

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS
LINHA DE PESQUISA: ESPAÇOS, MATERIALIDADES E TEATRALIDADES
GIRLENE CHAGAS BULHÕES

**MUSEUS DO ESQUECIMENTO: instituições museais
enquanto performances culturais que apagam
memórias**

Projeto apresentado para fins de avaliação da disciplina
“Seminários de Pesquisa I”, semestre 2015.1,
ministrada pelo prof. Dr. Paulo Petronílio Correia.

Orientadora: Profª Drª Vânia Dolores Estevão.

GOIÂNIA
AGO/2015

SUMÁRIO

	TEMA- PROBLEMA	p. 02
1.	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	p. 04
2.	JUSTIFICATIVA	p. 12
3.	OBJETIVOS	p. 15
	4.1 OBJETIVO GERAL	p. 15
	4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	p. 15
4.	METODOLOGIA	p. 17
	4.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	p. 17
5.	CRONOGRAMA	p. 20
6.	RESULTADOS E IMPACTOS ESPERADOS	p. 21
7.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 22

TEMA PROBLEMA

Para o antropólogo britânico Victor Turner, dramas sociais são “episódios de irrupção pública de tensão” (2008, p. 28), momentos nos quais se revelam antagonismos, dissensões, oposições, que normalmente encontram-se velados pelos costumes ou tradições. Segundo ele, são quatro as fases do drama social: ruptura, crise, ação corretiva e reintegração.

O drama social em minha pesquisa no Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais/EMAC/UFG, Turma 2015, até então intitulada “Museus do Esquecimento: exposições museais como performances culturais silenciadoras de memórias”, está relacionado à fase de ruptura, momento sinalizado “pelo descumprimento deliberado de alguma norma crucial que regule as relações entre as partes” (Idem, p. 33).

Consideramos que museus são instituições nas quais nossas histórias, lembranças e seus testemunhos são guardados para que não mais nos esqueçamos. “Templo das musas”, os entes que nos inspiram a criação artística e científica, e “casa de Mnemósine”, deusa grega que personifica a memória e é mãe, junto com Zeus, das nove musas.

Posto que Mnemósine é “aquela que preserva do esquecimento”, acostumamos a acreditar que museus são os guardiões das memórias. No entanto, existem museus que ao serem criados, com intenção consciente disto ou não, acabam por fazer com que a gente se esqueça, transformando-se assim em instrumentos de silenciamento de memórias consideradas incômodas ou indigestas, geralmente, pertencentes aos grupos sociais que costumam ser discriminados pelos mais diversos motivos (raciais, étnicos, sexuais, religiosos).

Voltando à Turner, quando ele diz que “nos dramas sociais (...) há uma grande parcela de singularidade e arbitrariedade” (Idem, p. 39), essa seleção das memórias a serem expostas nos museus se revela arbitrária e nisso se dá a ruptura entre o museu e as normas que regulam a sua existência.

Uma vez que, conceitualmente museus são instituições que preservam, pesquisam e comunicam memórias, ao fazer essa seleção arbitrária, alguns deles, contraditoriamente, silenciam e provocam o esquecimento de algumas delas. É este o tema-problema, o drama social da minha pesquisa, à luz de Turner.

1- FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

“A gente como que se encontra... E se lembra de coisas que a gente nunca soube, mas que estavam lá dentro de nós”.

Esta é a primeira frase da epígrafe do texto intitulado “O Patrimônio Nacional”, do capítulo 2, “Trajetórias da construção do patrimônio no Brasil”, do livro “Os Rituais do Tombamento e a Escrita da História: bens tombados no Paraná entre 1938 e 1990”, de Márcia Sholz de Andrade Kersten (Ed. UFPR, 2000).

Em nota de rodapé, a autora nos informa que a mesma foi emitida pelo arquiteto e urbanista Lucio Costa (1902-1998), diante do casario de cidades históricas mineiras, conforme citação de Gilberto Freyre (1963, p. 20).

É possível se aplicar esta frase ao universo dos museus, instituições que associamos a descobertas e encontros. Inclusive, uma de suas definições, encontrada no site do Instituto Brasileiro de Museus-Ibram (<http://www.museus.gov.br/>, acesso em 11/01/2010), diz que: “os museus são pontes, portas e janelas que ligam e desligam mundos, tempos, culturas e pessoas diferentes”.

Nas atividades e exposições levadas à cabo pelos museus, forma de comunicação museal, por excelência, “a gente como se encontra... E se lembra de coisas que a gente nunca soube, mas que estavam lá dentro de nós”. É memória. É o encontro com a memória individual, coletiva e social.

Mas pode não ser assim. Existem museus que a gente visita e, neles, não nos encontramos com nada que nos diga respeito, não nos lembramos de nada com o que nos reconheçamos. Suas atividades e exposições são como que descoladas das suas realidades circundantes, o que é um perigo e uma lástima, afinal, como dito e repetido por diversos estudiosos da Museologia, como, por exemplo, Waldisa Rússio, Maria Cristina Bruno e Maria Célia Teixeira, nada faz sentido, se isolado do seu contexto.

São museus situados em casas e prédios históricos que, simplesmente, viram às costas a essas suas histórias, invertendo a lógica da contextualização museal: ao invés de buscarem a integração entre objeto, ser humano e cenário (fato museal), preconizada pela corrente conhecida como Nova Museologia, isolam-se dos seus contextos, alijando de si mesmos as histórias e atores dos seus cenários.

As suas portas e janelas apontam para mundos, tempos e culturas e suas exposições e atividades apontam para mundos, tempos e culturas outros. Neles, a gente não se reconhece e como que se esquece. Mais que isso, neles, somos levados a nos esquecer.

De acordo com o estabelecido pela teoria museológica, os museus, especialmente por meio das suas exposições de longa duração, nas quais estão (ou deveriam estar) traduzidas as suas missões (motivos das suas existências), são espaços de elaboração, reelaboração, preservação e comunicação das memórias individuais e coletivas.

A esse respeito, o museólogo Mario Chagas, no texto “Um novo (velho) conceito de museu” (1985) nos diz que “o trabalho precípua do museu é levar o homem à reflexão, é colocá-lo diante de si mesmo e de seu ambiente físico e social” (CHAGAS, 1985, p. 185).

No entanto, não raras vezes, a musealização de espaços históricos e suas expografias são feitas de uma forma que apagam e/ou camuflam memórias. Ocultam os fatos históricos ali vivenciados e conjunturas socioculturais ali existentes, induzindo os seus públicos ao “esquecimento” de tais textos e contextos.

Apague-se tudo o que diz respeito ao que está impregnado em suas paredes e entorno, e façamos surgir exposições, palestras, cursos, seminários e oficinas sobre o distante e inacessível, parece ser o lema de tais museus. Se estão localizados no sertão brasileiro, na Bahia ou em Goiás, tratam, por exemplo, da arte europeia ou eurocêntrica.

Desta forma, a musealização de espaços históricos e suas expografias funcionam como instrumentos que podem tentar apagar e/ou camuflar os fatos

históricos e contextos socioculturais ali vivenciados, induzindo os seus públicos ao “esquecimento” de tais textos e contextos.

Assim, evidencia-se uma contradição existente entre a teoria museológica, que apresenta os museus como espaços que preservam e comunicam memórias, e a prática museal, que, em certos casos, ao invés disso, destrói memórias.

A respeito do esquecimento de memórias, no livro póstumo “A Memória Coletiva” (1990), o sociólogo francês Maurice Halbwachs nos diz que:

Da mesma maneira que é preciso introduzir um germe num meio saturado para que ele cristalize, da mesma forma, dentro desse conjunto de depoimentos exteriores a nós, é preciso trazer como que uma semente de rememoração, para que ele se transforme em uma massa consistente de lembranças. Se, ao contrário, essa cena parece não ter deixado, como se diz, nenhum traço em nossa memória, isto é, se na ausência dessas testemunhas nós nos sentimos inteiramente incapazes de lhe reconstruir uma parte qualquer; aqueles que não a descrevem poderão fazer um quadro vivo dela, mas isso não será jamais uma lembrança (HALBWACHS, 1990, p. 28).

O fato de as memórias lembradas em muitas instituições museais brasileiras não trazerem nenhuma “semente de identificação” com a história de grande parte da população, notadamente a que costuma ter baixa renda econômica, esvazia os museus, tanto no sentido literal, ligado ao número de pessoas que os visitam, tanto no sentido simbólico, no que tange à subutilização do poder de transformação social que esses têm.

Na maioria das vezes, as cenas lembradas em suas exposições não deixaram “nenhum traço em nossa memória” porque não são relativas à nossa história, nelas estão expostos os testemunhos dos feitos de uma outra classe socioeconômica, de uma outra etnia, deixando-nos, quando nos deixam, relegados a “um papel menor ou um papel pior”, como dito na frase do músico baiano Edson Gomes.

Podemos até ir aos museus, mas o que lá vimos “não será jamais uma lembrança”. E, como não nos remete a nenhuma das nossas lembranças, como não nos provoca identificação, não nos pertence, não nos interessa. Ao

invés de nos transformar, como o fazem as boas performances, nos enfadam ou impressionam, superficial e temporariamente. E só.

Esta reflexão é reforçada pela frase seguinte, de Halbwachs: “um depoimento não nos lembrará nada se não permanecer em nosso espírito algum traço do acontecimento passado que se trata de evocar” (Idem, idem). E também pelo título do tópico destacado na página 33, “necessidade de uma comunidade afetiva”, no qual o autor escreve mais um parágrafo no qual reconheço minha suposição relativa ao impacto das memórias retratadas nos museus:

Indented text: Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, (...), o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída (Idem, p. 34).

Nos casos em que as memórias selecionadas são distantes da realidade sociocultural dos grupos visitantes, os museus têm grande dificuldade, quando não incapacidade mesmo, de serem reconhecidos e se fazerem importantes para eles.

Diante dessas exposições desconectadas das nossas realidades, ainda que uma espécie de curiosidade ou orgulho pátrio desperte em nós um pequeno contentamento ou nos traga algum tipo de informação, geralmente esses ecos são frágeis demais, semelhantes a uma chama de fogo fátuo, provisórios e superficiais, incapazes de fazerem cumprir as missões social e educativa que os museus têm.

À semelhança dos exemplos dados por Halbwachs, um homem em viagem e uma criança vivendo uma situação de adulto, momentos em que as suas realidades cotidianas estão em suspenso, uma visita a um espaço museal é um momento performático, que tem a capacidade de nos transportar para um outro tempo e um outro local.

No entanto, esse transporte não é capaz de nos transformar, como apregoa a teoria das performances culturais defendida por teóricos como Schechner,

Dawsey e Turner. Seguindo os ecos tênues que ressoam nas performances museais alheias às nossas identidades, podemos até ser transportados, mas não transformados.

Por vezes, o resultado de uma visitação como essa é oposto ao pretendido. Ao invés de um reconhecimento das nossas heranças patrimoniais, das nossas identidades culturais, quando as memórias expostas e as memórias esquecidas nos museus “se afrontam, temos a impressão que não estamos engajados nem em um, nem em outro” (Idem, p. 48).

“Não é na história aprendida, é na história vivida que se apoia nossa memória” (Idem, p. 60), nos diz Halbwachs. Se, como também nos diz esse autor, as memórias coletivas são mais facilmente acessáveis que as individuais e essas, por vezes, se ancoram naquelas, são as histórias vividas pelos nossos mais próximos que maior potencial têm de se transformarem em memórias, e não aquelas vividas distantes de nós.

Retomando o exemplo da criança que lembra-se mais facilmente daquilo que experimentou com seus pais, apoiando-se nas lembranças deles para construir as suas, será mais fácil e possível acessarmos as lembranças históricas dos mais velhos que fizeram parte de nossas vidas, às quais tivemos contato mediante a convivência com eles, nas conversas, passeios, leituras, atividades compartilhadas.

Uma outra questão presente no universo museológico é posta por Halbwachs quando o mesmo aborda a tensão existente entre a “memória social e a história” (Idem, p. 80). Para este autor, “a memória coletiva não se confunde com a história” (Idem, idem), pois

os acontecimentos passados são escolhidos, aproximados e classificados conforme as necessidades ou regras que não se impunham aos círculos de homens que deles guardaram por muito tempo a lembrança viva. É porque geralmente a história começa somente no ponto onde acaba a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social (Idem, idem).

Esta escolha, aproximação e classificação conforme interesses alheios aos grupos que compõem a maior parte da sociedade, feita por políticos e intelectuais, compõe as chamadas “narrativas culturais”.

Em cada exposição museal, estão colocadas lembranças que deliberadamente compõem uma narrativa ou uma performance que alija as memórias coletivas dos grupos socioeconomicamente menos privilegiados, por vezes chamados de “comunidades tradicionais”.

Sobre a memória coletiva Halbwachs afirma que:

Toda a memória coletiva tem por suporte um grupo limitado no espaço e no tempo. Não se pode concentrar num único quadro a totalidade dos acontecimentos passados senão na condição de desligá-los da memória dos grupos que deles guardavam a lembrança, romper as amarras pelas quais participavam da vida psicológica dos meios sociais onde ocorreram, de não manter deles senão o esquema cronológico e espacial. Não se trata mais de revivê-los em sua realidade, porém de recolocá-los dentro dos quadros nos quais a história dispõe os acontecimentos, quadros que permanecem exteriores aos grupos, em si mesmos, e defini-los, confrontando-os uns aos outros (Idem, p. 86).

Essas memórias encontram-se materializadas nos objetos:

Não podemos dizer que as coisas façam parte da sociedade. Entretanto móveis, ornamentos, quadros, utensílios e *bibelots* circulam no interior do grupo, nele são objeto de apreciações, de comparações, descortinam a cada instante horizontes sobre as novas direções da moda e do gosto, nos lembram também os costumes e distinções sociais antigas. (...). Não é uma simples harmonia e correspondência física entre o aspecto dos lugares e das pessoas. Mas cada objeto encontrado, e o lugar que ocupa no conjunto, lembram-nos uma maneira de ser comum a muitos homens, e quando analisamos este conjunto, fixamos nossa atenção sobre cada uma de suas partes, é como se dissecássemos um pensamento onde se confundem as relações de uma certa quantidade de grupos (Idem. p. 132).

Já foi moda no universo museal se utilizar o jargão “o objeto fala por si só”. Contudo, isso não é verdade, os objetos não falam por si só, mas “se não falam, entretanto os compreendemos, já que têm um sentido que deciframos familiarmente” (Idem, idem). É preciso que os decifremos e comuniquemos as relações sociais que emanam de suas materialidades, somos nós que temos

que emprestar nossas vozes a ele. Acontece que, sujeit@s sociais que somos, não raras vezes, nos “esquecemos” de comunicar as vozes diferentes dos grupos aos quais pertencemos, que também estão ocultas nos objetos.

Nos museus, “a tendência para a celebração da memória do poder é responsável pela constituição de acervos e coleções personalistas e etnocêntricas, tratadas como se fossem a expressão da totalidade das coisas e dos seres” (CHAGAS, 2000, pp.2-3).

No entanto, esse lapso não é capaz de apagar as lembranças contidas em outros objetos, nos que estão “esquecidos” em suas exposições:

Mas se as pedras se deixam transportar, não é tão fácil modificar as relações que são estabelecidas entre as pedras e os homens. Quando um grupo humano vive muito tempo em lugar adaptado a seus hábitos, não somente os seus movimentos, mas também seus pensamentos se regulam pela sucessão de imagens que lhe representam os objetos exteriores. Elimina agora, elimina parcialmente ou modifica em sua direção, sua orientação, sua forma, seu aspecto, essas casas, essas ruas, essas passagens, ou muda somente o lugar que ocupam um relação ao outro. As pedras e os materiais não vos resistirão. Mas os grupos resistirão, e, deles, é com a própria resistência, senão das pedras, pelo menos de seus antigos arranjos na qual vos esbarreis. Sem dúvida, essa disposição anterior foi outrora obra de um grupo. O que um grupo fez, outro pode desfazê-lo. Mas o desígnio dos antigos homens tomou corpo dentro de um arranjo material, quer dizer dentro de uma coisa, e a força da tradição local veio da coisa, da qual era a imagem (HALBWACHS, 1985, pp. 136-137).

Nos espaços museais, e não nos esqueçamos que espaços “são uma realidade que dura” (Idem, p. 143), mesmo as memórias silenciadas persistem nos testemunhos materiais e imateriais das culturas dos variados grupos que compõem uma dada sociedade, prontas a serem devolvidas aos seus lugares devidos, que é junto e com o mesmo destaque dado aos demais registros que têm suas vozes alardeadas em suas exposições.

No que diz respeito aos museus e à sua necessidade de serem verdadeiramente reconhecidos pela maioria do conjunto social e não apenas por uma elite minoritária, ainda é necessário que alarguemos este recorte incluindo outros “modos”, que façamos àquilo que Halbwachs alertou em uma das citações com que iniciei este texto: que tenhamos variadas sementes “de

rememoração, para que ele se transforme em uma massa consistente de lembranças”.

Uma forma de romper com esse vaticínio “halbwaquiano” é a aplicação dos princípios da Museologia Social ou da Sociomuseologia, nascidas a partir da Mesa de Santiago do Chile (1972), bem como a sua proposta do “Museu Integral”, que a apregoa a inclusão das lembranças dos variados segmentos socioculturais presentes nos processos rememorados pelos museus, dando-lhes assim uma feição mais aproximada da verdade social”.

Em que pese a impossibilidade de se reviver o já vivido, sua práxis permite a apropriação da memória pelos membros dos grupos detentores das lembranças, de forma “interior”, no seio dos próprios grupos, sem a exteriorização mencionada por Halbwachs, visto que a memória coletiva, matéria-prima desta corrente museológica, “é o grupo visto de dentro” (Idem, p. 88).

Finalizando a apresentação desta fundamentação teórica preliminar e acatando o conselho dado por Camargo (2013, p. 5), que nos diz que as análises das Performances Culturais devem ser “exercidas por contraste com outros parâmetros, sociais, políticos, culturais, distanciando-se deste vício de análise totalizante, individualizador e idealmente identitário”, além d@s autores já citad@s anteriormente, utilizarei como bases teóricas, dentre outras, as produções de expoentes da Museologia Social, notadamente Mario Moutinho, Maria Célia Teixeira, Peter Van Mensch, Georges Henri Rivière e Hugues de Varine-Bohan; da Memória Social, como Pierre Nora, Pierre Bourdieu, Michael Pollak e Michel Foucault; da Fenomenologia, a exemplo de Gardner; da Cartografia Social, como Deleuze e Guatarri; das Narrativas Culturais, a exemplo de José Reginaldo Santos Gonçalves, e da Performance Cultural, como Schechner, Langdom, Baumann e Camargo, bem como estudos sobre exposições museais e seus diversos elementos e pontos de vista.

2- JUSTIFICATIVA

Segundo Camargo (2013, p. 4):

A análise das performances culturais, em seus elementos constitutivos, pode atuar neste sentido de forma análoga (complementar ou contraditória) ao estabelecido pelos elementos da organização social no conhecimento de determinado fato cultural.

De acordo com o estabelecido pela nossa organização social e teoria museológica, os museus e suas exposições, especialmente as de longa duração, nas quais estão (ou deveriam estar) traduzidas as suas missões (motivos das suas existências), são espaços de elaboração, reelaboração, preservação e comunicação das memórias individuais e coletivas.

Estudos e pesquisas sobre as relações existentes entre museus e performances culturais apresentam-se como justificáveis e até desejáveis, uma vez que “toda e qualquer das atividades da vida humana pode ser estudada enquanto performance” (Schechner, 2006, p.3) e que, de acordo com Oliveira (2013, p. 2560), “ainda não foi desenvolvida uma teoria da performance aplicada aos museus” e com Soares (2012, p. 1), “o ponto de vista da performance foi, até o momento, pouco explorado, considerando o seu potencial para revelar como os museus operam e como estes produzem significados culturais”.

“Não só os museus em sua totalidade instituída, mas as diversas atividades inerentes à rotina museológica podem ser vistas e interpretadas à luz dos estudos sobre performances culturais” (Oliveira, 2013, p. 2560), incluindo neste contexto as exposições.

Neste sentido, os museus são lócus privilegiados para a construção do que estou aqui chamando de “performances de esquecimento”, uma vez que “um passado que carece de relíquias tangíveis parece demasiado tênue para ser

crível” (LOWENTHAL,1998, p. 358) e estas ausências podem ser reveladoras de um desejo escondido de indução a uma espécie de “amnésia coletiva”.

Por meio de suas exposições, especialmente das de longa duração, o museu torna “visíveis” narrativas culturais elaboradas com o propósito de construir uma memória e identidade nacionais que servem ao ideal imaginado, idealizado e definido por alguns poucos intelectuais. E, para isso, apagam outras tantas.

Tais narrativas, como nos alerta Gonçalves (1996), não são apenas discursos, mas também formas de ação, “performances” capazes de determinar ou influenciar comportamentos de grupos humanos por meio da invenção de tradições e culturas.

A feição das exposições museais, desde a escolha dos objetos que a compõem aos textos informativos e recursos educativos que serão oferecidos ao público, não é aleatória, também faz parte das “narrativas nacionais”. Em tais performances culturais, que são uma verdadeira luta de e por Poder, existe muito de elaboração ficcional, consciente e com propósitos bem definidos, que corroborarão determinadas narrativas.

No caso de alguns museus brasileiros, a narrativa inventada eleita (e contada em suas exposições, sejam elas de longa ou curta duração), é a da existência de uma única, unificada e harmônica “nação brasileira”, tida e vendida como pátria da “diversidade cultural” e da “democracia racial”, comprometida com o recrudescimento das “desigualdades sociais”.

Alguns museus, por meio de suas exposições, traduzem, afirmam e reafirmam (ou negam e contradizem) essas narrativas que privilegiam determinados grupos sociais, (sempre e necessariamente) em detrimento de outros.

Nas exposições museais que serão analisadas nesta pesquisa, se juntam eventos históricos, “caóticos e arbitrários”, em enredos coerentes,

“rigorosamente interconectados em uma estrutura sequencial, com um começo, meio e fim” (GONÇALVES, 1996, p. 16), relacionados aos grupos sociais privilegiados socioeconomicamente e à afirmação destes como mais legítimos representantes da “identidade cultural brasileira”, em detrimento das narrativas associadas às camadas menos favorecidas socioeconomicamente e as populações tradicionalmente marginalizadas e/ou discriminadas, como negr@s, indígenas, homossexuais, lésbicas, pessoas com necessidades especiais (físicas e mentais), com nenhuma ou baixa escolaridade, que cometeram crimes e outras, o que conduz ao esquecimento, apagamento ou silenciamento das memórias sociais de tais grupos, o que vai à contramão dos pressupostos da Museologia Social, parte do embasamento teórico desta pesquisa.

Apesar da permanência dos seus registros e da exortação da Mesa Redonda de Santiago do Chile, as memórias pertencentes a esses e outros grupos sociais que costumam ser discriminados, pelos mais diversos motivos (raciais, étnicos, sexuais, religiosos), permanecem ausentes da maioria dos museus tradicionais brasileiros.

No entanto, elas são tão importantes quanto as memórias das classes mais abastadas economicamente e respeitadas socialmente, merecendo tanto quanto essas serem preservadas, pesquisadas e comunicadas nas instituições museais, mesmo nas consideradas tradicionais.

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GERAL

3.1.1. Demonstrar que existem museus que provocam o esquecimento de determinadas memórias.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

3.3.1 Demonstrar que a visita a uma exposição museal pode ser considerada uma Performance Cultural;

3.3.2 Apresentar a contradição existente entre a função de guardiões e comunicadores da memória social atribuída aos museus e as narrativas histórico-culturais apresentadas em suas exposições;

3.3.3 Demonstrar que os museus podem ser compreendidos como performances comprometidas com o silenciamento de memórias de minorias sociais;

3.3.4 Demonstrar que museus instalados em espaços ocupados anteriormente com outros usos, sem que suas missões institucionais ou exposições de longa duração apresentem as lembranças e histórias ali vivenciadas são uma estratégia de apagamento de memórias;

3.3.5 Demonstrar que a exclusão, nos discursos expográficos de alguns museus, das memórias que fogem do discurso hegemônico, heteronormativo, branco, funciona como uma estratégia de silenciamento de tais memórias;

3.3.6 Demonstrar que os nomes de museus que ignoram os vários recortes que podem e devem ser feitos na abordagem de uma temática, induzem ao esquecimento das várias memórias que compõem a tipologia na qual se inserem;

3.3.7 Apresentar a proposta do Museu Rizomático, como uma possibilidade de minimizar as questões levantadas nesta pesquisa.

4. METODOLOGIA

Pretendo nesta pesquisa utilizar um horizonte metodológico baseado, principalmente, nas reflexões da Fenomenologia, entendida como uma ferramenta que me possibilitará melhor compreender o fenômeno museu; e da Cartografia Social, assim descrita por Prado Filho e Teti (2013):

a cartografia social aqui descrita liga-se aos campos de conhecimento das ciências sociais e humanas e, mais que mapeamento físico, trata de movimentos, relações, jogos de poder, enfrentamentos entre forças, lutas, jogos de verdade, enunciações, modos de objetivação, de subjetivação, de estetização de si mesmo, práticas de resistência e de liberdade. Não se refere a método como proposição de regras, procedimentos ou protocolos de pesquisa, mas, sim, como estratégia de análise crítica e ação política, olhar crítico que acompanha e descreve relações, trajetórias, formações rizomáticas, a composição de dispositivos, apontando linhas de fuga, ruptura e resistência (p. 47).

4.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS/ INSTRUMENTOS

Esta pesquisa será feita com a leitura e análise das referências bibliográficas e observação e análise das Missões e Exposições de Longa Duração dos museus identificados a partir da consulta virtual ao Cadastro Nacional de Museus (Ibram), feitas por meio da visita presencial ou virtual ao museus, com uso de algumas formas de registro possíveis, a exemplo de fotografias, filmagens e anotações pessoais, tendo como base os seguintes métodos e procedimentos metodológicos:

1. MÉTODO FUNCIONALISTA: usado por Malinowski, “é, a rigor, mais um método de interpretação do que de investigação. (...), “estuda a sociedade do ponto de vista da função de suas unidades, isto é, como um sistema organizado de atividades (Idem, p. 110). Neste projeto, pretendo abordar o museu enquanto uma unidade social que tem por função registrar, preservar e comunicar memórias;

2. MÉTODO MONOGRÁFICO: “consiste no estudo de determinados indivíduos, profissões, condições, instituições, grupos ou comunidades, com a finalidade de obter generalizações” (Idem, p. 108) e dá ênfase à identidade solidária dos grupos. A partir das observações feitas opor mim no decorrer das visitar virtuais e presenciais que farei, pretendo fazer uma generalização abarcando todos os museus que se comportam de tal maneira;
3. OBSERVAÇÃO ASSISTEMÁTICA: “consiste em recolher e registrar os fatos da realidade sem que o pesquisador utilize meios técnicos especiais ou precise fazer perguntas diretas. É mais empregada em estudos exploratórios e não tem planejamento e controle previamente elaborados (LAKATOS: MARCONI, 2003, p. 192). Nesta pesquisa, as visitas feitas não terão nenhum roteiro nem controle prévios;
4. OBSERVAÇÃO INDIVIDUAL: “como o próprio nome indica, é técnica de observação realizada por um pesquisador” (Idem, p. 194). Este é seu principal problema e a principal qualidade, pois permite ao pesquisador “intensificar a objetividade de suas informações, indicando, ao anotar os dados, quais são os eventos reais e quais são as interpretações” (Idem, idem), mas também há o risco de “algumas inferências ou distorções, pela limitada possibilidade de controles” (Idem, idem);
5. OBSERVAÇÃO NA VIDA REAL: “normalmente, as observações são feitas no ambiente real, registrando-se os dados à medida que forem ocorrendo, espontaneamente, sem a devida preparação” (Idem, p. 195). Pari passu aos pressupostos do método de observação assistemática, as visitas que farei aos museus ocorrerão de forma espontânea, em horários e dias de visitaçã corriqueiros, nos quais a “vida real” dos museus estão acontecendo;
6. OBSERVAÇÃO NÃO-PARTICIPANTE: nela, “o pesquisador toma contato com a comunidade, grupo ou realidade estudada, mas sem integrar-se a ela: permanece de fora” (Idem, 193). As visitas que farei seguirão este paradigma, uma vez que não faço parte da equipe técnica ou gestora dos museus analisados;

7. PESQUISA BIBLIOGRÁFICA: base de qualquer pesquisa acadêmica, farei o levantamento de textos disponíveis sobre o assunto pesquisado e correlatos, seguido de seleção e análise dos escritos, pretendendo abranger ao máximo possível a “bibliografia já tornada pública em relação ao tema de estudo, desde publicações avulsas (...) até meios de comunicação orais” (LAKATOS: MARCONI, 2003, p. 100).

5. CRONOGRAMA:

CRONOGRAMA FÍSICO:

1) Meta: REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Atividade	Indicador físico de execução	Mês Inicial	Mês Final
1.1) Leitura e fichamento das obras apresentadas nas Referências Bibliográficas e de autores apontados no decorrer do projeto proposto e das aulas do Mestrado	Quantidade de obras lidas	1	23

2) Meta: IDENTIFICAÇÃO E SELEÇÃO DE MUSEUS

Atividade	Indicador físico de execução	Mês Inicial	Mês Final
2.1) Pesquisa no Cadastro Nacional de Museus.	Quantidade de museus identificados e selecionados na pesquisa feita no Cadastro Nacional de Museus.	7	10

3) Meta: PESQUISA DE CAMPO

Atividade	Indicador físico de execução	Mês Inicial	Mês Final
3.1) Visitas aos museus, virtual e/ou presencialmente.	Quantidade de museus contatados e/ou visitados, presencial ou virtualmente.	7	20

4) Meta: CONSTRUÇÃO INICIAL DA CARTOGRAFIA DOS MUSEUS, EM CONFORMIDADE COM OS OBJETIVOS DA PESQUISA

Atividade	Indicador físico de execução	Mês Inicial	Mês Final
4.1) Análise e interpretação dos dados obtidos durante as fases de Escrita e defesa da Dissertação de final de Revisão Bibliográfica e Pesquisa de curso. Campo.		8	24

6. RESULTADOS E IMPACTOS ESPERADOS:

6.1 Contribuição com os estudos das Performances Culturais em suas relações com os museus e a Museologia;

6.2 Apresentação de uma contradição existente entre a teoria museológica e a prática museal, no que se refere aos museus serem locais de preservação e comunicação de memórias;

6.3 Promoção de um debate sobre a função social dos museus, especialmente no que diz respeito às populações e comunidades vítimas de discriminação e preconceito;

6.4 Apresentação e discussão de possibilidades de inclusão sociocultural nos museus;

6.5 Colocação em evidência de memórias coletivas e individuais silenciadas, desvalorizadas e marginalizadas na construção e no discurso dos museus brasileiros.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. **Introducción a la nueva museología**. Madrid: Alianza, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Museologia e comunicação**. Lisboa: UHLT. Cadernos de Sociomuseologia, 1996, n.9, p.10.

_____. **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. Vols. 1 e 2.

CAMARGO, Robson. **Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**. In: *Karpa 6* (2013). Disponível em <http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa6.1/Site%20Folder/robson1.html>. Acesso em out. 2014.

CHAGAS, Mario de Souza. **Um novo (velho) conceito de museu**. Cad. Est. Soc. Recife, v. 1 n. 2, p. 183-192, jul/dez, 1985.

_____. **Memória e Poder: contribuição para a teoria e a prática nos ecomuseus**. II Encontro Internacional de Ecomuseus, Rio de Janeiro: s/e, 2000. p. 13.

DEMO, Pedro. **Metodologia Científica em Ciências Sociais**. 3ª ed. São Paulo: Atlas, 1995.

FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise (orgs). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. 120 p.

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

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990. 189 p.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. **Los museos y sus visitantes**. Gijón: Trea, 1998.

KERSTEN, Márcia Scholz de Andrade. **Os rituais do tombamento e a escrita da História: bens tombados no Paraná entre 1938 e 1990**. Curitiba: UFPR, 2000.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas 2003.

LOWENTHAL, David. **Como conhecemos o passado**. Tradução: Lúcia Haddad, Revisão técnica: Mariana Maluf. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11110/8154>. Acesso em out. 2014

LUTZ, Bertha. **A função educativa dos museus**. Rio de Janeiro: Museu Nacional; Niterói: Muiraquitã, 2008.

MAIRESSE, François; DESVALLÉS, André. **Brève histoire de la muséologie: des Inscriptions au Musée virtuel**. In: MARIAUX, Pierre. (Org.). **L'object de la muséologie**. Neuchâtel: Institut de l'art et de muséologie, 2005.

MARANDINO, Martha et al. (Orgs). **Museu: lugar do público**. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2009.

MOUTINHO, Mario Caneva. **Definição evolutiva da Sociomuseologia - proposta para reflexão**. Lisboa/Setúbal: XIII Atelier Internacional do MINOM, 2007.

_____. **Sobre o conceito de Museologia Social**. In Cadernos de Museologia - Centro de Estudos de SócioMuseologia. Lisboa: ISMAG/UHLT, 1993, n. 1, pp. 5-6.

NORA, Pierre. **Entre memória e história. A problemática dos lugares**. Tradução de Yara Aun Khoury. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História. Projeto História, São Paulo. n. 10, dez/1993, pp.7-28.

OLIVEIRA, Fernanda Ribeiro Queiroz de. **Travesseiro de professor**. Brasília: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília, 2013. 148 p.

OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. **Museus e Performances Culturais Urbanas**. In: Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecossistemas Estéticos / Afonso Medeiros, Idanise Hamoy, (Orgs.) -- 1. Ed. -- Belém: ANPAP;PPGARTES/ICA/UFPA, 2013, pp. 2559-2569. Disponível em <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/ANAIS.html#>. Acesso em out. 2014.

PÉREZ SANTOS, Eloísa. **Estudio de visitantes en museos: metodología y aplicaciones**. Gijón: Trea, 2000.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

_____. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

PRADO FILHO, Kleber; TETI, Marcela Montalvão. **A Cartografia como método para as Ciências Humanas e Sociais**. In: Barbarói, Santa Cruz do

Sul, n.38, pp. 45-59, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/article/viewFile/2471/2743>. Acesso em abr/2015.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?**, In: **Performance studies: an introduccion**, 2 ed. New York & London: Routledge, 2006. pp. 28-51. Disponível em <<http://performancesculturais.emac.ufg.br/pages/38092>> Acesso em out. 2014.

SEMEDO, Alice. **Práticas narrativas na profissão museológica: estratégias de exposição de competência e posicionamento da diferença**. In: SEMEDO, Alice; LOPES, João Teixeira. (Orgs.). **Museus, discursos e representações**. Porto: Afrontamento, 2006.

SOARES, Bruno. **Entre o reflexo e a reflexão: por detrás das cortinas da performance museal**. In: Seminário de Pesquisa em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, 4. 5-9 nov. 2012, Petrópolis, RJ. *Anais*. Petrópolis: UNIRIO, 2012. pp. 1-15.

TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana**. Tradução de Fabiano de Moraes. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense. 2008.

VARINE-BOHAN, Hugues. **A Nova Museologia: ficção ou realidade**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2000.

<http://www.museus.gov.br/>. Instituto Brasileiro de Museus. Acesso em jan. 2010.