) acredita que “o signo é determinado pelo objeto, mas ele, simultaneamente, representa o objeto. O signo determina o interpretante e, ao determiná-lo, o signo transfere ao interpretante a tarefa de representar o objeto pela mediação do signo”.

Os discursos se constituem como ‘práticas sociais’ (PINTO, 2002) tanto em textos verbais, como em estruturas imagéticas, onde podemos encontrar intertextualidade, enunciadores e dialogismo. Através de provérbios e adágios populares, como acredita Nery (2004), e do uso de técnicas de imagem e diagramação, conforme nos aponta Pinto (1997), as charges tornam-se poderosos veículos de posições enunciativas, capazes de gerar reflexão – e, às vezes, podem até mesmo tornar-se poderosos veículos de resistência. Através de seus afetos, tecidos por diversos elementos dialógicos constituidores de sua relação com o mundo e consigo mesmo, o sujeito chargista é capaz de produzir uma realidade alinhada aos seus interesses. Veiculada em um meio de comunicação de massa, pode, dependendo da estratégia utilizada, criar novas realidades e processos de construção de sentidos renovadores ou reproduzir aqueles identificados com os discursos e as ideologias hegemônicas, contribuindo para as suas afirmações.

Ao considerarmos a charge uma linguagem social narrativa, atribuímos a ela a função de um documento político-histórico que reflete posições, alianças e visões de mundo de um grupo acerca de temas públicos, reconhecíveis e discutidos durante uma conjuntura. Uma fonte ou um registro que, aliado a outros elementos, pode ser utilizado para compreender interesses, atores e estratégias de uma época. Desta maneira, nem sempre o que se torna *histórico oficial* está presente nas charges, assim como o que é trabalhado por elas nem sempre se torna *oficialmente histórico*. Exemplo disto é a importância atribuída às comemorações do Centenário da Independência, em 1922, desde o início conduzidas pela mão do Estado, que, no contexto atual, teve sua relevância relegada por outros acontecimentos daquele ano, como a Semana de Arte Moderna, os 18 do Forte e a fundação do Partido Comunista. Através da pesquisa realizada nas revistas da época,



*Careta* e *Malho* principalmente<sup>1</sup>, pudemos notar que estes não foram temas para tantas charges e editoriais, no entanto, hoje, são assuntos obrigatórios nos livros de história.

Graças a sua característica de marcar posição frente ao tema, podemos afirmar que a charge possui em sua essência um elemento político que prioriza alguns fatos/personagens e produz esquecimento acerca de outros. Isto nos leva a traçar uma relação entre o discurso da charge e o discurso do museu, espaços potenciais de manifestação do mito e de instâncias de poder. Como acervo, a charge pode ser representativa de um grupo e de seus paradigmas durante um período histórico, no entanto, não pode ser documento único da historiografia acerca de uma conjuntura, devendo sempre estar associada a outros elementos, que podem até mesmo ser outras ilustrações. Gênero marcado pelo posicionamento do autor em relação ao tema trabalhado, a charge não pode, por si só, reconstituir a história de um período, mas pode tornar-se fonte de inesgotáveis informações acerca de seus personagens e fatos.

Durante a pesquisa realizada nas revistas ilustradas veiculadas nos anos de 1920, 1921 e 1922, período correspondente às preparações e comemorações do Centenário da Independência, observamos que muitas foram as charges produzidas cujo tema referia-se a este momento de celebração e euforia nacional, em que o ápice deveria ser a inauguração da Exposição Internacional do Centenário da Independência. Como exemplo deste momento em que os elementos considerados nacionais, segundo alguns setores da sociedade, sofriam uma valorização, analisaremos uma charge de K.Lixto, da revista *D. Quixote*, publicada em agosto de 1922, em que o assunto tratado é a criação do Museu Histórico Nacional e o seu significado.

A criação do primeiro museu histórico nacional, sediado no Distrito Federal, no Rio de Janeiro, encontra-se inserida num contexto de discussões e reavaliações acerca da identidade, dos feitos e dos personagens da Nação. Era um momento em que o Estado exercia papel fundamental na condução de todas as ‘ações em prol da Pátria’ e os intelectuais brasileiros, independentemente de suas diferenças ideológicas, eram conclamados a direcionar seus esforços e reflexões acerca dos destinos do país. O Museu Histórico Nacional, idealizado como uma “ação salvadora [...], para ensinar o povo amar o passado, os objetos de toda a sorte que ele representa” (ABREU, 1996 *apud* TOSTES, 2003, p. 67), teve como função construir uma representação oficial e gloriosa acerca da história brasileira, sem, contudo, considerar a história brasileira plural, cheia de diversidades e autoritarismos. Criado pelo Estado com o objetivo de produzir sentidos no imaginário da população sobre a grandiosa Pátria, seus homens, seus elementos/artefatos culturais

---

<sup>1</sup> A pesquisa para a elaboração da monografia *Museologia é coisa séria! Humor gráfico, Museu e produção de sentidos* foi realizada principalmente em cima das revistas *Careta* e *Malho*, mas as revistas *Fon-fon* e *D. Quixote* também foram consultadas para uma possível análise comparativa.

e simbólicos, o Museu Histórico Nacional constituiu-se num ideário formulado pela elite acerca de uma Nação brasileira idealizada, sem quaisquer indícios de participação popular.

A imprensa, que possuía papel importante na crítica e na documentação cotidiana da sociedade, constituía-se como um dos meios pelos quais os intelectuais expressavam suas idéias. Os jornais e as revistas semanais não se eximiram de documentar a relação de silenciamento e apagamento de vozes na construção de uma memória oficial brasileira. Inúmeras eram as charges que criticavam de maneira irônica as ações arbitrárias e autoritárias do Estado.

Nesta época, nas críticas feitas pela imprensa, observamos a idéia de museu que não é comprometido necessariamente com a construção plural da memória e dos significados, mas sim de uma memória que os grupos hegemônicos detentores dos meios de legitimação de seus discursos determinam como a única possível ou dotada de significado.

Na charge a seguir, ilustra-se a ida de Gustavo Barroso, intelectual comprometido com uma visão de mundo que, mais tarde, seria identificada como '*pensamento autoritário*', como diretor do Museu Histórico Nacional, carregando consigo os objetos que, segundo discurso autoritário criador da história oficial, representariam a *Nação brasileira*. Podemos notar que, na cena que se segue, Barroso é representado com o uniforme de '*Dragão da Independência*', montado num pomposo cavalo branco, puxando uma carroça cheia de quinquilharias, o que nos leva a ressaltar que a identificação/representação de museu e/com *coisa velha/antiga/desprovida de utilidade* no imaginário social popular não é recente. Remete-nos ainda, principalmente, à idéia de museu que não é comprometido necessariamente com a construção da memória enquanto processo, mas sim de uma memória que os grupos hegemônicos determinam como tal. Assim, podemos perceber que a idéia e o entendimento de museu como instância política, representativa de algumas verdades, algumas memórias, alguns setores da sociedade, esteve desde cedo presente em alguns veículos de divulgação de idéias e opiniões.

Ao analisar esta charge, Velloso (1996, p. 200) ressalta que nessa perspectiva “a história adquire o sentido de encenação, invenção. E o fato de Gustavo Barroso ser um escritor de lendas, já consagrado como imortal pela Academia Brasileira de Letras, torna-o expert nessa encenação, capaz de transformar quinquilharias em história”. A autora, a partir dessa charge, sugere que a própria idéia de constituição do objeto pode ser questionada, levantando as seguintes perguntas: “Quais são os demarcadores da historicidade? A partir de que elementos e valores um objeto ganha a aura da historicidade? Até que ponto essa constituição do objeto não é ela própria uma fraude?”.



Figura 1. K.lixto, D. Quixote, n. 277, 30 de agosto de 1922. Optou-se, por motivos de definição e qualidade da imagem, que esta charge fosse reproduzida através de uma reprodução encontrada em VELLOSO, Mônica P. **Modernismo no Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

*Gustavo Barroso – O que se pode arranjar por ahí não é rigorosamente histórico, mas não há dúvida, eu escrevo lendas a propósito e ellas ficam sendo...*

## Museu e produção de sentidos

Compreendemos Museu como representação do Real e como uma das instâncias do Real na medida em que consideramos os conflitos ideológicos e as lutas simbólicas partes integrantes do Real. Assim, Museu é representação do Real enquanto instância de luta e de conflitos de sentidos. No entanto, cabe ressaltar que, exatamente por possuir em sua essência constitutiva os conflitos presentes na sociedade, o museu não apresenta e representa, através de sua política de aquisição e de exposição, o todo Real, privilegiando, através de sua seleção do acervo, o Real que quer representar, produzindo e reproduzindo assim a sua estratégia discursiva. Desta maneira, podemos dizer que o museu é formado por coleções que, por sua vez, são fragmentos do Real, que nada mais são do que a estratégia discursiva do museu sobre o Real.

Assim, é através das exposições de fragmentos do Real reunidos em coleções que o museu apresenta sua versão do Real. Elaboradas enquanto linguagens narrativas, segundo Scheiner (1991), as exposições funcionam como o principal veículo de comunicação dos museus com a sociedade, uma janela que mostra o resultado de tudo o que ocorre no seu interior, constituindo-se como a atividade que caracteriza e legitima o museu como tal.

Ao longo da pesquisa, desenvolvemos a idéia de que uma exposição não se reduz ao tempo ou à materialidade de sua existência ou realização, mas constrói-se e produz diferentes efeitos e sentidos antes, durante e depois de sua realização. Meio pelo qual o museu fala à sociedade (SCHEINER, 1991), é uma construção ou um processo que se inscreve no espaço-tempo, sempre elaborada por sujeitos interpelados por diversas vozes. Neste sentido, constituindo-se como a fala do museu, num processo em que estão em jogo significados, sentidos e simbolismos culturais, a exposição é sempre um discurso.

Assim, todo o processo que envolve a elaboração de uma exposição é, antes de tudo, a estratégia discursiva do museu para se expressar frente ao público. Este processo diz respeito desde a proposta temática da exposição e a seleção do acervo, envolvendo questões relativas à memória e esquecimento, até a estrutura organizacional de todas as informações (incluindo o acervo), elaborada como forma de transmitir o conteúdo das mensagens que se pretende veicular.

Ao selecionar, hierarquizar e classificar os objetos que devem fazer parte da narrativa expositiva, o museu, através das linguagens, faz uso das representações. Buscando representar o Real, atribui ao objeto a função de signo, ou seja, um mecanismo de representação da idéia que se pretende veicular do objeto. Isso nos leva então a discordar da idéia de que '*o objeto fala por si mesmo*'. Pelo contrário, acreditamos que como signo que representa '*alguma coisa*', o objeto do museu está sempre ligado à veiculação de sentidos que parte de um enunciador para um enunciatário. Ou seja, a escolha de um determinado objeto e a desconsideração de outro para representar uma idéia é intrinsecamente ligada à estratégia discursiva do museu, que atribui valores e sentidos a objetos para a construção simbólica do imaginário e da memória.

Da mesma maneira que acontece com os elementos formadores da estrutura imagética da charge, na exposição, a disposição e a estruturação organizacional dos objetos, dos textos e das demais informações são essenciais para a construção de significados e veiculação de idéias. Assim, a organização da exposição está sempre ligada aos dispositivos simbólicos de produção de sentidos, ou seja, é necessariamente produto e produtora de sentidos.

Pretendemos dizer então que não apenas de objetos, textos escritos, imagens, sons, entre outros, forma-se uma exposição, mas o '*não-dito*' é também parte fundamental na elaboração e veiculação dos sentidos. É através dele que podem se dar as manipulações de significados e de construções simbólicas da memória coletiva.

O Museu, como instância de construção e espaço de consagração de memórias, no tempo e no espaço (SCHEINER, 1998), onde muitas vezes o visitante - interpelado por representações elaboradas como construções simbólicas do poder - vai em busca da História, da Verdade, e do Belo, pode desempenhar papel de instância ideológica, na medida em que, em seu espaço, legitima e empresta autoridade aos discursos hegemônicos. Ou seja, o visitante encontra lá não a Verdade, a História ou o Belo, pois estes são instâncias plurais, mas a Verdade, a História e o Belo que aqueles detentores e reprodutores do poder simbólico determinam como tal.

Para Canclini (2003, p. 169),

O museu é a sede cerimonial do patrimônio, o lugar em que é guardado e celebrado, onde se reproduz o regime semiótico com que os grupos hegemônicos o organizaram. Entrar em um museu não é simplesmente ingressar em um edifício e olhar obras, mas também penetrar em um sistema ritualizado de ação social.

No entanto, devemos ressaltar que esta condição de instância puramente ideológica a serviço de interesses individuais ou de classe, ou ainda, apenas de reprodução de estruturas vigentes, não é, necessariamente, obrigatória. O museu não está condenado a possuir uma única forma em cada conjuntura ou período. Constituindo-se como elemento dinâmico e de produção de conhecimento, pois tem na linguagem expositiva um dispositivo de criação de realidades, de produção de sentidos, o museu é capaz de gerar incertezas, curiosidades, debates e reflexões, podendo atuar com ênfase no desenvolvimento social e como lugar de diálogo entre os diversos atores e as diversas versões acerca do Real.

A análise discursiva da charge e do museu permite-nos reconhecer formas de percepção e atuação, no caso do chargista, e estratégias de preservação, (re)(a)presentação e (re)significação, no caso do museu. Compreendermos a charge e o museu como lugares de manifestação de discursos dos diversos atores sociais e como estratégias discursivas, leva-nos a encará-los de maneira mais dialógica e menos absolutizada, favorecendo o afloramento de uma percepção crítica com relação àquela realidade recriada nessas instâncias.

### Referências:

BACCEGA, Maria A. **Comunicação e linguagem - discursos e ciência**. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

BRANDÃO, Helena H. N. **Introdução à Análise do Discurso**. 7 ed., Campinas: Editora da UNICAMP, s.d.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4 ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

MORAES, Julia Nolasco L. **Museologia é coisa séria! Humor gráfico, Museu e produção de sentidos**. 2005. Monografia (Escola de Museologia) - UNIRIO, Rio de Janeiro.

NERY, Laura. Charge: cartilha do mundo imediato. **Revista SemeaR**, Rio de Janeiro, v. 7. Disponível em: <[http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem\\_10.html](http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_10.html)>. Acesso em: 01 de julho de 2004.

PINTO, Milton J. **Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos**, 2 ed., São Paulo: Hacker Editores, 2002.

PINTO, Milton J. Marcas de enunciação em imagens. *ECO*, **Publicação da Pós-Graduação em Comunicação e Cultura**, Rio de Janeiro, Laboratório de Editoração/ECO/UFRJ, 1997.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das Mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.

SCHEINER, Tereza C. M. **Apolo e Dioniso no Templo das Musas: Museu – gênese, idéia e representações em sistemas de pensamento da sociedade ocidental**. 1998. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - ECO/ UFRJ, Rio de Janeiro.

SCHEINER, Tereza C. M. Museums and exhibitions / Appointments for a theory of feeling. In: [Annual Conference of the International Committee for Museology / ICOFOM (13)]. Vevey, Switzerland. October 1991. Coordinated by Martin R. Schärer. **Symposium The Language of Exhibitions. Colloque Le Langage de L'Exposition**. Basic Papers. Stokholm: International Committee for Museology / ICOFOM; Museum of National Antiquities, Stokholm, Sweden. ICOFOM STUDY SERIES ISS 19. 1991. Org. and edited by Vinos Sofka. Reprint and edited by Martin R. Schärer. Contributors and ICOFOM reprint in charge of Anita Shah. Hyderabad, India: 1995. Book 7. English. p. 109-113.

VELLOSO, Mônica P. **Modernismo no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

## Conversando com e sobre Bourdieu: museu e poder simbólico

Nilson Alves de Moraes\*

**Resumo:** Este texto, de natureza bibliográfica, é uma revisão em que as reflexões são orientadas pela preocupação em oferecer ou consolidar à museologia uma dimensão científica. O museu e a museologia se constituem em lugares sociais de memória e de construção de novos sentidos, um lugar de tensão e de disputas sociais e simbólicas. A teoria social em Bourdieu ajuda a demonstrar e compreender este campo. Os conceitos de campos e de *habitus* devem estimular novas reflexões e práticas.

**Palavras-Chave:** Museu e museologia; Campos e *habitus*; Disputas de sentidos; Lugares de memória

**Abstract:** This text, biographic nature, is a revision in which reflections are orientated by the concern to offer or to consolidate to museology a scientific dimension. The museum and museology are constituted in social memory and in the construction of new senses; a place of tension and social and symbolic disputes. Bourdieu's social theory helps to demonstrate and to understand this field. The concepts of fields and *habitus* must stimulate new reflections and practices.

**Keywords:** Museum and Museology; Fields and *habitus*; Disputes of senses; Places of memory

O museu ocupa um lugar estratégico no imaginário social e nas relações sociais, simbólicas e de poder. Ele possui uma parte visível, que acolhe a todos, e confere distinção aos seus frequentadores.

O museu não permite ou convive com a idéia de calma, paz ou silêncio. Nele, tudo é perturbador, se for compromissado com o tempo, com a cultura e com a conjuntura. O museu é um lugar de disputa do simbólico e ajuda a organizar e produzir sentidos e relações societárias. Pierre Bourdieu, desde os anos 60, produziu reflexões sobre museu como dimensão social e linguagens. Um estudo pouco conhecido, ao contrário dos seus diálogos e “trocas” com a ciência e com a arte.

---

\* Doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. Professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

Bourdieu e Darbel (2003), em seus estudos, demonstraram a existência de um paradoxo no campo dos museus: estes, em geral, são abertos à população, mas estabelecem uma distinção entre freqüentadores e visitantes. Os freqüentadores são assíduos e dotados de capacidade de apropriação cultural e simbólica, de condições e comportamentos estranhos ou pouco utilizados pelos visitantes. Esta marca demonstra àqueles que podem exercer ou se consideram no direito de exercer uma crítica competente e válida, evidencia que a prática cultural exige mais que sensibilidade.

Para compreender o capital simbólico e o *habitus*, o museu mobiliza um “encontro total”, que deve ser apropriado culturalmente. Em seus estudos, o autor demonstra que o imaginário sobre o museu perde a sua ingenuidade e ele se transforma em campo, tenso e complexo, do social. Portanto de disputas e negociações de sentidos.

Por tratar-se de um trabalho em que algumas reflexões bourdianas que introduzem um debate são apresentadas, é necessário visitarmos algumas idéias antes de conhecer ou enfrentar o campo.

A nosso ver, as idéias de Bourdieu ganham relevância teórico-metodológica como também as reflexões que criticam as teorias sociais tradicionais, as quais se afirmaram ao longo da primeira metade do século XX. Este autor é fundamental na compreensão de processos e estratégias sociais em que a imposição de um projeto ou discurso social se transforma em resistência organizada, luta que exige uma permanente negociação de sentidos. A análise de Bourdieu requer que se tenha uma perspectiva de estratégia, de resistência organizada e, neste sentido, a cultura, a memória social, e a arte constituem e se constituem considerando mobilização, disputa e produção de significados e sentidos.

Significados e sentidos são construções que não existem a partir de um nada ou de vontades individuais. São processos sócio-históricos que resultam de ou em complexas e tensas negociações, ações coletivas dotadas de objetividade e partilhadas pelos atores e projetos envolvidos, exigindo, em contrapartida, ações semelhantes. Trata-se, portanto, de uma face do mercado simbólico em que a negociação – ou barganha – é traço permanente, fundante. Considerando que os atores e projetos sociais não ocupam o mesmo espaço de poder ou lugar social, estas diferenças são responsáveis por estratégias sociais específicas ao peso e à influência de que ele dispõe.

Compreendemos que toda arte, cultura, memória social são produzidas e veiculadas (ou “reproduzidas”, as aspas pretendem politizar e desbiologizar o conceito) na perspectiva de uma disputa em que algumas idéias, estratégias e sentidos são permitidos e/ou estimulados enquanto outros (sentidos) são omitidos, silenciados, ocultos ou manipulados. Numa visão pragmática ou política, que não abdica de um sentido instrumental e/ou utilitário, mas que não se recusa à



dialética, tal memória é ferramenta de dominação e controle social e o mercado simbólico é operado por um grupo sujeito a regras e por relações de forças determinadas que convivem com múltiplas e contraditórias interseções entre campos sociais. Campos sociais, relações, interseções que não existem a priori, mas são produzidos num processo de interlocução.

Para discutir o capítulo I do *Poder Simbólico*, vamos avançar ao capítulo III. Neste texto, nosso ponto de partida é o conceito de *habitus* e de campo. Bourdieu fundamenta idéias e discute os resultados relativos à teoria dos campos, oferecendo condições de legitimá-las, fundamentando as relações societárias e, assegurando, a validade do que se pretende através das leis de formalização legítimas que caracterizam cada um dos campos considerados.

Segundo o autor, *habitus* refere-se a um conceito destinado a reintroduzir a noção de “agente” na análise sociológica. Seu papel é atuar como elemento de mediação social entre a sociedade e as práticas. Corresponde à “capacidade geradora” produzida socialmente e intermediada por meio de experiências. Portanto, “*habitus* é um se tornar, propriedade que se fez corpo e tornou-se parte integrante das pessoas, dos grupos e instituições”. (1993, p. 74). Tal propriedade passa a apresentar o mundo, fornece categorias de percepção que permitirão a “apresentação quase perfeita das estruturas objetivas e das estruturas incorporadas”.

O *habitus* incita/orienta/estimula/... para que sejam possíveis alguns efeitos e a “reprodução” de algumas situações sociais e culturais. A sociedade tende a buscar formas de controle e disciplinas para seus membros, alternativas, o que é sempre uma ameaça à ordem social (ou seja, aos grupos que detêm a hegemonia sobre o social). A sociedade, ou melhor, os grupos hegemônicos, não gostam ou precisam de diferenças, na verdade, eles não as aceitam. Para eles, diferença é uma ameaça permanente, ela é apenas tolerada socialmente e discursivamente.

O papel do *habitus* é produzir interiorização de crenças, verdades, comportamentos, atitudes,... tudo que é aceito/tolerado/estimulado/... e objetiva produzir um “efeito” (efeito aqui quer dizer reprodução, permanência no tempo-espaco, continuidade, capacidade de transferência, compartilhamento de valores, que informam a todos os outros a sua condição de reconhecido/reconhecimento). *Habitus* é conservação e, portanto, uma estratégia para evitar conflitos.

Quando Bourdieu fala em “campos de força”, está falando em pessoas e grupos que participam de um mesmo código em relação a portadores de outros códigos, referências, valores,... interesses. São disputas sócio-culturais para impor “mundos legítimos”. O campo é o “lugar social” das disputas de sentidos. Trata-se de uma síntese de diversos (e contraditórios) esforços intelectuais de compreensão (e, também necessariamente, de intervenção) do e no mundo real.

Em Bourdieu, *habitus* não é imobilização. Ao contrário, existe porque existem diversos interesses, concepções, valores,... lutas, tentativas de afirmação e concepções particulares (que se empenham em ser transformadas/aceitas em coisa pública, como universais). Bourdieu não fala, mas pensa/produz orientado – implicitamente – pela história. Ele enfatiza os agentes, seus projetos e ações em luta, comprometendo-se com o acontecimento e com o "fazer social".

Há aqueles que acreditam que o *habitus* é uma estratégia de "constrangimento" das forças sociais em luta (isto é, dos campos de forças). Os grupos sociais estão permanentemente envolvidos em produzir reajustes, integrar novos elementos, conquistar legitimidade e novos adeptos para seus projetos. O *habitus* profissional é a matriz comum das práticas de todos os agentes que vivem e viveram nas mesmas condições sociais de existência profissional. Graças a estas disposições comuns, decorrentes de uma percepção comum de mundo socialmente forjada (generalidade perceptiva), interiorizadas ao longo de trajetórias no mesmo universo, cada profissional, obedecendo ao seu "gosto pessoal", concorda, sem saber ou perceber, com muitos outros levados a agir em condições análogas."

Uma observação deve estar sempre presente: o campo possui um papel estratégico – estruturante e estruturador – na construção dos sentidos, dos interesses e das estratégias em disputas.

Para Bourdieu, o poder encontra no Estado um mediador estratégico para sua legitimação e mesmo sua capacidade de tornar-se cotidiano (reprodução). Os campos encontram-se em permanentes disputas pela hegemonia, e aquele capaz de angariar apoio estatal será favorecido em sua capacidade de ditar normas e condutas, produzindo ou constituindo-se como *habitus*.

O poder e as instituições, segundo o autor, "recompõem" e "reformulam" estilos de vida, atitudes, valores, hábitos, comportamentos, que Durkheim chamava de "modos de agir, pensar e sentir". Bourdieu não valoriza a idéia de sociedade, trabalha o conceito de campo. Para ele uma sociedade diferenciada e em constante processo de mudança não forma uma totalidade. Não é única, integrada por funções sistemáticas e constantes, não possui uma cultura única e comum aos pares, é marcada por tensões e conflitos entrecruzados ou por uma única autoridade ou modelo global.

Há, segundo o autor, um conjunto de espaços de jogos (relações) relativamente autônomos que não podem ser remetidos a uma lógica social única ou totalitária. Cada um desses espaços constitui um campo – portanto, estaremos submetidos a diferentes campos econômicos, políticos, culturais, científicos, jornalísticos, ou seja, um sistema estruturado de forças objetivas, uma configuração relacional, que é dotado de uma força atrativa capaz de incorporar à sua lógica todos os agentes que nele se inserem ou buscam inserir-se. O campo produz regras. Um campo é um espaço de conflitos e disputas no qual os concorrentes se empenham em estabelecer o

monopólio sobre a espécie específica de capital pertinente ao campo. Este é espaço relacional em movimento cuja condição é de permanente disputa e reconstrução. Nas sociedades modernas, a vida social se reproduz em campos, que funcionam com relativa independência, ao mesmo tempo, em que atuam combinados, devendo-se estudar a dinâmica de cada campo e suas interdependências.

O território de um campo constitui-se a partir da existência de um capital –partilhado por alguns – e se organiza na medida em que seus componentes possuem um interesse irreduzível e lutam por ele. Capital só é definível a partir do campo. Assim, o capital de um campo é a luta/reconhecimento que se trava em torno do que confere autoridade, credibilidade, mérito a alguém ("efeitos de verdade"). Esse capital não permite ingressar em outro ou é aceito por outro. O que não significa que o capital de um campo não funcione como "mérito" ou forma de reconhecimento de/em outro. Além disso, ele é cuidadosamente construído para servir de comprovação, através de argumentos de autoridade, testemunhas e provas. Uma luta – que produz e se produz no campo – que é travada no interior do campo e em torno da capacidade de nomear, pois nele se encontra o poder de incluir ou de excluir, de qualificar ou desqualificar, de legitimar ou não, de dar voz, publicizar e tornar público.

O espaço de posições sociais se retraduz em um espaço-relações de tomadas de posição pela intermediação do espaço de disposições (ou do *habitus*) ao sistema de separações diferenciais nas propriedades dos agentes ou de classes construídas como agentes, isto é, em suas práticas e nos bens que possuem.

A cada classe de posições corresponde uma classe de *habitus* ou gostos produzidos pelos condicionamentos sociais associados à condição correspondente e, pela intermediação desses *habitus* e de suas capacidades geradoras, definindo por afinidade um estilo. Isso significa que *habitus* relaciona-se a um "princípio gerador e estruturador" das representações e práticas relacionadas a uma determinada posição social em um determinado estilo de vida.

Bourdieu (1997, p. 22) afirma que as posições das quais são produto, os *habitus* são diferenciados: mas são também diferenciadores. Distintos, distinguidos, eles são também operadores de distinções: põem em prática princípios de diferenciação ou utilizam de maneira distinta os princípios de diferenciação comuns.

Na análise de Bourdieu acerca dos capitais, aparece o poder simbólico como superior aos demais, por dar sentido ao mundo e transitar e orientar condutas em e por todos os demais campos. A este capital cabe o poder de fazer crer e é nisto que consiste sua superioridade, pertence ao poder simbólico o poder de consagrar pessoas, saberes e instituições.

O campo político é entendido como campo de forças e campo de luta, onde os agentes estão em constante disputa para transformar a relação de forças, já que o capital que está em jogo

é o poder. Como em todos os campos sociais, o campo político tem seus dominantes e seus dominados, seus conservadores e suas vanguardas, suas lutas subversivas e seus mecanismos de reprodução. Os agentes deste campo concorrem produzindo produtos políticos, tais como: problemas, programas, análises, comentários, conceitos e acontecimentos para sensibilizar seus "consumidores", que devem estar aptos a votar, escolher e ter opinião. Ou seja, também o campo político está para um mercado - o mercado da opinião pública e, por isso, a luta dos agentes (individuais ou coletivos) gira em torno do capital simbólico acumulado no transcorrer das lutas e no acúmulo de trabalho e de estratégias investidas e quem ou o que se consubstanciam no reconhecimento e na consagração.

Bourdieu demonstra que a capacidade de fazer impor seu modo de compreensão através do discurso legítimo é uma demonstração de poder porque interfere na definição e estabelecimento de prioridades no campo social. A luta pelo poder simbólico – poder fazer ver e fazer crer– faz-se muito visível e se caracteriza por um embate de paradigmas que se manifestam em discursos. A luta pelo poder é também um embate discursivo, aumentando o seu capital simbólico. As análises de Bourdieu estão fundamentadas numa teoria da ação.

A contribuição de Bourdieu sobre o campo simbólico oferece uma teoria e uma metodologia estratégica intelectual para compreensão dos veículos e processos culturais e informacionais. Portanto, interessa-nos a capacidade da produção do campo e do *habitus*, a intermediação entre os interesses presentes na produção, circulação e leitura social. Poder simbólico é a capacidade de intervir no curso dos acontecimentos, de influenciar nas ações dos outros e de produzir eventos por meio da produção e da transmissão de formas simbólicas. "O poder simbólico como o poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer crer e fazer ver, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica) graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer ignorado como arbitrário" (1989, p.14). Em outro texto, ele diz: "O poder simbólico é um poder de fazer coisas com palavras. E somente na medida em que é verdadeira, isto é, adequada às coisas, que a descrição faz as coisas. Nesse sentido, o poder simbólico é um poder de consagração ou de revelação, um poder de consagrar ou de revelar coisas que já existem. Isso significa que ele não faz nada? De fato, como uma constelação que começa a existir somente quando é selecionada e designada como tal, um grupo – classe, sexo, religião, nação – só começa a existir enquanto tal, para os que fazem parte dele e para os outros, quando é distinguido, segundo um princípio qualquer dos outros grupos, isto é, através do conhecimento e do reconhecimento" (1990, p.167). Ainda, "o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o

qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.” (p. 07-08).

Os produtores culturais comportam-se como portadores de uma cultura e *habitus*, de um olhar treinado institucionalmente para observar, hierarquizar, registrar e selecionar alguns elementos entre outros, do portador de uma linguagem específica partilhada e disputada por seus pares. Operadores – construídos socialmente - da realidade e desta realidade que eles constituem, articulando-as como partes de uma ordem social e produtiva preexistentes, independentes de seus interesses ou valores.

Quando Bourdieu discute os campos de força, aponta a existência de pessoas que participam de um mesmo código em relação a portadores de outros códigos, referências, valores, interesses. São disputas sócio-culturais para impor mundos legítimos. O campo é o “lugar social”, reconhecido, das disputas de sentidos. Ele se constitui como uma síntese de diversos e contraditórios esforços intelectuais de compreensão e de intervenção no mundo real.

O poder simbólico como todo o poder consegue impor significações e impô-las como legítimas. Os símbolos afirmam-se, como os instrumentos por excelência de integração social, tornando possível a reprodução da ordem estabelecida. O campo configura relações socialmente distribuídas. Através da distribuição das diversas formas de capital - no caso da cultura, o capital simbólico - os agentes participantes em cada campo são munidos com as capacidades adequadas ao desempenho das funções e à prática das lutas que o atravessam. As relações existentes no interior de cada campo definem-se objetivamente, independentemente da consciência humana. Na estrutura objetiva do campo (hierarquia de posições, tradições, instituições e história), os indivíduos adquirem um corpo de disposições, que lhes permite agir de acordo com as possibilidades existentes no interior dessa estrutura objetiva: o *habitus*. Desta forma, o *habitus* funciona como uma força conservadora no interior da ordem social. Bourdieu demonstra que as práticas cotidianas não obedecem a regras preestabelecidas. Para melhor compreender como tais práticas se estruturam e se reproduzem socialmente, ele desenvolveu esse conceito de *habitus*, definido como um sistema de disposições decorrente de experiências passadas, duráveis (e, portanto, inscrito na construção social da pessoa e do grupo) e transponíveis (trafegam de um campo para o outro), e estimulam nos indivíduos suas percepções e ações.

O autor não valoriza, em suas análises, uma idéia abstrata de sociedade, trabalha o conceito de campo. Para ele uma sociedade diferenciada, em constante processo de mudança não forma uma totalidade. Portanto, reiteramos que ela não é única, integrada por funções sistemáticas e constantes, não possui uma cultura única e comum aos pares, é marcada por tensões e conflitos entrecruzados ou por uma única autoridade ou modelo global. Dito de outra

forma, os campos sociais são multipolares e desconcentrados. Estas características tornam necessária a interlocução e a mediação.

Para Bourdieu há um conjunto de espaços de jogos (relações) relativamente autônomos que não podem ser remetidos a uma lógica social única ou totalitária. Cada um desses espaços constitui um campo<sup>1</sup>, ou seja, um sistema estruturado de forças objetivas, uma configuração relacional que é dotado de uma força atrativa capaz de incorporar à sua lógica a todos os agentes que nele se inserem ou buscam inserir-se.

Bourdieu (1989) traz uma análise sobre o poder simbólico, que confere aos discursos a função de constituir a realidade. E é nesta função que reside o perigo: os discursos não apenas representam realidades, como também as (des)constróem. Portanto, o discurso remete a um conceito aparentemente simples. Discurso é uma prática social.

O campo produz regras, é um espaço de conflitos e de concorrência no qual os concorrentes lutam para estabelecer o monopólio sobre a espécie específica de capital pertinente ao campo. Trata-se de uma recriação, um espaço relacional em movimento cuja condição e existência se expressam na disputa, reconstrução e ressignificado (signos e significados).

Bourdieu (1998) assinala como as diferenças e limites são arbitrariamente estabelecidos e reconhecidos entre as categorias. O trabalho de inculcação através do qual se realiza a “imposição duradoura do limite arbitrário visa naturalizar as rupturas decisórias constitutivas de um arbitrário cultural – expressas por pares de oposições fundamentais.” (Bourdieu, 1998, p. 103). Para ele, a coexistência de significados em um mesmo campo faz com que, no seio do discurso, haja disputas, lutas para conquista de espaços e obtenção de hegemonia. Sendo palco de luta ideológica, o discurso científico torna-se meio possível de transformação social.

No estudo sobre a linguagem e representações sociais, tomando Bourdieu ou não como ponto de partida, é possível constatar que existe alguma coisa além da língua no ato da fala ou do discurso social. Não sendo uma possibilidade de partilhamento, ela se caracterizaria apenas como um artefato. “Trocias lingüísticas são também relações de poder simbólico onde se articulam as relações de força entre os locutores ou seus respectivos grupos”. Uma vez que a palavra simboliza e remete a uma representação coletivamente reconhecida, faz existir o que enuncia, produz um sentido. A palavra como suporte que detém poder simbólico, permite que Bourdieu desenvolva a noção de mercado lingüístico. Esta proposta abrange a noção de que, através da língua, ou de como se fala uma língua, são construídas relações objetivas (mas de forma alguma absolutas, uma vez que são perfeitamente suscetíveis a transformações) entre os falantes. Desta forma, articula as disposições socialmente modeladas (o que ele chama de *habitus* lingüístico) com

---

<sup>1</sup> portanto, estamos submetidos a diferentes campos econômicos, políticos, culturais, científicos, jornalísticos, etc.

as estruturas do mercado lingüístico, interpostas como um sistema de sanções específicas, e infere: “por meio destes efeitos, inevitáveis, o mercado contribui para formar não só o valor simbólico, mas também o sentido do discurso”).

Bourdieu em *La Distinción- criterios y bases sociales del gusto*, nos mostra que os gostos, escolhas e preferências dos indivíduos, aparentemente voluntárias, são construídos simbolicamente como sinais da posição social, status e de distinção. Neste sentido, as ações sociais são impregnadas de significados. O autor demonstra que os sujeitos sociais se diferenciam pelas distinções que realizam entre saborosos e insípidos, o belo e o feio, o distinto e o vulgar, no que se expressa ou revela suas posições. A análise das relações do sistema de classificação (do gosto) e das condições de existência (da classe social) conduz a uma análise social dos critérios de escolhas que são, inseparáveis, de uma descrição das classes sociais e dos estilos de vida. Para Bourdieu (2001), a maior parte dos produtos e das relações somente recebem seu valor social, a partir do uso social dos mesmos.

Bourdieu (2001) demonstra que os indivíduos ocupam na sociedade distintas posições no espaço social, de acordo com o tipo de capital cultural (aprendizado simbólico herdado dos pais e adquirido na escola) e de capital econômico (possibilidades de aquisições materiais), mostrando, porém, que o primeiro, muitas vezes, independe deste último.

As diferentes posições sociais no espaço social, indicam variações de estilos de vida. O gosto, escolhas e preferências dos indivíduos, aparentemente voluntárias, são construídos simbolicamente como sinais da posição social, status e distinção.

O estilo de vida guarda estreita relação com a posição social e reflete-se na opção pelo tipo de alimentação e padrões estéticos corporais. O gosto é, portanto, “objetividade interiorizada” que informa a escolha estética.

A distribuição e o consumo são determinados histórica e socialmente. O capital cultural e capital econômico que os indivíduos dispõem, indicarão a forma de distribuição e consumo destes.

As práticas sociais devem ser entendidas no conjunto de práticas de diferentes grupos sociais, com o cuidado de não particularizá-los e isolá-los dos determinantes de ordem sócio-econômica e de natureza ideológica que modulam a própria produção, distribuição e consumo na sociedade.

[...] existir em um espaço, ser um ponto, um indivíduo em um espaço, é diferir, ser diferente; ou, de acordo com a fórmula de Benveniste ao falar da linguagem, “ser distintivo, ser significativo, é a mesma coisa”. Significativo opondo-se a insignificante, nos vários sentidos. Mais precisamente, uma diferença, propriedade distintiva, cor da pele branca ou negra, magreza ou gordura, vinho ou 2CV, vinho tinto ou champanhe, Pernod ou uísque, golfe ou futebol, piano ou acordeão, bridge ou bocha, [...], só se torna uma diferença visível, perceptível, não indiferente, socialmente pertinente, se ela é percebida por alguém capaz de estabelecer a diferença - já que por estar inscrito no espaço em questão, esse alguém não é indiferente e é dotado de categorias de

percepção, de esquemas classificatórios, de um gosto, que lhe permite estabelecer diferenças, discernir, distinguir – entre uma reprodução e um quadro (p. 134).

Bourdieu demonstra que existe uma lógica construída socialmente, e que esta lógica exclui ou facilita e possibilita o acesso – inclusive no sentido de amá-lo e compreendê-lo - aos museus. A competência estética é uma qualidade adquirida ao longo da vida, ao participar de alguns códigos e linguagens específicas que naturaliza comportamentos, atitudes e gostos e distinguem alguns. Ele demonstra que para freqüentar o museu deve-se dispor de um conjunto de sistemas simbólicos, linguagens e capacidade de apropriação informacional que fazem necessária ao entendimento do museu e das relações simbólicas que ele mobiliza. Fazer o museu e a prática museológica são partes de uma luta intelectual e de uma prática cotidiana que não se constitui no uso e na instrumentalização de um único campo e de um único sentido ou possibilidade.

### Referências:

- Bourdieu, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: DIFEL/ Bertrand Brasil, 1989.
- \_\_\_\_\_. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- \_\_\_\_\_. **A Economia das Trocas Lingüísticas: o que falar quer dizer**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- \_\_\_\_\_. **La Distinción- criterios y bases sociales del gusto**. Mexico, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Contrafogos**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2001.
- Bourdieu, P.; Darbel, A. **O Amor pela arte: os museus de arte na europa e seu público**. São Paulo. Edusp e Kouk, 2003.
- Fairclough, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.
- Foucault, M. **O sujeito e o poder**. Em Dreyfus, H. e Rabinow, P. Michel, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense, 1979.
- \_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- Hall, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- Morin, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.
- Orlandi, E. P. **Terra à vista: o discurso do confronto – velho e novo mundo**. São Paulo: Cortez, Campinas: Unicamp, 1990.
- Ortiz, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- Pinto, M. J. **Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos**. São Paulo: Hackers, 1999.



## Medalha do Mérito Museológico

Regina Bibiani\*

**Resumo:** As condecorações e as medalhas têm a finalidade de distinguir, premiar e perpetuar. Os fatos a comemorar e os relevantes serviços prestados em tempos de paz ou de guerra motivam a criação das insígnias, peças de valioso testemunho documental contribuindo com informações valiosas para o campo da pesquisa histórica e da memória social. Com o intuito de comemorar a regulamentação dos profissionais que exercem a prática museológica ocorrida em 18 de dezembro de 1984, foi criada a Medalha do Mérito Museológico pelo COFEM (Conselho Federal de Museologia). A medalha tem como tema principal a representação dos seguintes símbolos estilizados que expressam as atividades museológicas: a efígie da deusa Pallas Athenéia / Minerva no anverso e a lucerna no reverso.

**Palavras-Chave:** Medalhas e Condecorações; Medalha do Mérito Museológico; Conselho Federal de Museologia

**Abstract:** The decorations and medals means to distinguish, reward and perpetuate. The facts to celebrate and the relevant services given in times of peace or war motivate the creation of badges, pieces of valuable documental testimony that adds valuable information to the historical research and social memory fields. Celebrating the legalization of the museums professionals that happened in the 18<sup>th</sup> December, 1984 for the first time, has been created the Museological Merit Medal by COFEM (Conselho Federal de Museologia). The medal has as its main theme the representation of the following symbols that express museological activity: Paellas Athena's effigy in the verse, and the Lucerne in the reverse.

**Keywords:** Decorations and medals; Museological Merit Medal; COFEM

### Insígnias – Definição

As condecorações e as medalhas têm a finalidade de distinguir, premiar e perpetuar. Os fatos a comemorar e os relevantes serviços prestados em tempos de paz ou de guerra motivam a

---

\* Mestre em Memória Social e Documento pela UNIRIO. Professora do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da UNIRIO.

criação das insígnias, peças de valioso testemunho documental contribuindo com informações valiosas para o campo da pesquisa histórica e da memória social.

O governo e as instituições civis e militares, ao distinguirem os agraciados com medalhas e condecorações, demonstram apreço, a estima, a honra e o reconhecimento pelas conquistas e feitos realizados.

Geralmente as medalhas apresentam na face principal (anverso) a efígie do homenageado, do patrono, do benfeitor e/ou símbolos de sua instituição e a evocação do tema; na outra face (reverso), é comum a utilização de símbolos e alegorias para destacar a glorificação de grandes vultos, feitos notáveis, grandes acontecimentos de ordem nacional e triunfos militares.

Com o intuito de comemorar a regulamentação dos profissionais que exercem a prática museológica ocorrida em 18 de dezembro de 1984 foi criada a Medalha do Mérito Museológico pelo COFEM (Conselho Federal de Museologia). A medalha tem como tema principal a representação dos seguintes símbolos estilizados que expressam as atividades museológicas: a efígie da deusa Pallas Athenéia / Minerva no anverso e a lucerna no reverso.

### **Descrição Iconográfica do Anverso da Insígnia**

Formato circular com contornos do bordo recortado em doze faces onduladas em metal dourado com alto relevo. O campo da medalha se apresenta em metal esmaltado em azul real, contendo uma bordadura esmaltada de branco com a seguinte legenda: na parte superior MEDALHA DO MÉRITO MUSEOLÓGICO e na parte inferior CONSELHO FEDERAL DE MUSEOLOGIA separados por duas estrelas de cinco pontas. A legenda e as estrelas são representadas em dourado.

Em campo, de fundo esmaltado de azul real destaca-se a cabeça de perfil à esquerda da deusa Pallas Athenéia, com capacete ornamentado pelo cavalo alado Pégaso. A efígie é ladeada por dois ramos de palmas, formando uma guirlanda aberta na parte superior com a data 18.12.1984. Abaixo dos ramos uma estrela de seis pontas. Todos estes elementos se apresentam em alto relevo no metal dourado.

### **Descrição Iconográfica do Reverso da Insígnia**

Campo esmaltado de azul real contendo no centro uma lucerna em esmalte branco com a inscrição COFEM em alto relevo em metal dourado. As alças da lucerna são entrelaçadas por um fio duplo em metal dourado formando oito laços estilizados em composição harmoniosa. Estes elementos se apresentam em alto relevo.

A medalha é suspensa por um aro semicircular encimado por dois ramos de folha de oliveira entreabertos na parte superior.

A fita, de gorgurão azul real, é presa por uma haste interna. A medalha é acompanhada por uma barreta e uma roseta com fita de mesma cor, tendo ao centro a efígie da deusa Pallas em metal dourado.

### **Interpretação Iconológica**

A **cor azul real** representa na área das Ciências Humanas os seguintes cursos universitários: Arquivologia, Biblioteconomia, Informática e Museologia, motivo pelo qual a fita da medalha ostenta essa cor.

O **formato da medalha** apresenta-se na forma circular com contornos do rebordo ondulado simbolizando a secção de uma coluna dórica com doze caneluras, aludindo a harmoniosa fileira de pilastras que sustentam normalmente o frontão arquitetônico dos templos e academias do saber. A cabeça da deusa Pallas Athenéia / Minerva na face principal da medalha representa o conhecimento, a sabedoria e a atividade intelectual praticada pelo museólogo no exercício de sua profissão.

**Deusa Pallas Athenéia / Atena**, divindade epônima da cidade de Athenas, personificação do céu luminoso, deusa das artes, do pensamento, das ciências, da inteligência, da sabedoria, da agricultura, da guerra e da paz. Deusa poderosa não admitia derrotas. Athena, filha de Métis, personificação da prudência e da reflexão e de Zeus, deus de todos os deuses. Conhecida principalmente como deusa da inteligência, da engenhosidade humana e da paz manteve a conotação de deusa protetora, defensora e pacificadora. Preside todo o lado moral e intelectual da existência humana, dela derivando as produções da sabedoria e compreensão, tanto nas artes como nas ciências. Tem como atributos o capacete, a égide, a lança e o escudo (símbolo da proteção e defesa), o crescente (símbolo da pureza), a serpente (símbolo da sabedoria), a NIKÊ, pequena escultura da Vitória Alada (personificação da vitória e do triunfo. Os heróis e vencedores de jogos eram coroados com guirlandas de folhas de oliveira ou louro.), o Pégaso (símbolo da virtude e inspiração), a oliveira sagrada (símbolo da paz) e a coruja (símbolo da vigilância).

**Minerva**, deusa romana, assimilada à Pallas Atheneia padroeira da atividade intelectual. Os atributos de Minerva são os mesmos da deusa Pallas Athenéia.

**Estrela de cinco pontas**, fonte de luz, símbolo dos ideais elevados, que transpassa a obscuridade, o bom destino, guia dos homens, iluminação, indica sucesso e vitória. A estrela de

cinco pontas representa a manifestação central da luz, foco ativo de um universo em expansão. Simboliza a vida, o microcosmo humano.

**Estrela de seis pontas**, a sua formação se dá pela união de dois ternários; o sonho de alcançar algo além. Tem o sentido mediador entre o princípio de tudo (Deus criador) e o universo manifestado (planeta Terra). O número seis representa a harmonia, o equilíbrio e a unificação. Representa também o símbolo do macro-cosmo.

**Academia**, local onde se ensina e pratica o conhecimento do saber. Instituição cultural de cunho científico-literário, histórico e artístico.

O **Pégaso**, cavalo alado, símbolo da inspiração divina por ter feito brotar com o golpe de seus cascos a fonte de Hipocrene (fonte do cavalo), que jorrava água dos flancos do Monte Hélicon (Beócia). Esta fonte foi consagrada às Musas, cuja missão era perpetuar a memória dos acontecimentos, dos fatos épicos e feitos heróicos. Beber a água desta fonte sagrada propiciava a inspiração criativa, as qualidades espirituais e sublimes, motivo pelo qual a figura do Pégaso no capacete da deusa Pallas Athenéia, tinha como finalidade induzir a reflexão e o discernimento correto das atribuições e as qualidades a que se propõe cumprir como deusa poderosa e protetora.

**Musas**, ninfas que tinham por finalidade inspirar o talento das artes, cada musa exercia uma função. São representadas como jovens de rara beleza vestindo longas túnicas sempre acompanhadas por Apolo, deus da beleza e das artes. Seus atributos indicam suas potencialidades e qualidades artísticas. A palavra que denomina a instituição Museu tem sua origem no Templo das Musas, localizado em uma pequena colina de Atenas, consagrada às nove musas.

Adornado com sua coroa de ramos de louros, “Apolo Musageta”, conduzia e dirigia o coro das nove Musas com a cítara na mão, transmitindo aos homens o conhecimento e a cultura. Apolo, deus grego das artes, beleza, da luz, da saúde e da adivinhação, filho de Zeus e de Leto, era cultuado principalmente no Templo de Delphos, situado no vertente sudoeste do Parnaso. Neste santuário, Apolo ditava oráculos pela voz da Pítia.

O **ramo da palma** é considerado universalmente o símbolo da vitória, do devotamento, da ascensão, da regeneração e da imortalidade, ladeando a efígie da deusa Pallas Athenéia / Minerva, tem como finalidade enaltecer e homenagear o mérito das personalidades que se destacaram no uso de sua profissão. É utilizado nas insígnias acadêmicas para representar e difundir o triunfo e a vitória do saber.

O **ramo da oliveira**, símbolo da força espiritual, do conhecimento e principalmente da paz. A oliveira era consagrada na Antigüidade a deusa Pallas Athenéia, deusa da sabedoria, das ciências, das artes. Como protetora da cidade de Atenas tinha várias atribuições, principalmente defender, propiciar o progresso e manter a paz.

A **lucerna**, lamparina ou candeia antiga de luz cintilante, símbolo da iluminação, clareza do espírito e do saber científico. Um único fio que parte da alça da candeia se entrelaça 8 vezes formando laços simbólicos, aludindo os caminhos e os meandros percorridos para se alcançar à ilimitada busca do conhecimento.

O **laço** e o **nó** são símbolos complexos, com significações variadas relacionadas à idéia central da conexão fechada e infinitude. Ambos se assemelham à forma do sigma, 18<sup>a</sup> letra do alfabeto grego que corresponde a letra S do nosso atual alfabeto e ao algarismo oito (8) no sentido horizontal, signo que simboliza o infinito. Ambos aludem ao movimento e ao ritmo utilizados nas diversas modalidades culturais necessárias à prática museológica.

A **data** 18/12/1984, representa respectivamente a regulamentação da profissão de museólogo.





## Reverso

Medalha do Mérito Museológico

# Entrevista

## O Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz: estrutura e propostas\*

Monique Batista Magaldi\*\*

**Resumo:** O presente trabalho versa sobre as dinâmicas desenvolvidas no Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz (Ecomuseu de Santa Cruz), com base na entrevista realizada junto à museóloga Odalice Priosti, museóloga voluntária do Ecomuseu de Santa Cruz, professora de colégios municipais (escolas públicas) e moradora do bairro de Santa Cruz.

**Palavras-Chave:** Ecomuseu; Sócio-museologia; Educação

---

\* Agradeço, antes de tudo, ao Professor Dr. Sul Brasil Pinto Rodrigues, meu orientador durante dois anos na pesquisa que originou esta entrevista. Friso a profissão 'professor' por ser esta tão importante na vida dos que desejam aprender. Agradeço a este professor que aceitou o meu pedido e soube muito bem me orientar, estimulando-me a ter coragem em argumentar e basear o meu trabalho junto a pensamentos e questionamentos feitos por profissionais da área de Museologia, estímulo este que não me privou de tomar decisões e que só veio a me engrandecer enquanto eterna estudante que uma pesquisadora deve ser. Agradeço também ao Professor Dr. Mário de Souza Chagas, por sua co-orientação, indicando e cedendo fontes bibliográficas de grande valia para esta entrevista. Quanto à entrevistada, a museóloga e professora Odalice Priosti, agradeço pelo carinho e paciência em responder, uma a uma, a tantas questões desta breve entrevista de 15 páginas. Eternamente agradecida, Monique Magaldi.

\*\* Aluna do Curso de Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Foi Bolsista de Iniciação Científica pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia - IBICT. E-mail: [moniquemagaldi@yahoo.com.br](mailto:moniquemagaldi@yahoo.com.br)



**Abstract:** The present work is about the dynamics developed in Ecomuseum of Quateirão Cultural do Matadouro in Santa Cruz, based in the interview with Odalice Priosti, museum professional, volunteer of the Ecomuseum, who is also a teacher in public school, living in the neighbourhood of Santa Cruz.

**Keywords:** Ecomuseum; Social museology; Education

**Entrevistada<sup>1</sup>:** ODALICE PRIOSTI. Moradora do bairro de Santa Cruz e professora da rede municipal de ensino, cidade do Rio de Janeiro. Graduada em Museologia e Mestre em Memória Social e Documento pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Museóloga voluntária e de atuação importante no Ecomuseu do Quateirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz, desenvolve atividades junto à comunidade, priorizando a defesa da cidadania dos moradores e do patrimônio local, o qual compreende patrimônios materiais e imateriais contidos no território do referido ecomuseu que, segundo ela, abrange a todo o bairro de Santa Cruz.

## **Ecomuseu e estrutura**

### **I. MONIQUE MAGALDI: O que é o Ecomuseu de Santa Cruz?**

**ODALICE PRIOSTI:** Ecomuseu, segundo nossa experiência em Santa Cruz, é um espaço de relações entre uma comunidade e seu ambiente natural e cultural, onde se desenvolve, através das ações de iniciativa comunitária, um processo gradativamente consciente e pedagógico de patrimonialização, apropriação e responsabilização dessa comunidade com a transmissão, cuidado e transformação do patrimônio comum e, conseqüentemente, com a criação do patrimônio do futuro. A partir dessa prática, a comunidade se conscientiza do seu papel e responsabilidade com o patrimônio, usando-o como um dos recursos para o desenvolvimento local.

**2. MONIQUE MAGALDI: Quando e onde ocorreu o encontro em que a comunidade de Santa Cruz descobriu serem os trabalhos que já realizavam característicos de um ecomuseu? Qual era o propósito da reunião? O que foi discutido para que a comunidade chegasse a esta conclusão: a existência de uma estrutura ecomuseológica no bairro de Santa Cruz/RJ?**

**ODALICE PRIOSTI:** Foi em maio de 1992, durante o I ENCONTRO INTERNACIONAL DE ECOMUSEUS, no Rio de Janeiro, realizado pela Prefeitura do Rio/ SMC – Secretaria Municipal de

---

<sup>1</sup> Entrevista realizada via e-mail. MAGALDI, Monique Batista. **Entrevista Ecomuseu de Santa Cruz** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[moniquemagaldi@yahoo.com.br](mailto:moniquemagaldi@yahoo.com.br)> em 11 de out.2003 e 8 de mai. 2005.

Cultura, no auditório do edifício da Petrobrás, Avenida Chile. Esse encontro está registrado nas ATAS publicadas pela Pref. do Rio, SMC.

Foi com as intervenções de diferentes palestrantes, cada um contava sua experiência com ecomuseu ou museu comunitário. Lá estavam Hugues de Varine (França), René Rivard (Canadá), Mário Moutinho (Portugal) e o representante de Assuntos Culturais da UNESCO, Hernan Crespo Toral (Equador). Alguns brasileiros também falavam sobre o tema, sobre o que já tinham lido e observado em experiências no exterior. Os debates após as palestras ajudavam a esclarecer mais e logo fomos percebendo que aqueles conceitos nos eram familiares, pois o NOPH – Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica já desenvolvia um trabalho naquela linha em Santa Cruz. Certos de que o trabalho do NOPH era uma forma diferente de atuar museologicamente, começamos a participar dos debates, explicando-nos numa linguagem muito simples e identificando-nos como um ecomuseu já em processo desde 1983.

A descoberta de nosso ecomuseu contemplava a proposta de se criar um ecomuseu na Zona Oeste, objetivo daquele encontro. Na época, nós não sabíamos que era esse o propósito do encontro. Um ônibus fretado pela Prefeitura levaria os participantes de Bangu, Campo Grande e Santa Cruz. O ônibus partiu de Santa Cruz com 17 pessoas. Em Campo Grande entraram duas participantes e em Bangu ninguém compareceu. A comunidade de Santa Cruz, liderada pelo NOPH, fez intervenções muito pertinentes e comprovou que não era preciso criar um ecomuseu, pois ele já existia. Também ficou muito claro que seria inviável criar um Ecomuseu da Zona Oeste, pela extensão do território, pela diversidade das populações que nela habitavam e suas diferentes necessidades.

Manifestamo-nos como representantes da comunidade de Santa Cruz e em nome dela reivindicamos o reconhecimento da existência de nosso ecomuseu. Inesquecível!!!

### **3. MONIQUE MAGALDI: Como o ecomuseu se encontra organizado (em núcleos, áreas, grupos...)?**

**ODALICE PRIOSTI:** Inicialmente organizado em diferentes grupos participativos, atualmente conseguimos visualizar e dar corpo a setores ou núcleos integrados ou não à ação ecomuseológica, sensibilizados pelo núcleo central.

### **4. MONIQUE MAGALDI: Qual é o nome, de fato, do Ecomuseu existente em Santa Cruz? Ele é um ecomuseu ou um museu comunitário?**

**ODALICE PRIOSTI:** Existe apenas o Ecomuseu de Santa Cruz que é por Lei chamado “Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro”, nome nascido das discussões no coração do

grupo que implantou o ecomuseu, após sua identificação como tal em 1992, num desdobramento e evolução do NOPH inicial.

O Ecomuseu de Santa Cruz, como é também chamado pela comunidade museológica nacional e internacional, adota também “Ecomuseu Comunitário de Santa Cruz”, enfatizando sua característica profundamente comunitária, ainda que possa parecer redundante. O NOPH, de cuja ação se originou o Ecomuseu, continua sua trajetória como uma ONG que assume a responsabilidade de pesquisar e divulgar a história e a cultura locais, no contexto do bairro e localidades adjacentes que se formaram na área da antiga Fazenda de Santa Cruz, tendo constituído um acervo bibliográfico, arquivístico e museográfico com as doações espontâneas de sócios e amigos, vinculados ou não à entidade. É preciso frisar, no entanto, que o desenvolvimento da iniciativa comunitária chamada ecomuseu independe de constituição de acervo acumulado sob a guarda do NOPH, já que considera patrimônio toda a cultura viva da região com seus documentos, seus monumentos, sua história e memória em construção e todas as manifestações culturais do homem em sociedade, em seus próprios sítios.

**5. MONIQUE MAGALDI: Quais os espaços mais usados para a realização dos eventos da comunidade (nas praças, ruas e monumentos)?**

**ODALICE PRIOSTI:** Todos os citados e mais os espaços das escolas, colégios, universidades locais, clubes e sociedades, o Centro Cultural do bairro, galerias comerciais, shopping, a orla da Baía de Sepetiba, entre outros.

**6. MONIQUE MAGALDI: Qual a porcentagem de contribuição da Prefeitura, monetariamente? Quais são os outros participantes neste quesito?**

**ODALICE PRIOSTI:** A Prefeitura do Rio contribui com funcionários (não são técnicos) que recebem os pesquisadores e visitantes, mantém o quadro administrativo e proporciona recursos para eventos numa porcentagem de 50 % e os 50% restantes resultam das parcerias articuladas na comunidade, através das participações nos projetos, prestando serviços e cedendo espaços graciosamente. Outros pequenos recursos são oriundos de contribuições espontâneas de sócios e amigos do NOPH e do Ecomuseu e anunciantes, sem qualquer obrigatoriedade. Tais doações, registradas mediante recibos, mantêm a edição do informativo bimestral *Quartirão*, onde são devolvidas aos colaboradores as informações decorrentes das pesquisas, a divulgação dos eventos, os desdobramentos das ações ecomuseológicas. De certo modo, pulverizam-se os gastos na própria comunidade, o que lhe confere uma certa autonomia e poder de negociação.

**7. MONIQUE MAGALDI: Como se encontra estruturada a direção do ecomuseu? Como o diretor é nomeado?**

**ODALICE PRIOSTI:** A partir da Lei 2354 de 1º de setembro de 1995, o Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro passou a fazer parte da estrutura da Secretaria Municipal de Cultura e foi criado nessa lei um quadro administrativo para o Ecomuseu. Apesar de termos participado da implementação da Lei, foi vetado o artigo que concedia ao NOPH a apresentação de uma lista nominal tríplice para impedir que a nomeação de um nome estranho ao processo pudesse interferir na continuidade da experiência ecomuseológica. O veto fragilizou o ecomuseu enquanto iniciativa comunitária autônoma, mas não impediu que se continuasse a agir de forma independente, pois naquela ocasião foi acatada a indicação de um membro do NOPH para a direção. A vulnerabilidade existe, pois é prerrogativa do Prefeito da Cidade do Rio aceitar ou não a indicação pelo NOPH, origem do ecomuseu.

**8. MONIQUE MAGALDI: Qual(is) a(s) diferença(s) ou semelhança(s) entre a região destinada ao ecomuseu e a APAC (Área de Proteção Cultural e Ambiental), em Santa Cruz?**

**ODALICE PRIOSTI:** O ecomuseu começou limitado a um núcleo chamado Quarteirão Cultural do Matadouro com seus monumentos, suas ruínas, sua cultura viva, seus problemas ligados a abandono e esquecimento. Logo, os seus principais dinamizadores perceberam que sua ação tinha alcance muito maior, projetando-se, através de outros núcleos sensibilizados, para além do Quarteirão do Matadouro, atingindo outras comunidades mais periféricas do bairro. Delineava-se o território do ecomuseu, à medida que, espontaneamente, os grupos inauguravam novos núcleos de ação, integrando-se de algum modo ao movimento do ecomuseu. Como nada é imposto e comandado, o ecomuseu passou a dialogar com os mais diversos segmentos sociais, ouvindo suas reivindicações, discutindo com eles os problemas da região. Adquiriu por isso confiabilidade.

A APAC – Área de Preservação do Ambiente Cultural não pode nunca se confundir com a ação do ecomuseu, pois aquela tratou apenas da relação de bens imóveis percebidos por técnicos da Prefeitura do Rio, como de alto valor para serem preservados. Não houve a consulta à comunidade, apenas uma visão técnica. No caso do Ecomuseu, iniciativa comunitária, busca-se a preservação processual da cultura viva da localidade, seus bens materiais e imateriais que integram o patrimônio coletivo.

**9. MONIQUE MAGALDI: O ecomuseu possui algum(a) museólogo(a) trabalhando em sua estrutura de forma efetiva? Quantos? Há quanto tempo?**

**ODALICE PRIOSTI:** Na estrutura ligada à Secretaria de Culturas, não; mas pela comunidade, venho atuando como museóloga voluntária, desde 1992, procurando participar do movimento livremente e colaborando na elaboração e execução de projetos, que façam interagir cultura e educação em prol do desenvolvimento local, sempre com o cuidado de não tolher as iniciativas comunitárias, pelo contrário, buscando estimulá-las e apoiá-las.

**10. MONIQUE MAGALDI: Por que se criou um ecomuseu vinculado à Prefeitura? Quais as vantagens e desvantagens percebidas nesta ligação entre a comunidade e o governo (Prefeitura)?**

**ODALICE PRIOSTI:** Não é certo dizer que se criou um ecomuseu vinculado à Prefeitura. A criação e reconhecimento do ecomuseu são anteriores à Lei 2354. Na verdade, fomos surpreendidos com o veto à indicação pela lista tríplice e nada pudemos fazer. Há vantagens e desvantagens, dependendo do que pensa o Secretário de Cultura e seus assessores: se compreendermos o ecomuseu como uma iniciativa comunitária de grupos e cidadãos que se responsabilizam pela mobilização pedagógica de uma comunidade pelo e para o patrimônio e pelo desenvolvimento local, a Prefeitura é um dos principais parceiros e pode dar condições de desenvolver o ecomuseu. Mas há desvantagens, quando se quer enquadrar o ecomuseu como um órgão submetido a um sistema organizacional pré-existente: poda-se a capacidade de iniciativa e todo poder de criação, gerando conflitos entre a comunidade e o poder público, pois o ecomuseu é uma forma de expressão da comunidade local, consciente de seu valor e do seu potencial na gestão de suas próprias questões.

**Ecomuseu e educação**

**11. MONIQUE MAGALDI: Como vem ocorrendo o processo de comunicação e educação com a comunidade residente no território do Ecomuseu de Santa Cruz?**

**ODALICE PRIOSTI:** Reafirmamos que o ecomuseu faz a comunidade viver um processo pedagógico informal de valorização e uso do patrimônio local e com isso acontecem naturalmente a identificação e apropriação cultural. Porque acreditamos nisso; nossos projetos e atividades visam sempre prioritariamente a comunidade jovem, os estudantes, numa alfabetização que se quer continuada do patrimônio da região. Por isso nossa maior parceira tem sido a Escola, embora de modo não sistemático, a Escola tem ajudado a preparar a comunidade do futuro para ler, entender melhor seu território, criando vínculos e possibilitando uma futura participação mais consciente. As exposições itinerantes, as culminâncias dos projetos, os movimentos nas praças,

entre outras, têm sido estratégias de abordagem usadas para comunicar e ensinar a comunidade a valorizar seu patrimônio natural, cultural, espiritual e, sobretudo, humano.

**12. Tendo como base “Uma educação para a libertação e não para a dominação”.**

**a. MONIQUE MAGALDI: As atividades do ecomuseu são voltadas para atividades puramente pedagógicas ou têm algum outro enfoque?**

**ODALICE PRIOSTI:** É fundamental o caráter pedagógico da ação museológica que se desenvolve, procurando-se com ela elevar a auto-estima de uma comunidade muitas vezes esquecida, quer pela valorização de sua cultura, de seus bens patrimoniais espalhados no território do ecomuseu, quer pela atividade que nasce da interação entre ecomuseu e escola e todos os outros segmentos sociais. Isso deságua num exercício pedagógico de valorização do homem social como agente transformador do espaço que abriga sua cultura viva, vincula-o afetivamente a esse espaço, para o qual busca, integrando o corpo comunitário, melhorias coletivas.

Nessa atuação pedagógico-museológica criam-se situações de pesquisa, leitura e interpretação do espaço/ território e das mudanças que nele ocorrem em função do tempo, de identificação e preservação de bens simbólicos coletivos, de construção de memória, de documentação. Tudo isso gerou uma constituição de acervo com doações de documentos, livros, objetos que são utilizados em exposições ou divulgados no informativo bimestral.

**b. MONIQUE MAGALDI: Com relação aos projetos educativos desenvolvidos, somente se baseiam em Paulo Freire ou possuem outras fontes de inspiração?**

**ODALICE PRIOSTI:** Os princípios pedagógicos da educação libertadora em Freire nutrem nossa forma de apropriação do patrimônio e preparam o terreno para a gestão comunitária desse patrimônio. No que se refere à Ecomuseologia, temos uma profunda identificação com os conceitos de Hugues de Varine que nos colocam diante de uma museologia que busca o desenvolvimento local. Na prática, estamos identificados com as experiências que se abrigam sob as Novas Museologias, tais quais são reconhecidas e apoiadas pelo MINOM (Movimento Internacional para uma Nova Museologia), de cujo Conselho Administrativo faço parte desde 1999. Podemos citar ainda, dentro do MINOM, o pensamento teórico de Pierre Mayrand (Quebec), Mário Moutinho (Portugal), Raul Mendez Lugo (México), além de Maria Célia Moreira Santos e Mário Chagas (Brasil), que interpretam as práticas das novas museologias em diferentes partes do mundo.

**c. MONIQUE MAGALDI: Qual a importância do educador PAULO FREIRE para o ECOMUSEU DE SANTA CRUZ?**

**ODALICE PRIOSTI:** A presença de Paulo Freire na base de nossas ações ecomuseológicas vem capacitando a comunidade para assumir sua responsabilidade em relação ao patrimônio. O ecomuseu é, portanto, uma experiência pedagógica a longo prazo, cujo alvo é quase sempre a comunidade do futuro. Foi de grande importância a compreensão dos princípios freireanos, contidos por exemplo em “Educação como prática da liberdade”, “Pedagogia da autonomia” ou “Ação Cultural para a liberdade” para podermos pensar em uma Museologia capaz de libertar as forças vivas de nossa comunidade na preservação processual do seu patrimônio e no uso desse patrimônio para o desenvolvimento local.

**13. MONIQUE MAGALDI: Quantos CIEPs estão incluídos na estrutura do ecomuseu?**

**ODALICE PRIOSTI:** Os CIEPs, bem como todas as escolas públicas e privadas, se integram espontaneamente ao ecomuseu como patrimônio e espaço de ação, bastando que se sintam como tal. Temos tido muitas histórias de interações entre ecomuseu e CIEPs (CIEP Barão de Itararé, Mário de Andrade, Ismael Nery, Roberto Morena, Alberto Pasqualini, 1º de Maio, Marcos Freire em Sepetiba, entre outros). São inúmeras as escolas públicas e particulares que têm participado de projetos do NOPH e do Ecomuseu, principalmente a partir de 1993, quando a ação ecomuseológica se definiu mais claramente (E.M. Princesa Isabel, E.M. Fernando de Azevedo, E.M. João Carlos Vital, E.M. José de Melo, E.M. Professor Coqueiro, E.M. André Vidal de Negreiros, E.M. Pestalozzi, E.M. Prof. Darcy, E.M. Joaquim da Silva Gomes, E.M. Ponte dos Jesuítas, E.M. Renato César, E.M. Bento do A. Coutinho, E.M. Profª Dione de Carvalho, E.M. Eduardo Rabelo, E.M. Lourdes Lima Rocha, E.M. Sind. Chico Mendes, E.M. Cel. Berthier, E.M. Sócrates Galvêas, E.M. Otelo de Souza Reis, E.M. Aldebarã, E.M. Ronald de Carvalho, E.M. Luís Caetano, Colégio Appolo XII, Colégio Cunha Melo, Colégio D. Oton Mota, Santa Mônica Centro Educacional, Educandário São Jorge, Colégio Girassol, Colégio Cezário, Instituto Sepetiba, Colégio Arte e Cultura, Educandário Edith dos Santos, Centro Educacional Estações do Ano, Colégio São Lucas, Colégio Delta, Colégio Damiana Gandra, entre outros.

O elo entre as escolas das redes municipais e privada e o Ecomuseu se faz através de contatos diretos, por iniciativa das direções ou de professores, ou através da 10º CRE, nossa habitual parceira nos projetos que envolvem cultura e educação.

**14. MONIQUE MAGALDI: Odalice, a senhora prefere se intitular, dentro da estrutura do ecomuseu, uma professora, museóloga ou moradora? Por quê?**

**ODALICE PRIOSTI:** São as três faces do meu papel de cidadã santacruzense. Não consigo separá-las. Como integrante desse ecomuseu sou a moradora que luta por melhorias da qualidade de vida e pela inclusão de Santa Cruz no contexto cultural do Rio, a professora que percebe quanto pode ajudar na criação dos vínculos e da responsabilidade com o patrimônio local via educação e a museóloga que busca entender como e porque essa comunidade criou essa resposta cultural e procura colaborar nessa experiência, sem grande interferência nos caminhos que a comunidade escolheu para si.

### **Ecomuseu e comunidade**

#### **15. MONIQUE MAGALDI: Qual a relação do ecomuseu com seu entorno (relação: ecomuseu e comunidade)?**

**ODALICE PRIOSTI:** O ecomuseu só existe porque existe essa trama de boas relações na comunidade. No início, quando ainda em fase de implantação, houve dificuldades no sentido de entender o que era o ecomuseu, pois a comunidade o percebia ainda sob o conceito arraigado de museu convencional e houve alguma rejeição ou preconceito (museu é lugar de coisa velha, etc.). Tivemos e ainda temos muito trabalho para mostrar que o ecomuseu trata não só de passado, mas principalmente de presente e futuro. Ainda há na comunidade quem confunda o Ecomuseu com o prédio do seu núcleo sede, o Palacete do Matadouro, hoje Centro Cultural de Santa Cruz. Por isso, é grande a nossa tarefa para mostrar o que é de fato ecomuseu (território, patrimônio e comunidade participativa) e corrigir interpretações calcadas no conceito de museu convencional. As boas relações com o entorno se mostram através das parcerias que se formam com o ecomuseu em cada atividade ou projeto.

#### **16. MONIQUE MAGALDI: Como é discutida a política interna, da própria comunidade, no ecomuseu?**

**ODALICE PRIOSTI:** No ecomuseu a política discutida é unicamente a participação cidadã da comunidade. Não são pertinentes políticas de cunho partidário, pois o ecomuseu perderia sua característica caso se vinculasse a qualquer um deles. Trabalhamos e discutimos com todos os segmentos, visando sempre a construção e o exercício da cidadania plena. Isso é feito na abordagem livre das questões comuns que buscam a qualidade de vida da região: aprende-se a refletir sobre essas questões, a discuti-las, a propor saídas, a negociar com as autoridades e a sensibilizá-las para conseguir sua cooperação.

#### **17. MONIQUE MAGALDI: Como acontece a interação entre funcionários públicos, comunidades e visitantes com o Ecomuseu de Santa Cruz?**



**ODALICE PRIOSTI:** Esse ainda é um ponto vulnerável no ecomuseu porque os funcionários nem sempre estão diretamente comprometidos com o ecomuseu: pertencem aos quadros da Prefeitura e nem sempre são da comunidade local. Mostram boa vontade com o trabalho, porém haveria uma maior identificação se pudéssemos aproveitar os mais mobilizados da comunidade nessa experiência e, após uma capacitação no próprio Ecomuseu, estariam preparados para receber os visitantes com mais autenticidade. Já existem alguns funcionários que, após anos de serviço no ecomuseu incorporaram seus princípios e desempenham bem a tarefa de criar elos na comunidade e de recebê-la e orientá-la nas visitas, ainda que não sejam técnicos ou profissionais, o mesmo acontecendo com o público de outras regiões.

**18. MONIQUE MAGALDI: Como o G.R.E.S Acadêmicos de Santa Cruz tem atuado, participado, de atividades junto ao Ecomuseu de Santa Cruz? Qual a importância deste para o ecomuseu e para a comunidade santacruzense?**

**ODALICE PRIOSTI:** O G.R.E.S Acadêmicos de Santa Cruz integra os parceiros do ecomuseu, aderindo às suas iniciativas, participando das discussões sobre o patrimônio local, valorizando as ações sócio-culturais na comunidade. Grandes exemplos dessa parceria foram a participação da Escola de Samba no II EIE / IX ICOFOM LAM (2000), no III EIEMC/X Atelier Internacional do MINOM e nas exposições temporárias (no Centro Cultural de Santa Cruz) e itinerantes sobre nossa cultura viva, nos projetos compartilhados (Inventário Participativo, Futuro a gente é que faz, entre outros), realizadas sob a liderança do Ecomuseu. No Carnaval de 2004, o GRES Acadêmicos de Santa Cruz desfilou na Marquês de Sapucaí o enredo sobre a história de Santa Cruz, o que para nós, da equipe dinamizadora do ecomuseu, foi considerado uma completa exposição museográfica do nosso patrimônio, feita na expressiva e irretocável letra do samba, um de nossos mais caros patrimônios imateriais.

Esse é um dos aspectos mais importantes: a transposição dos nossos valores patrimoniais para a linguagem do samba. Através dessa performance, compreendemos que o G.R.E.S Acadêmicos de Santa Cruz participava do nosso Inventário Participativo de uma forma que toda a população pode entender: na avenida, cantando e dançando, uma apoteose do patrimônio local em forma de desfile triunfal, ainda que ficássemos com o vice-campeonato apenas. A Escola de Samba contribuía assim para a valorização de nossos bens mais caros, o patrimônio imaterial de nossa cultura viva.

**19. MONIQUE MAGALDI: Quanto às comunidades residentes em favelas, no bairro de Santa Cruz, quais as atividades, projetos e o grau de participação destes junto ao Ecomuseu? Caso não exista esta participação ou integração, entre o ecomuseu e estas comunidades residentes das favelas do bairro, por que esta integração não acontece? (Exemplos de atividades destinadas a integração entre os moradores do bairro, residentes ou não em favelas).**

**ODALICE PRIOSTI:** Santa Cruz é um bairro onde existem muitas comunidades de baixa renda, vivendo em “conjuntos habitacionais” para onde vieram na maioria das vezes compulsoriamente. Há também comunidades resultantes de invasões, ocupação clandestina e irregular de espaços vazios ou abandonados. Quase todos se favelizaram pela falta de infraestrutura, de oportunidades de empregos e de políticas públicas para frear a ocupação desordenada.

Apesar de uma postura aberta junto a essas comunidades desfavorecidas, o Ecomuseu ainda se ressentia de uma ação mais efetiva com elas. As abordagens para uma efetiva integração do ecomuseu são mais pela via da interação com as escolas que nelas se inserem, pela qual os projetos educativos do museu chegam. Assim foi com a trilogia “Santa Cruz Culturitiba”( 1995), “Santa Cruz Cultura Ativa”(1997) e “Santa Cruz Cultura Viva”(1998/1999), seguida de VIVA SANTA CRUZ VIVA!(2000/2002), onde foi percebida uma participação de grande número de escolas das referidas comunidades, comprovando da parte delas um desejo de integração. A Escola, maior aliada dos projetos culturais do Ecomuseu, tem sido uma potencial mediadora dessa integração, até porque, pela sua clientela diversificada, cada sala de aula representa o microcosmo dessas comunidades.

Atualmente estamos apoiando projetos das comunidades periféricas, através da Lona Cultural Sandra de Sá, por exemplo, Oficinas de cinema, (Avenida João XXIII), valorizando e divulgando o artesanato local (na loja de souvenir que está sendo implantada pelo NOPH no CCSC), Oficinas de capacitação em Museologia Comunitária, gratuitas e abertas às comunidades (a partir de abril), apoio e parceria com os jovens na criação do CIJC – Centro de Integração do Jovem com a Cultura; apoiamos em outras épocas núcleos de Teatro no Cesarão e na João XXIII. No entanto, muito há ainda por fazer!

### **NOPH e memória do bairro de Santa Cruz no Rio de Janeiro**

#### **20. MONIQUE MAGALDI: Como é realizada a preservação da memória da comunidade de Santa Cruz?**

**ODALICE PRIOSTI:** Desenvolvemos projetos que preparam as bases para a construção, reconstrução cotidiana e preservação da memória em Santa Cruz e adjacências. No momento, dentro do projeto “FUTURO A GENTE É QUE FAZI!”, damos prosseguimento às Rodas de Lembranças, seções itinerantes com idosos e jovens, onde se dá a valorização das lembranças e se procura fazer a troca de valores entre a geração mais velha e a mais nova, apoiando a Campanha de Valorização do Idoso. Registramos as rodas com fotografias, às vezes filmamos, e devolvemos à comunidade os frutos dessa troca nos relatórios publicados no Jornal Quarteirão. Em outras

épocas, fizemos um projeto de Memória Oral com pessoas da localidade, anônimas ou não, cujas entrevistas compõem o acervo do NOPH para futuras pesquisas. O projeto de História Oral tem sofrido problemas de continuidade por falta de pessoal (pesquisadores) e recursos que possam manter a atividade.

**21. MONIQUE MAGALDI: A Instituição NOPH (Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica) de Santa Cruz tem algum vínculo partidário? Qual (is)? Por quê?**

**ODALICE PRIOSTI:** Não. Desde a fundação do NOPH – Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica, origem do Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro, as ações têm sido pautadas por uma autonomia conquistada, primeiramente administrando os conflitos, agora dialogando e negociando nas diferentes esferas do poder. Acredita-se que, a partir do momento em que essa instituição se vincula a qualquer tipo de poder, perde-se a principal motivação da ação sócio-cultural, que é a discussão aberta sobre as questões locais, perdendo-se, conseqüentemente, a credibilidade alcançada com 20 anos de pedagógica mobilização pelo patrimônio.

**22. MONIQUE MAGALDI: Como é percebida a relação do Estado com a organização não governamental (NOPH - Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica), no que se refere à relação ONG e Estado? Esta relação é favorável ou desfavorável? Por quê?**

**ODALICE PRIOSTI:** O NOPH é uma organização que se quer autônoma. Entretanto tem dificuldades para se manter, contando apenas com colaborações espontâneas de seus sócios e amigos e algumas parcerias nos seus eventos. Acolhido pela Prefeitura em uma das salas do Centro Cultural de Santa Cruz, em 2000, não há ainda qualquer documento que assegure sua presença naquele espaço. Arrastam-se estudos para assinatura de um convênio em regime de comodato por determinado período, renovável a cada período de 50 (?) anos. Apesar do reconhecimento e respeito ao seu trabalho sócio-cultural durante duas décadas, o Estado ainda parece minimizar essa presença, dificultando essa autonomia, o que mantém instável a situação do NOPH junto à Prefeitura.

**23. MONIQUE MAGALDI: O que o NOPH (NOPH - Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica) tem feito de diferente do Estado quanto à atenção dada à região (bairro de Santa Cruz/RJ) e ao referido ecomuseu carioca?**

**ODALICE PRIOSTI:** Projetos próprios que compõem uma pedagogia experimental de apropriação e uso do patrimônio, envolvendo a comunidade local na pesquisa, difusão e participação direta nas discussões relativas à gestão patrimonial. Edita o Jornal bimestral *Quarteirão*, com o apoio espontâneo da comunidade, na forma de contribuições dos *Amigos do Quarteirão* ou de anunciantes. Com essa publicação mantém ativo e incrementa o gosto pela

pesquisa em todos os níveis formais e informais de educação. Cria e mantém rede de relações com entidades congêneres e mantém acesa a centelha da mobilização cultural da região. Acolhe e preserva acervos (bibliográfico, arquivístico e museográfico) oriundos de doações da comunidade, constituindo um pequeno museu comunitário, ainda sem as condições razoáveis de conservação, orientadas pela museologia, mas que representa a resposta da comunidade à ação pedagógica de valorização do patrimônio local. Os livros, documentos e objetos levados pela comunidade, bem como narrativas/ depoimentos orais gravados em vídeo ou fitas magnéticas são registrados, sem muito profissionalismo, mas com o zelo dos que valorizam cada fragmento da nossa história. Necessitando de acondicionamento e armazenagem adequados, esse misto de museu etnológico e regional é um dos lugares onde as pessoas se identificam e se reconhecem como sujeitos, quando observam suas doações, integrando exposições-relâmpago ou itinerantes na culminância de projetos saídos da comunidade. No entanto, uma preocupação ronda nossas ações: a de que a profissionalização no interior desse ecomuseu dilua as suas características comunitárias e o museu, ao se institucionalizar, torne-se um museu convencional sem identificação com a comunidade. O ideal seria poder capacitar, gradativamente, pessoas da comunidade comprometidas com o trabalho que já é feito, ainda que sem os rigores das técnicas mais atualizadas da museografia e da expografia.

**24. MONIQUE MAGALDI: Com relação ao primeiro estatuto datado de fevereiro de 1984, este ainda vigora ou teve alguma alteração durante estes anos?**

**ODALICE PRIOSTI:** Nos 20 anos do NOPH, só existe esse Estatuto, que está em pleno vigor.

**25. MONIQUE MAGALDI: No que concerne aos sócios do NOPH, conforme o regimento interno, quem são: algumas pessoas que participam mais ativamente do NOPH; são todos os moradores do bairro, sem exceção; ou são somente os que contribuem financeiramente com o NOPH?**

**ODALICE PRIOSTI:** Os sócios do NOPH são originalmente os que preencheram uma ficha de filiação, mas há os sócios correspondentes, muitos nunca chegaram a preencher ficha e nunca estiveram pessoalmente: apóiam e colaboram com o NOPH à distância. É preciso lembrar que nos primeiros tempos, os sócios colaboravam financeiramente com a entidade, dando uma contribuição mensal. Observou-se ao longo do tempo que não basta preencher uma ficha e contribuir financeiramente com mensalidades, pois o que se valoriza é a participação direta no processo. Por isso, hoje não há mais cobradores de mensalidade e sim uma contribuição espontânea para financiar o jornal a cada dois meses. Nada é imposto, cada um colabora quando e como quiser, sem um compromisso formal. Sendo assim, temos também recebido colaborações

de pessoas que não preencheram ficha do NOPH, mas se responsabilizam pelo seu futuro como entidade cultural. No entanto para ser votado e votar nas Assembléias Gerais e integrar os cargos da Coordenação é solicitada a filiação formal. Atualmente, há diversas formas de colaboração: os que contribuem financeiramente (sócios do NOPH e /ou amigos do Quarteirão, os anunciantes do jornal, os que apóiam como parceiros, os que colaboram com matérias para o jornal, os que pesquisam, os que concebem e /ou desenvolvem os projetos, os que integram a rede de correspondentes entre outros. Como poderá perceber, a contribuição financeira ou logística depende exclusivamente da livre e espontânea vontade de qualquer cidadão que se sinta responsável por esse trabalho em qualquer tempo.

**DATA: 08/05/2005.**

### **Ecomuseu e Inventário Participativo**

#### **26. MONIQUE MAGALDI: Exemplos de patrimônios imateriais e materiais existentes no Ecomuseu de Santa Cruz?**

**ODALICE PRIOSTI:** Patrimônio Imaterial: os saberes e fazeres ligados à presença do Matadouro em Santa Cruz (dos boiadeiros, dos magarefes, o uso dos tendais para fazer o charque, a utilização dos miúdos bovinos na alimentação; as lendas locais; as festas e costumes (religiosos ou pagãos) como as procissões de Corpus Christi e os tapetes de sal, mais recentes, a procissão eqüestre de São Jorge; a cultura viva dos imigrantes que emerge das narrativas e relatos dos portugueses, italianos, sírio-libaneses, espanhóis, austro-húngaros e mais recentemente, dos japoneses; as receitas de culinária e medicina caseira repassadas de gerações a gerações; a presença indígena na toponímia (Irerê, Guandu, Marambaia, Sepetiba, Saquassu, entre outros); patrimônios perdidos (o apito da maria-fumaça, o cheiro do matadouro, o som das matracas na procissão do Senhor Morto, o toque do sino da Matriz, etc.); patrimônio em risco: a pesca artesanal na Baía de Sepetiba.

Patrimônio material: todo o patrimônio histórico (Ponte dos Jesuítas, Sede da Fazenda de Santa Cruz, Vilas Operárias do Matadouro, Fonte Wallace, etc.) em monumentos; alguns casarios; a Baía de Sepetiba; as palmeiras imperiais; o Morro do Mirante; os objetos afetivos e documentos levados pela comunidade para o NOPH – Núcleo de Orient. E Pesquisa Hist., formando um museu comunitário; praças e ruas históricas como a Estrada Real de S. Cruz, a Avenida Isabel e as ruínas do Matadouro.

#### **27. MONIQUE MAGALDI: O que é um Inventário Participativo (IP) ? Ele está somente baseado em bens imateriais? Por quê?**

**ODALICE PRIOSTI:** O I. P. para nós do ecomuseu é uma **DISCUSSÃO/ MOBILIZAÇÃO** na comunidade que envolve patrimônios materiais e imateriais. Entre os materiais, colocamos não só os prédios, monumentos e bens naturais, mas também os objetos de valor afetivo guardados no NOPH ou pelos próprios proprietários que os cedem temporariamente para nossas exposições. Os bens imateriais são representados pelas memórias das pessoas e a própria cultura viva da comunidade (festas, costumes, tradições, credences, narrativas orais etc.). Dessa forma, temos um conceito mais integral do que é patrimônio que é o presente, contendo o passado e as possibilidades de transformações - o futuro. Essa pesquisa/discussão vem acontecendo há longo tempo, precisamente o tempo de existência do NOPH, ainda que não soubéssemos que isto já era uma forma de inventariar nossos bens pela comunidade.

**28. MONIQUE MAGALDI: Como se encontra o processo de estruturação e concretização do INVENTÁRIO PARTICIPATIVO? Quais as dificuldades já percebidas? Quais os objetivos já cumpridos e quais ainda faltam?**

**ODALICE PRIOSTI:** O Inventário Participativo de Santa Cruz está estruturado num projeto a longo prazo, inspirado no Inventário de Viamão, RS. Várias reuniões foram feitas, envolvendo os segmentos locais (representações de diversos setores da comunidade ) para explicar e divulgar o processo. Procuramos envolver também a UNIRIO/ Escola de Museologia, de cuja parceria precisaremos para a leitura e análise dos dados coletados. A divulgação vem sendo feita através de reuniões setoriais, pelo Jornal Quarteirão e pelas rádios comunitárias do bairro. Mas acreditamos que o maior veículo dessa novidade será a escola, professores e alunos, em todos os níveis. Pretende-se abrir com o I.P. um grande debate sobre as questões ligadas ao nosso patrimônio e dessa forma iniciar um movimento de revitalização cultural.

As principais dificuldades observadas no pré-teste aplicado (100 questionários no setor piloto – Quarteirão do Matadouro) se relacionam ao reduzido número de pesquisadores (voluntários). Esperamos que os estudantes universitários e mesmo de 2º grau da localidade possam colaborar nessa coleta, já que nos foi oferecida a parceria do CETEP Santa Cruz e de algumas universidades da região. Contaremos também com os professores das escolas situadas no Quarteirão do Matadouro, nesse primeiro momento.

Uma outra dificuldade surgida no pré-teste é a necessidade de adaptar o questionário ao nível de entendimento dos estudantes, o que já está sendo feito, ouvindo os professores da localidade.

Estamos apenas iniciando a experiência da escuta no núcleo piloto. Esperamos resolver essa coleta entre outubro e novembro e iniciar em dezembro no núcleo 02, Residência da Fazenda, abrangendo o Batalhão Escola de Engenharia, moradores do entorno e comércio local.

**29. MONIQUE MAGALDI: Quais são os objetivos pretendidos com o I.P.? Quais são as perguntas feitas no I.P.?**

**ODALICE PRIOSTI:** Que a comunidade sinalize os bens que quer preservar;

- Que a comunidade os reconheça e interprete como recursos para desenvolver a localidade;
- Que a comunidade use o patrimônio para se expressar, para reivindicar sua inclusão na cidade do Rio de Janeiro;
- Que a comunidade reconheça sua responsabilidade e pratique sua cidadania com a guarda e vigilância contínua sobre seu patrimônio.

**30. MONIQUE MAGALDI: Quantos formulários já foram preenchidos e qual é o público alvo do referido inventário?**

**ODALICE PRIOSTI:** Cerca de 150 em cada núcleo pesquisado.

Público-alvo: a comunidade local que mora e trabalha em Santa Cruz e criou com este território um laço afetivo que se traduz em uma decisão de participar de seu desenvolvimento.

**31. MONIQUE MAGALDI: Quais foram as áreas ou núcleos já abrangidos, em Santa Cruz, pelo I.P. (Inventário Participativo)?**

**ODALICE PRIOSTI:** Em se tratando das outras formas de abordagem, não podemos fazer essa avaliação senão pelas respostas concretas dadas pela comunidade em geral (Ex. Muitas pesquisas sendo realizadas sobre os temas locais, enredo do GRES Acadêmicos de Santa Cruz / 2004 sobre a história e patrimônio de Santa Cruz, COOSTURART - Cooperativa de artesãs e costureiras de um conjunto habitacional na Av. João XXIII, fazendo moda inspirada no patrimônio local , curta-metragem \Terra de Santa Cruz realizada por oficina na Lona Cultural Sandra de Sá, monografias e dissertações sobre Santa Cruz e seu ecomuseu. Como se pode perceber, a ação ecomuseológica do I.P. de Santa Cruz já chegou às comunidades periféricas e já iniciou o processo de sensibilização para e pelo patrimônio.

Quanto à aplicação de testes formais:

Núcleo- piloto (Quarteirão), Núcleo 02 (Residência da Fazenda - falta complementar o entorno da Sede); Núcleo 03 (Ponte dos Jesuítas - falta o comércio local); Núcleo 04 (BASC/ Hangar do Zeppelin), Núcleo 06 (Região central do bairro e Distrito Industrial).

Faltam: Núcleo 05 - Sepetiba

Núcleo 07 - Comunidades periféricas (Conjuntos Habitacionais)

**32. MONIQUE MAGALDI: Quem são os “técnicos em Patrimônio” (qual a formação deles) envolvidos neste processo? Quem é o ‘responsável pela guarda e conservação das fichas’?**

**ODALICE PRIOSTI:** Não existem técnicos em Patrimônio nesse momento na comunidade e sim gente comum engajada no processo, como voluntários ou como membros da equipe do Ecomuseu e do NOPH. Optamos por desenvolver esse processo de forma livre e autônoma.

Os técnicos entrarão no momento da leitura dos resultados do processo, para decodificá-los e descrever tecnicamente os patrimônios sinalizados pela comunidade.

Como museóloga colaboradora voluntária, membro do NOPH, responsável pelo projeto e intérprete dos resultados parciais, guardo os questionários e os estudo para uma posterior síntese.

### **33. MONIQUE MAGALDI: Quais são as dificuldades e resultados já obtidos, em geral, na implantação e realização do I.P.?**

**ODALICE PRIOSTI:** Muitas dificuldades na aplicação de questionário por falta de recursos humanos: a idéia de contar com estagiários da Museologia / UNIRIO nesse processo não vingou e a ajuda vinda do Curso de Turismo da FAMA e de Pedagogia da UNESA–Santa Cruz foi insuficiente.

No entanto, a discussão segue seu curso, lento, mas sólido, aproveitando todas as oportunidades para seu fortalecimento, desde a manutenção do site [www.quarteirao.com.br](http://www.quarteirao.com.br), às participações em eventos diversos na Zona Oeste com exposições - relâmpago itinerantes, a presença de visitantes ilustres do exterior (pesquisadores/ estagiários) e de diversas partes do Brasil, participação em entrevistas para rádios comunitárias, TV Globo, TV Net, TV Educativa e outras mídias, entre outros.

Resultados positivos da implantação do IP (Inventário Participativo):

- superexposição dos patrimônios e temas locais em revistas, jornais e livros.
- discussão sobre o que é patrimônio e o estado em que se encontra (físico / vivo na memória - em risco de esquecimento -em transformação, etc.).
- necessidade de capacitação da equipe do Ecomuseu /NOPH para melhor atingir a comunidade.
- parcerias diversas com segmentos sociais para a ação sócio-cultural do Ecomuseu.
- necessidade de um maior investimento no envolvimento das Escolas e a criação de um Setor Educativo no Ecomuseu para programar ações educativas de forma mais sistemática e atingir não só o público escolar como suas famílias e comunidades.

### **34. MONIQUE MAGALDI: Os trabalhos do Ecomuseu de Santa Cruz são discutidos pela UNESCO e pelo ICOM (Conselho Internacional de Museus)?**



**ODALICE PRIOSTI:** Acreditamos que sim, porque já fomos solicitados a participar de publicações do ICOM (ICOM NEWS – nº 1 de 2001) e temos participado de conferências Internacionais e publicações coletivas (França, Espanha, Portugal, Costa Rica, México e América do Sul), no ICOM, no ICOFOM e no MINOM, tendo inclusive trabalhos registrados em suas atas. A projeção do Ecomuseu de Santa Cruz se deve a sua divulgação entre os afiliados e simpatizantes do MINOM e de *experts* e consultores internacionais, sensibilizados com a especificidade desse ecomuseu urbano. Porque tem merecido deles uma especial atenção como experiência inovadora e muito dinâmica, realizamos em 2000 em Santa Cruz, o II Encontro Internacional de Ecomuseus e IX ICOFOM LAM, onde 17 países e 15 estados brasileiros representados por museólogos, educadores e observadores/*experts* em Museologia e Desenvolvimento discutiram Comunidade, Patrimônio e Desenvolvimento Sustentável, encontro concebido, organizado e concretizado pelos atores e parceiros do Ecomuseu de Santa Cruz.

Em 2003, um trabalho do Ecomuseu de Santa Cruz sobre Inventário Participativo foi selecionado e aprovado para participar da 7ª Conferência “Internacional Cultural Heritage Meeting”– ICHIM 03, em Paris, Escola do Louvre, realizada em setembro último, à qual lamentavelmente não pudemos comparecer por dificuldades burocráticas e falta de patrocínio. Nesse ano começamos a organizar a comunidade para a realização do III Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários (III EIEMC) em evento conjunto com o X Atelier Internacional do MINOM, em 2004. Deverá ser a consolidação do Ecomuseu de Santa Cruz como experiência pioneira na reflexão e difusão de temas pertinentes às museologias sociais, à ecomuseologia, à museologia comunitária, à novas museologias. Os temas serão respectivamente: “Comunidade, Patrimônio compartilhado e Educação” (III EIEMC) e “Cultura e Democracia Participativa” (MINOM).

**35. MONIQUE MAGALDI: Quanto a FUNÇÃO SOCIAL do Museu, é sabido que, segundo Margarita Barretto:**

*[...] houve uma cobrança muito grande para que tivessem os museus alguma utilidade na promoção de mudanças sociais [...]. Porém os museus não têm poder para mudar as injustiças; só podem mostrá-las e discuti-las. O papel social do Museu não deve ser dissociado da motivação de seus visitantes, que é, na maior parte dos casos, educação, aquisição de cultura, entretenimento ou divertimento.<sup>2</sup>*

**Tendo como base a sua experiência no Ecomuseu de Santa Cruz, qual seria a função social do Museu, ao seu ver? Qual (is), se existe(m) alguma(s), diferença(s) entre a função social de um museu ORTODOXO (tradicional) e um ECOMUSEU OU MUSEU COMUNITÁRIO?**

---

<sup>2</sup> BARRETTO, Margarita. **Turismo e legado** cultural: as possibilidades do planejamento. 3 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2000, p. 66 .

**ODALICE PRIOSTI:** No ecomuseu/museu comunitário a função social é a partilha do patrimônio via participação direta da comunidade, numa gestão co-participativa das questões problemáticas que envolvem a busca da qualidade de vida. Dessa forma, o patrimônio se torna de fato um instrumento da comunidade para o desenvolvimento, pela responsabilização e pela cidadania. As ações são determinadas segundo os critérios e escolhas da comunidade, que está no processo como autora e beneficiária do museu e não como “consumidora” de um produto feito para ela por uma equipe de profissionais. No museu ortodoxo, a partilha é feita segundo os critérios e escolhas da equipe técnica ou dos financiadores dos projetos do museu.

*“Quanto ao museu ortodoxo, um dia, espero, os museus na maioria serão comunitários e aí nós é que seremos a regra e não a exceção. Deixaremos então de ser considerados ‘heréticos’, pois não acho heresia a comunidade querer criar e gestionar seu próprio museu”*  
(Odalice Priosti).

**MONIQUE MAGALDI:** Este espaço é destinado a elucidar alguma questão ou algo que V.Sa. tenha achado incoerente ou que queira simplesmente acrescentar.

\*\*\*\*\*

**ODALICE PRIOSTI:** Em nome do NOPH e do Ecomuseu Comunitário de Santa Cruz, agradecemos pela oportunidade de esclarecer pontos relevantes e ainda nebulosos dessa experiência. Muito pertinentes à questão “ECOMUSEU DO QUARTEIRÃO CULTURAL DO MATADOURO DE SANTA CRUZ: UMA INSTITUIÇÃO DE LEIGOS? E EDUCAÇÃO PARA A LIBERDADE OU PARA DOMINAÇÃO?”, as perguntas proporcionaram a nós uma estratégica retirada de cena para uma reflexão apurada sobre a intervenção de que participamos. Nessa entrevista, devemos ainda acrescentar o quanto nossa comunidade tem crescido em auto-conhecimento e gestão de conflitos, no exercício cotidiano da ação > reflexão > ação, com proposição de soluções, na argumentação para conquistar a contribuição do poder público, buscando com isso uma gestão participativa do futuro que, dessa forma, ajudamos a construir.

