ANAIS DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL

2020

VOLUME 4

REDE DE MUSEUS UFPEL

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS RS-BRASIL

PR Pró-Reitoria de EC Extensão e Cultura

ANAIS
DA SEMANA DOS
MUSEUS
DA UFPEL

2020

VOLUME 4

e-ISSN – 2674-6298

Andréa Lacerda Bachettini
Silvana de Fátima Bojanoski
ORGANIZADORAS

Edição: Paula Garcia Lima
Diagramação e Capa: Guilherme Bueno Alcântara
Foto de capa: Maurício Costa Montone
Imagem da Capa: Pintura "A Fuga de Anita Garibaldi a cavalo"

Obra de grande dimensão de autoria do artista Dakir Parreiras, em óleo sobre tela, dimensões de 2.16 m de altura x 1.70 m de largura. Foi pintada entre os anos 1917 e 1918 no atelier que o artista em Niterói/RJ. A pintura pertence ao Museu Histórico Farroupilha da Secretaria da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul, está sendo restaurada dentro do Projeto de Extensão Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Bens Culturais da UFPel que tem seu funcionamento no Museus do Doce do Instituto de Ciências Humanas da UFPel.

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
Ubirajara Buddin Cruz – CRB 10/901

S471a Semana dos Museus da UFPel
Anais do... / Semana dos Museus da UFPel ; org. Andréa Lacerda Bachettini, Silvana de Fátima Bojanoski. – Pelotas: Ed. da UFPel, 2020.
– v. 4. : il. - Realização da Rede de Museus da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura.

e-ISSN – 2674-6298
Modo de acesso: https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2index.php/asm

1.Extensão. 2.Semana dos museus. 3.Museus. I.Bachettini, Andréa Lacerda. II.Bojanoski, Silvana de Fátima. III.Título.

CDD: 069.93781

EXPEDIENTE UFPEL

GESTÃO 2017-2020

Reitor
Pedro Rodrigues Curi Hallal

Vice-Reitor
Luis Isaías Centeno do Amaral

Direção de Gabinetes da Reitoria
Paula Lemões Haertel

Pró-Reitora de Graduação
Maria de Fátima Cóssio

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação
Flávio Fernando Demarco

Pró-Reitora de Extensão e Cultura
Francisca Ferreira Michelon

Pró-Reitor de Assuntos Estudantis
Mário Renato de Azevedo Jr.

Pró-Reitor Administrativo
Ricardo Hartlebem Peter

Pró-Reitor de Infraestrutura
Julio Carlos Balzano de Mattos

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento
Otávio Martins Peres

Pró-Reitor de Gestão de Pessoas
Sérgio Batista Christino

PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA

Pró-Reitora
Francisca Ferreira Michelon

Secretária
Nádia Najara Kruger Alves

Coordenador de Arte e Inclusão
João Fernando Igansi Nunes

Coordenadora de Patrimônio Cultural e Comunidade
Silvana de Fátima Bojanoski

Coordenador de Extensão e Desenvolvimento Social
Felipe Fehlberg Herrmann

Núcleo de Formação, Registro e Acompanhamento
Chefe Ana Carolina Oliveira Nogueira
Cátia Aparecida Leite da Silva
Rogéria Aparecida Cruz Guttier

Núcleo de Ação e Difusão Cultural
Chefe Mateus Schmeckel Mota
Letícia Dutra Zimmermann

Chefe da Seção de Mapeamento e Inventário
Andrea Lacerda Bachettini

Chefe da Seção de Integração Universidade e Sociedade
Norlai Alves Azevedo

Seção de Captação e Gestão de Recursos
Chefe Paula Garcia Lima
Elias Lisboa dos Santos

Colaboradores
Profa. Desirée Nobre Salasar
Prof. Dr. Jerri Teixeira Zanusso
Prof. Dr. Valdecir Carlos Ferri

EXPEDIENTE SEMANA DOS MUSEUS 2020

SEMINÁRIO DA SEMANA DOS MUSEUS 2020 – MUSEUS PARA A IGUALDADE: DIVERSIDADE E INCLUSÃO

Coordenadoras
Andréa Lacerda Bachettini
Silvana de Fátima Bojanoski

Colaboradores
Desirée Nobre Salasar
Jossana Peil Coelho

Bolsistas
Bárbara dos Santos Kurz
Lisiane Gastal Pereira
Roger Felipe Rocha Vilela

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL DA UFPEL 2020 **11**
Andréa Lacerda Bachettini
Silvana de Fátima Bojanoski

2. PREFÁCIO - SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL EM 2020: UMA EDIÇÃO PARA LEMBRAR **13**
Francisca Ferreira Michelon

3. PALESTRAS DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL 2020 **15**

3.1. Um museu para todos: A relevância do Programa de Acessibilidade **15**
Desirée Nobre Salasar

3.2. Museus diversos para contextos adversos: reflexões sobre descolonização e a materialização das diferenças **27**
Bruno Brulon Soares

3.3. Museus acessíveis para promoção da igualdade, diversidade e inclusão **38**
Viviane Panelli Sarraf

4. MESA REDONDA DO SEMINÁRIO DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL 2020 **56**

4.1. Consultoria para acessibilidade em museus: o papel da pessoa com deficiência **56**
José Ednilson Almeida do Sacramento

5. COMUNICAÇÕES DO SEMINÁRIO DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL 2020 60

5.1. Um Museu Para Todos: Diagnóstico de Acessibilidade do Museu Municipal Parque da Baronesa 60
Amanda Corrêa Botelho
Desirée Nobre Salasar
Talita Garcia de Oliveira

5.2. Ações de conservação preventiva no acervo das telecomunicações: um campo para práticas discentes - 2020 - UFPEL, Pelotas, RS 72
Ana Carolina Fernandes
Carina Faria Ferreira
Clarissa Martins Neutzling
Luiza Ribeiro Santana
Annelise Costa Montone
Noris Mara Pacheco Leal

5.3. "Nós que aqui estamos por vós esperamos": estudo sobre a conservação do patrimônio histórico no Cemitério Vera Cruz, Passo Fundo/RS 84
Ana Carolina Lorenzet Galvan

5.4. A ética da diversidade: essência transdisciplinar para o museu do hoje 94
André Alexandre Gasperi

5.5. O Museu da Baronesa em uma nova perspectiva: a arquitetura de uma casa senhorial no ambiente virtual 108
Ana Carolina Fernandes
Carina Faria Ferreira
Clarissa Martins Neutzling
Luiza Ribeiro Santana
Annelise Costa Montone

5.6 Museu da Imagem e do Som: olhos e ouvidos para a acessibilidade 122
Cláudia Celeste Schuindt
Thayse Geane Iglesias
Camila Silveira

5.7. Os museus federais e as barreiras de acessibilidade comunicacional 134
Desirée Nobre Salasar
Francisca Ferreira Michelon

5. 8. Políticas públicas de cultura e o desenvolvimento do setor museal 145
Gabriela Gonçalves da Rosa Ferreira
Márcia Regina Bertotto

5.9. Plano para estudos preliminares à restauração da obra de Dakir Parreiras: Fuga de Anita Garibaldi a cavalo, do Museu Histórico Farroupilha. 155
Isis Fófano Gama
Andréa Lacerda Bachettini
Keli Cristina Scolari

5.11. Um museu para todos: diagnóstico de acessibilidade no Museu do Doce 164
Jéssica Veras Araújo
Amanda Corrêa Botelho
Isabela Fernandes Andrade

5.12. MALG: trabalhos de mediações com crianças e sua aprendizagem no Museu 175
Letícia Beck Fonseca

5.13. O levantamento das coleções da UFPel: um caminho para a democratização dos acervos 185
Lisiane Gastal Pereira
Silvana de Fátima Bojanoski

5.14. Laboratório Aberto Conservação e Restauração de Bens Culturais da UFPel e o Salvamento da Cápsula do Tempo de Yolanda Pereira 194
Marcelo Hansen Madail
Fabiane Rodrigues Moraes
Guilherme Pinto de Almeida
Andréa Lacerda Bachettini

5.15. Os percursos da institucionalização da cultura e educação inclusiva: a temática da diversidade e da inclusão nos editais culturais e sociais 206
Menderson Correia Bulcão
Polyana Aparecida Roberta da Silva

5.16. Documentação do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter: o início de um trabalho 225
Mirrael Peres Zalewski
Marina Monteiro Nascimento
Camila de Macedo Soares Silveira
Noris Mara P. M. Leal

5.17. Museus Virtuais Brasileiros: Teias da Muselização 235
Rosali Henriques
Rafael Teixeira Chaves

5.18. Gestão de acervos e inclusão: o caso do Museu do Doce 247
Renan Marques Azevedo da Mata
Noris Mara Pacheco Martins Leal

5.19. A Foto do Mês no Museu do Doce: musealização e fotografia acessível 257
Matheus Cruz
Roberto Heiden

5.19. Um museu para todos: diagnóstico de acessibilidade do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo 269
Talita Garcia de Oliveira
Desirée Nobre Salasar
Jessica Veras Araújo

1. APRESENTAÇÃO SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL 2020

Andréa Lacerda Bachettini
Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural
Professora Adjunta do Departamento de Museologia, Conservação e Restauro
Rede de Museus da UFPel

Silvana de Fátima Bojanoski
Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural
Professora Adjunta do Departamento de Museologia, Conservação e Restauro
Coordenadora da Rede de Museus da UFPel

Quando o ano de 2020 iniciou, nós da Rede de Museus da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) já pensávamos na organização da Semana dos Museus, evento anual promovido pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Como nos outros anos, estávamos organizando diversas atividades que envolvessem os museus e os projetos museológicos ligados à Rede para compor a programação, quando fomos surpreendidos pela pandemia do novo coronavírus, o SARS-CoV-2, vírus causador da COVID-19. Nossos museus foram fechados, as atividades presenciais na UFPel foram suspensas e tivemos que repensar toda nossa programação devido às restrições impostas pela pandemia.

Surgiu o desafio de manter as nossas atividades e tivemos que nos reinventar propondo atividades virtuais. Testamos a plataforma de webconferência da UFPel com o projeto "Tão longe tão perto" da Pró-reitoria de Extensão e Cultura com a "Sala de conversa sobre arte e cultura durante a pandemia". A partir desta experiência, vimos que seria possível realizar o Seminário da Semana de Museus da UFPel 2020 todo on-line.

Nos engajamos na organização do Seminário da Semana de Museus da UFPel que acontece ininterruptamente desde 2015 e montamos a programação em cima da temática indicada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), que neste ano propôs para a comemoração do Dia internacional dos Museus o tema "Museus para a igualdade: diversidade e inclusão", trazendo para discussão a participação construtiva que os museus podem ter no tecido social, considerando as suas muitas possibilidades de atuação, seja na relação com seus públicos e acervos, como na relação dos museus entre si, especialmente no contexto das desigualdades presentes na sociedade contemporânea.

O Seminário da Semana de Museus da UFPel 2020 aconteceu entre os dias 18 e 21 de maio, no período da manhã foram apresentadas comunicações e na parte da tarde lançamentos de livros, palestras e mesas.

No Dia Internacional dos Museus, dia 18 de maio de 2020, foi realizado o lançamento do e-book dos Anais da Semana dos Museus 2019 e a palestra "Museus acessíveis para promoção da igualdade, diversidade e inclusão", com Viviane Sarraf (Pesquisadora-colaboradora do IEB-USP).

Nos dias que seguiram foram apresentadas no seminário as palestras "Um museu para todos – a relevância do Programa de Acessibilidade", com Desirée Nobre Salasar (Terapeuta Ocupacional, Professora do Curso de Terapia Ocupacional da UFPel); "Museus diversos para contextos adversos: reflexões sobre descolonização e a materialização das diferenças", com Bruno Brulon Soares (Professor do curso de Museologia e da Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS da UNIRIO e Presidente do Comitê Internacional de Museologia – ICOFOM do Conselho Internacional de Museus – ICOM); e a Mesa redonda "Consultoria para acessibilidade em museus: o papel da pessoa com deficiência", com os consultores para acessibilidade em museus, Leandro Pereira (PPG Memória e Patrimônio/UFPel), Leonardo Dias de Oliveira (Museu Histórico Nacional) e Ednilson Sacramento (Jornalista e Consultor de Acessibilidade/ UFBA). Alguns textos destas palestras fazem parte destes Anais.

Foram selecionados e apresentados durante a semana vinte comunicações, cujos textos compõem as páginas destes Anais. Além dos textos aqui apresentados, também estão disponíveis no Facebook da Rede de Museus, no endereço https://www.facebook.com/rededemuseusufpel, os vídeos das comunicações, palestras e mesa-redonda.

Ainda que o evento tenha sido todo por webconferência, foi possível criar um ambiente de discussão e troca entre os participantes, com a participação de um grande público. Estes Anais da Semana dos Museus da UFPel, além do seu conteúdo informativo, ficarão como o registro de um tempo difícil para todos, mas que não impediu a reunião, ainda que virtual, para conversar, dialogar e discutir os temas tão caros aos nossos museus e nossos públicos. Esperamos que apreciem a leitura.

2. PREFÁCIO - SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL EM 2020: UMA EDIÇÃO PARA LEMBRAR

Francisca Ferreira Michelon
Doutora em História/PUC-RS
Professora Titular do Departamento de Museologia Conservação e Restauro
Pró-Reitora de Extensão e Cultura da UFPel

A Semana de Museus da UFPel, com o tema – Museus para a igualdade: diversidade e inclusão, que aconteceu no período de 18 a 21 de maio de 2020, destacou-se das anteriores. Sem dúvida, nos 50 anos de existência da UFPel, tudo ou quase tudo que ocorrer neste ano será destacável pela singularidade do que vivemos. O imenso desafio que a Pandemia de Covid-19 impôs não foi apenas vencer a doença, inédita, mas viver nas condições que o combate a ela estabeleceu.

Já vínhamos, na Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, trabalhando com o tema da inclusão e, portanto, igualdade e diversidade eram assuntos que atravessavam nossas pautas, continuamente. Para a Rede de Museus da Coordenação de Patrimônio Cultural e Comunidade dessa Pró-Reitoria, a acessibilidade em museus tornou-se, inclusive, um vetor de trabalho. Desse modo, o tema, proposto anualmente, pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), assim posto, contemplou-nos plenamente. Mas isso foi antes de março. Quando em 26 de fevereiro foi divulgado oficialmente o resultado do primeiro teste positivo para a SARS-CoV-2, o patógeno causador da doença, o fato estabeleceu-se no país. Na UFPel seguiu um fluxo: em 13 de março, o Vice-Reitor assinou a portaria de suspensão do Calendário Acadêmico, em 16, o Gabinete do Reitor emitiu a portaria que autorizou o trabalho administrativo remoto e no dia seguinte, a portaria de constituição do Comitê Interno para Acompanhamento da Evolução da Pandemia pelo Coronavírus da UFPel.

E, então, tudo mudou.

Não nos encontrávamos mais, apenas através das ferramentas da internet. Mas fomos nos acostumando. Não saíamos de casa. E fomos nos adaptando. O álcool gel e a máscara se tornaram produtos essenciais. Quem diria... As notícias jorravam da mídia. As redes sociais se encharcaram de comentários, orientações concretas e falsas, imagens, vídeos, dados, gráficos, depoimentos, isso e aquilo. As comportas da pandemia se abriram e despejaram na mídia os conteúdos eivados de todos os sentimentos coletivos. Em consequência, de imediato, a confluência de fatos inesperados

e emocionalmente impactantes, desmobilizou o movimento em curso, desativou ações e colocou em estado de espera os projetos que iam tão seguros para a execução. Estávamos a menos de 60 dias da Semana dos Museus. A programação era animada, fluida, aberta.

Maio, na cidade onde nos encontramos é um mês de temperaturas amenas, céu claro de amanhecer e anoitecer lentos e coloridos. A rua é convidativa e há, ainda flores nos jardins. Em 2020, maio foi assim, mas a rua não nos pertencia. Os museus estavam com as portas fechadas e só víamos o céu, as ruas e as flores de nossas janelas.

Reagimos. Todos reagiram.

Em outras pandemias, de outras eras, o isolamento confinou pessoas em suas casas, com seus medos e sua solidão. Em 2020, o evento encontrou um mundo conectado pela internet. É bem verdade que isso não se estende a todos, mas foi uma possibilidade para nós.

No mesmo mês de março lançamos uma página com o inspirado nome de "tão longe, tão perto" (https://wp.ufpel.edu.br/prectaolongetaoperto/), alusão ao filme de Wim Wenders e à música do grupo U2. O slogan da proposta "tão longe porque é preciso; tão perto porque é possível... por aqui" traduziu a nossa reação. Reagimos, agimos e assim foi com a Semana dos Museus. Ao invés de ser cancelado, o evento foi adaptado para o recurso disponível. Foram lançados livros, feitas palestras, mesas-redondas e comunicações. Foram mantidos os Anais, o encontro, a celebração e o movimento. Aprendemos a usufruir de uma distância que também pode aproximar, de um isolamento que impede o abraço, mas não o sorriso em uma imagem, que não nos deixa sentir o olhar dos demais, mas nos faz atentos as suas vozes.

E foi assim que essa Semana aconteceu.

Enquanto esses Anais se concluem, ainda não sabemos quando tudo isso passará. Mas em um futuro breve, estaremos lendo essas linhas como o registro de um tempo findo, de um fato concluído, de uma experiência marcante que será lembrada e dos aprendizados que nos fizeram reagir, que nos levaram a utilizar todas as possibilidades e a criar movimento a partir da reclusão.

E quando tudo tiver passado, ainda lembraremos de 2020.

3. PALESTRAS DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL 2020

3.1. UM MUSEU PARA TODOS: A RELEVÂNCIA DO PROGRAMA DE ACESSIBILIDADE

Desirée Nobre Salasar
Mestra em Memória Social e Patrimônio Cultural
Professora Substituta do Curso de Terapia Ocupacional
Universidade Federal de Pelotas

Antes de falar especificamente sobre o programa de acessibilidade, é importante lembrar que cultura é um direito de todas as pessoas, tenham elas deficiência ou não. Existem diversos marcos legais internacionais que asseguram os direitos culturais[1]. Em âmbito nacional entre os processos regulatórios, destacam-se aqui dois: a Constituição Federal (artigo 215) e a Lei Brasileira de Inclusão (artigo 42).

No Brasil, o conceito de acessibilidade cultural é entendido como o exercício da cidadania cultural, ou seja, estar em ambiente não garante de fato o acesso a ele. É preciso que a pessoa consiga participar, produzir, se expressar. Para tal, se faz necessário buscar a implementação das sete dimensões de acessibilidade[2] nos mais diversos contextos, incluindo os ambientes culturais, para que as pessoas com deficiência tenham igualdade de oportunidades com as demais pessoas.

Desta forma, há dois conceitos que são importantes e que devemos pontuar quando falamos em acessibilidade e antes de implementar qualquer recurso dentro do ambiente cultural: capacitismo e assistencialismo.

O capacitismo é o termo utilizado para descrever o preconceito contra a pessoa com deficiência, em decorrência da deficiência dela. Assim, acaba gerando uma hierarquia entre a pessoa que não tem deficiência (que para o capacitismo é considerada uma pessoa "normal") e a pessoa com deficiência (que sempre será aquela que busca a superação para a "normalidade").

---

1. Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948); Convenção dos Direitos da Pessoa com Deficiência (2006).

2. Acessibilidade Programática, Acessibilidade Arquitetônica, Acessibilidade Comunicacional, Acessibilidade Metodológica, Acessibilidade Metodológica, Acessibilidade Atitudinal e Acessibilidade Web.

Ações capacitistas possuem caráter preconceituoso, que geram discriminação e hierarquizam as questões das deficiências, ou seja, inferiorizam a pessoa com deficiência (PcD). Situações capacitistas apontam a PcD como uma pessoa com menos potencialidade, ou trazem discursos de superação.

É fundamental refletirmos sobre estas situações, pois elas evidenciam o desconhecimento das pessoas que a acessibilidade é um direito e não um favor. Destaco aqui que só é possível superar algo que não existe e se não existe é porque não tem acessibilidade. Então, temos que dar a devida atenção às nossas falas, aos termos que utilizamos, as nossas ações, para que não corroboremos com a disseminação do capacitismo, gerando mais barreiras de acesso, reforçando estigmas e preconceitos em relação às pessoas com deficiência.

Durante um longo período da nossa história ocidental, as pessoas com deficiência estiveram alijadas do usufruto cultural, não tendo participação ativa na vida cultural. Após a década de oitenta, quando o movimento de luta das pessoas com deficiência começou a dar visibilidade para esta parcela da população e a ONU promulgou o Ano Internacional das Pessoas Deficientes (1981) se começa uma discussão acerca de um novo modelo, o Modelo Social da Deficiência, onde os ambientes devem estar preparados para receber estes públicos também.

Entretanto, embora houvesse uma grande movimentação positiva, ainda havia muitas ações assistencialistas, ou seja, atitudes em que a acessibilidade era vista como um favor. Situações como estas ainda ocorrem nos dias de hoje, quando vemos a colocação de uma rampa ou um banheiro adaptado, por exemplo, como um favor, e não como uma garantia de direitos.

Desta forma, precisamos sempre ter cuidado com as ações que vamos desenvolver, para que elas não sejam capacitistas e para não termos um olhar assistencialista. O olhar da inclusão, da democratização do acesso, do exercício da cidadania cultural é entender que a cultura é um direito e, por isso, os ambientes devem estar preparados para receber e incluir os mais diversos públicos, inclusive as pessoas com deficiência.

Feita esta breve introdução, vamos ao nosso assunto principal: os museus!

No site institucional do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), podemos encontrar a definição a seguir:

> museu é um lugar em que sensações, ideias e imagens de pronto irradiadas por objetos e referenciais ali reunidos iluminam valores essenciais para o ser humano. Espaço fascinante onde se descobre e se aprende, nele se amplia o conhecimento e se aprofunda a consciência da identidade, da solidariedade e da partilha.

Destaco três palavras dessa definição que são chave para discutimos a inclusão dentro desses ambientes culturais: sensações, fascinante e partilha.

Ao pensar nos museus em que já visitou, pense nas sensações que ele provocou em você. O que descobriu e aprendeu dentro dele? Foram experiências singulares que só eu tive ou foram coletivas?

Para desenvolver o programa de acessibilidade é importante que a equipe do museu faça estas reflexões. Qual é a sensação que este museu está provocando? O que conseguimos descobrir? Temos uma experiência que será ao mesmo tempo coletiva e singular? Como afetar o outro? Como me deixar ser afetado? Nessa troca, é fundamental afetar e deixar ser afetado. Assim, estamos falando de estar mais próximo um do outro, possuindo esse espaço, tornando-o seu também. Quando pensamos em inclusão é isso que queremos, tornar o nosso espaço, um espaço agradável para o outro. Um espaço que podemos ter todos juntos uma grande partilha de múltiplas sensações.

No Brasil, o Estatuto dos Museus, regido pela Lei 11.904 de 2009, trata da universalização do acesso. Assim, perguntamos: O museu está em consonância com essa universalização do acesso, com essa democratização do acesso, desse exercício da cidadania, valorização dessa diversidade cultural? Não está? O que precisamos fazer para trazer esses novos pontos? Onde que está o problema, na gestão ou alguns determinados setores?

Por exemplo, um grande museu tem um determinado setor trabalhando com a acessibilidade, mas a gestão não está sensibilizada para essa questão. Assim, será necessário buscar estratégias que façam o trabalho com a acessibilidade seja transversal dentro da instituição e, então, refletir o que está sendo feito e projetado em face do surgimento de novos públicos.

Observamos uma movimentação, que desde os anos 1980, começa a se ter uma maior participação da pessoa com deficiência na sociedade e a partir dos anos 2000 uma movimentação mais efetiva dentro dos museus. Ao receber esses novos públicos, quais são as ações, as estratégias e recursos que precisamos para termos de fato a efetivação do acesso cultural para essas pessoas? Quando falo na inclusão é fundamental lembrar que a inclusão não é somente voltada para a pessoa com deficiência. Precisamos lembrar que a nossa sociedade é plural, temos uma diversidade imensa, seja de crianças, adultos, idosos, pessoas com deficiência. Também é importante lembrar que as pessoas com deficiência não são um bloco homogêneo. Temos múltiplas deficiências, que podem ser intelectuais, físicas, motoras, sensoriais, entre outras.

Os princípios dos museus, trazidos no Estatuto dos Museus são: a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural, a questão da cidadania e da dignidade humana. Em seu Artigo 35, o Estatuto diz que "os museus caracterizar-se-ão pela acessibilidade universal de diferentes públicos, na forma da

legislação vigente". Se olharmos atentamente para o Estatuto dos Museus, ele não fala em nenhum momento, de maneira específica, da inclusão da pessoa com deficiência, mas fala em universalização do acesso, em acessibilidade universal, acesso para os mais diversos públicos, incluindo desta forma as PcD. Também há uma Instrução Normativa do *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (IPHAN)[3], que trata da acessibilidade dos prédios tombados, que devem garantir "condições de acesso, de trânsito, de orientação e de comunicação". É super importante lembrar que os museus do Ibram são, em sua grande maioria, tombados como patrimônio histórico, então, se tem essa dualidade entre o tombamento e a acessibilidade, mas isso está ainda muito vinculado a acessibilidade arquitetônica e vamos ver que não é somente com o quesito arquitetônico que temos que nos preocupar. Temos, ainda, outros seis tipos de acessibilidade para pensar.

O próprio Estatuto dos Museus dispõe sobre o Programa de Acessibilidade no Plano Museológico:

> os projetos e as ações relativas à acessibilidade universal nos museus deverão ser explicitados em todos os programas integrantes do Plano Museológico ou em programa específico resultado de agrupamento ou desmembramento (BRASIL, 2009).

Entretanto, cabe ressaltar que este item foi acrescentado aos programas do Plano Museológico apenas após a promulgação da Lei Brasileira de Inclusão. Desta forma, temos um período de 2009 até 2015 onde não se tinha a obrigatoriedade do Programa de Acessibilidade integrar este importante documento de planejamento estratégico dos museus.

A Lei Brasileira de Inclusão[4] trata em seu Artigo 42 do acesso à cultura, e diferente das legislações anteriores e do próprio Estatuto dos Museus, aponta que o acesso à cultura deve ser em igualdades de oportunidades com as demais pessoas.

Portanto, para que os museus recebam públicos com deficiência, buscando a igualdade de oportunidades, como nos fala a legislação, é fundamental que se tenha um planejamento estratégico desenvolvido. Este é o Programa de Acessibilidade.

Mas afinal, que documento é esse? Quais são os passos que devemos seguir para o desenvolvimento desse documento? O primeiro passo é fazer um diagnóstico da situação atual de acessibilidade no museu. Existem vários instrumentos que são utilizados, de acordo com os objetivos a serem atingidos, vários também são os profissionais que estão capacitados para fazer esse diagnóstico. Hoje em dia há até

3. Instrução Normativa nº 1 de 2003.

4. Lei 13.146 de 2015.

a possibilidade de fazer um diagnóstico online[5]. Entretanto, é fundamental lembrar que a acessibilidade é uma área interdisciplinar, ou seja, quanto maior o número de áreas do conhecimento conversando juntas, melhor será a efetivação do acesso. Assim, é indicado que esse programa seja desenvolvido por uma equipe multidisciplinar, incluindo um profissional da área da acessibilidade.

Por exemplo, na Universidade Federal de Pelotas, coordeno um projeto de extensão[6], vinculado à Rede de Museus e à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, que tem por objetivo o desenvolvimento do Programa de Acessibilidade dos nossos museus. Assim, a equipe do museu, que já é multidisciplinar, se integra a equipe do projeto de extensão para que possamos construir juntos este documento.

É preciso sempre ter respeito pela história da instituição. Não adianta chegarmos em um museu que já tenha 50 anos impondo adaptações e novas ações. "Bom, agora vamos pensar acessibilidade que vai ser dessa forma e vocês vão ter que pensar assim". Não! Temos que entender que é uma instituição que já tem a sua história e que deve ser respeitada. Em algumas situações vai haver limitações em relação a implementação da acessibilidade e aí precisaremos buscar outras estratégias para acessibilizar esse conteúdo, esse espaço.

Outro passo é delimitar (ou não) um público-alvo específico para o Programa de Acessibilidade. Quando falo de delimitação de público é pensar "bom, quais são os tipos de recursos que ofereceremos?" Nesse primeiro momento, de repente, não temos recursos orçamentários e uma equipe multidisciplinar para produzir os recursos de audiodescrição, legendagem, libras e peças táteis. Não será possível atingir todos os públicos, então, nesse primeiro momento, será melhor elencar um público, vamos supor, trabalharemos com recursos apenas para pessoas com deficiência visual. Com isso, vamos estipular metas, estratégias para serem compridas e conforme os recursos forem implementados, vai se ampliando o público-alvo e elencando novas metas.

Após a delimitação do público, é preciso pensar os recursos inclusivos, quais são os recursos que vão se utilizar. Se vão ser recursos de audioguia? QR Code? Serão peças originais que serão disponibilizadas ao toque ou réplicas? Essas réplicas serão de um material aproximado do original ou serão impressos em 3D? Existe um mundo a ser pensado sobre os recursos, de acordo com o público que queremos atingir.

---

5. A Direção Geral do Patrimônio Cultural de Portugal em parceria com o Observatório Ibero-americano de Museus, da Ibermuseus, desenvolveram um aplicativo que permite aos usuários fazer um auto diagnóstico de acessibilidade. Para mais informações, acessar: http://www.ibermuseos.org/pt/acoes/observatorio-ibero-americano-de-museus/ferramenta-de-autodiagnostico-de-acessibilidade-em-museus/

6. Um museu para todos: programas de acessibilidade.

É fundamental pensarmos, também, em um plano de evacuação de emergência para pessoas com deficiência. Recentemente tivemos o episódio trágico do incêndio no Museu Nacional, onde tivemos a "sorte" do ocorrido não ser um horário em que o museu estivesse aberto ao público, desta forma não foi registrada nenhuma vítima nessa tragédia. Este fato apontou uma grande limitação dos museus brasileiros, evidenciando que muitos não têm plano de evacuação de emergência, nem equipamentos para tal situação. Assim, em conjunto com o desenvolvimento do plano de evacuação de emergência, é preciso que se pense também na evacuação de emergência das pessoas com deficiência, tendo em vista as especificidades deste público e a utilização dos recursos de tecnologia assistiva. Porque dependendo do tamanho da instituição, não há o controle das pessoas que estão lá dentro, em quais salas estão e como conseguiriam escapar de tal situação sem maiores intercorrências. Por isso é preciso planejar como será essa evacuação, a saída de emergência e preparar a equipe para garantir a segurança de todas as pessoas, sejam elas visitantes ou trabalhadores do local. Este é um item importante que deve estar no Programa de Acessibilidade.

É fundamental, mesmo que a equipe tenha uma bagagem enorme, sempre que se for construir um documento de acessibilidade ou um recurso inclusivo, ter a presença de uma pessoa com deficiência na equipe, ou contratar um consultor do público-alvo. Se os recursos são voltados para deficiência intelectual, então, teremos um consultor com deficiência intelectual. Recursos para deficiência visual, consultores com deficiência visual. Por que? Porque temos desde o movimento das pessoas com deficiência o lema do "nada sobre nós, sem nós", ou seja, não adianta eu ser a melhor especialista da área, a minha vivência é completamente diferente da pessoa com deficiência, pelo simples fato de eu não ser uma pessoa com deficiência. O trabalho do consultor com deficiência deve ser sempre junto a equipe que está construindo o Programa de Acessibilidade e os recursos. O consultor com deficiência é uma peça fundamental. Sem ele, corremos o risco de ter um recurso inclusivo que não será funcional, ou seja, não alcançará o seu objetivo.

Mas voltemos ao diagnóstico de acessibilidade, e vamos pensar nas sete dimensões de acessibilidade. No diagnóstico, se deve elencar: quais são as barreiras arquitetônicas do museu, levando em consideração os espaços internos e externos da instituição. Existe algum acesso sensorial ou não? Como está dado o acesso intelectual? Como se dá o acesso econômico? Lembrando que pessoas com deficiência, em sua grande maioria, são pessoas em situação de vulnerabilidade social[7]. Como o museu chega a essas pessoas? Como estas pessoas chegam até o museu?

É preciso oportunizar às pessoas com deficiência a garantia do acesso às esferas das decisões. Quando temos, por exemplo, um recurso de acessibilidade que foi

7. Dorneles et al. (2018).

colocado dentro de uma exposição, e se temos a presença de um consultor e ele diz que aquele recurso não está sendo funcional, o museu vai aceitar ou não essa decisão de trocar recursos ou melhorá-lo? Esse a acesso à esfera das decisões é a participação efetiva da pessoa com deficiência na construção de um museu mais inclusivo.

Deve se pensar como se dá o acesso à informação. Como a informação do museu está chegando aos mais diversos públicos. O acesso atitudinal, as atitudes e postura da equipe do museu para a inclusão. E como se dá o acesso a esse site? Percebam que nesse diagnóstico já tem muitas coisas que devem ser visualizadas antes de se pensar efetivamente em um documento de acessibilidade. No momento em que fazemos o diagnóstico vamos permear todas as áreas de acessibilidade para poder entender melhor essa instituição, suas limitações e suas potencialidades.

Esse documento precisa ter três eixos. O primeiro eixo é teórico, voltado para os aspectos conceituais do museu. Depois temos dois eixos objetivos, que serão questões referentes ao acervo do museu, como se dará o acesso ao acervo, quais serão os recursos utilizados para que se tenha essa garantia de acesso. Também as questões referentes ao ambiente físico e virtual do museu.

O Programa de Acessibilidade é o documento que vai garantir a continuidade das ações de acessibilidade, para além de ações pontuais, pois trará metas e prazos para serem cumpridos. Algumas pessoas defendem da questão do Programa de Acessibilidade estar diluído no Plano Museológico. Concordo, mas em partes. Acredito sim que ele esteja transversal ao Plano Museológico, na missão, nos valores, nos objetivos e permeia algumas ações nos outros programas, mas defendo que precisamos ainda do básico, estamos engatinhando em algumas áreas e a acessibilidade ainda precisa ser muito discutida, precisamos lutar muito pelo exercício da cidadania cultural. Defendo que dentro do Plano Museológico o espaço do Programa de Acessibilidade seja pontuado, para garantir que esse programa seja cumprido com suas metas, e que ele possa ter continuidade, indo além de determinados setores do museu. Sem um documento específico, com as trocas de gestões ou aposentadorias de servidores ligados a pauta, pode acontecer do trabalho de acessibilidade ficar para trás, por não ser uma política institucional e/ou estar ligado somente a um setor ou determinada pessoa.

No momento que temos um documento que trará essas metas e esses prazos para serem cumpridos, há uma garantia da continuidade desse trabalho a ser desenvolvido, pois será uma normativa institucional.

Ainda sobre a transversalização das questões de acessibilidade no Plano Museológico, cabe deixar destacada qual a visão de acessibilidade que o museu irá adotar. Optar-se-ão por ações acessíveis ou ações inclusivas? Há uma diferença conceitual entre elas. As inclusivas são aquelas atividades, ações e programas que incluem pessoas com e sem deficiência participando juntas, seja em igualdade de

oportunidades ou em equidade. As ações acessíveis são mais voltadas apenas para o público-alvo.

A seguir, elencar os recursos de Tecnologia Assistiva que o museu vai oferecer ou buscar oferecer. Quais serão os recursos? Por exemplo, colocar como uma meta para um ano o desenvolvimento de roteiros de audiodescrição de duas peças e para o ano seguinte, quatro peças audiodescritas e a implementação destes roteiros na exposição de longa duração através do recurso de QR Code.

Segundo a Lei Brasileira de Inclusão, os recursos de tecnologia assistiva "são recursos, serviços e estratégias que contribuem proporcionar ou ampliar habilidades funcionais e consequentemente promover a vida independente e inclusão" da pessoa com deficiência. Esses recursos podem ser tanto de alta tecnologia, com um custo mais alto, quanto de baixa tecnologia, com um custo mais baixo. Por exemplo, um mapa tátil que destaca o percurso do trilho podotátil, com legendas produzidas com tinta visual e em braile, esse é um recurso caro de alta tecnologia. Mas podemos ter recursos de baixo custo, por exemplo, uma fotografia colocada em um expositor acompanhada de audiodescrição por QR Code.

Comentando o que eu já tinha pontuado antes, a acessibilidade dentro do ambiente museal deve ser transversal, ou seja, deve passar por todos os setores do museu, desde a direção até a portaria. A pessoa que vai ter esse primeiro contato, recebendo os visitantes, o pessoal da limpeza, todos esses devem estar sensibilizados para as questões de acessibilidade, pois assim conseguimos garantir que as ações inclusivas vão estar de fato acontecendo e chegando a todos os públicos. Por que isso é importante? Porque às vezes temos equipes maravilhosas e preparadas no setor de educação, mas por outro lado, por exemplo, a equipe da recepção, que não foi sensibilizada. Por desconhecimento, pode acontecer da pessoa que não foi sensibilizada passar a ideia errada das ações que estão acontecendo no museu, pode ter um ação capacitista e desencadear uma ação preconceituosa. Por isso, a importância de sensibilizar todos os setores do museu, assim todos os servidores e trabalhadores estarão em consonância com a visão de acessibilidade do ambiente.

No que tange às exposições, a primeira barreira sobre a qual devemos refletir diz respeito ao olhar atento para as expografias. Pensar como nos comunicar. Olhar para as nossas exposições e observar: o que podemos melhorar aqui? O que podemos fazer para que um texto chegue ao maior número de pessoas possível? E aqui não me refiro apenas à inclusão de pessoas com deficiência, mas também outros públicos que não são especialistas naquele tema que está exposto. Para a comunicação nos museus, uso como principal referência, Maria Vlachou, que pergunta: De quem para quem?

> Penso frequentemente que os painéis e as legendas nos museus de arte ou de história são incapazes de transmitir paixão, maravilha, alegria, orgulho,

> tristeza, desespero, entusiasmo; de falar com as pessoas sobre outras pessoas; de criar empatia, a necessidade de ler mais, de descobrir mais. A linguagem é normalmente seca, acadêmica, factual, incompreensível – estou certa – para uma série (talvez a maioria?) de visitantes (VLACHOU, 2014, s.p.).

Assim, quando temos, por exemplo, legendas que possuem apenas o nome da obra, o ano em que foi feita, e a qual acervo pertence, elas não comunicam uma paixão, não transmitem a riqueza daquele objeto. Que comunicação é essa? Para quem estamos comunicando? O que queremos de fato comunicar? Essas questões do devem ser pensadas também quando tratamos da inclusão de novos públicos dentro do museu.

Citando a Viviane Sarraf (2015), que também aborda a comunicação dentro dos museus, na quais temos uma comunicação vertical, ou seja, intelectualizada, que às vezes surgem das origens da instituição. Quando temos uma comunicação que é feita através dos sentidos, que é multissensorial, acabamos tendo uma comunicação horizontal, que proporcionará vivências que vão ir além do intelecto da pessoa, vão proporcionar sensações que serão fascinantes e de partilha.

Corroborando com estas autoras, Montagu diz que "Tocar significa comunicar, tornar-se parte, possuir. Tudo que eu toco se torna parte de mim, eu possuo" (1988, p. 365). A importância dessa comunicação no momento que eu toco é que vou possuir aquele objeto, vai se tornar parte de mim, me proporcionará uma experiência diferente se eu não tivesse tocado. Seja no objeto original, seja réplica. Esse toque é uma forma de comunicação, então, proporcionar esse toque dentro do museu é fundamental para essa comunicação horizontal.

Em relação à acessibilidade atitudinal é importante destacar que não somos todos iguais. Muitas pessoas ainda falam "somos todos iguais". Não! Nós não somos. Somos todos diferentes e são as nossas diferenças que nos potencializam, já dizia Bauman. Com as nossas diferenças aprendemos mais sobre o outro, sobre nós mesmos. Temos que entender, nós somos diferentes, mas temos, sim, direitos iguais. Esses direitos devem ser em igualdade de oportunidades para todos. Quando vamos elencar ações de acessibilidade atitudinal dentro do Programa de Acessibilidade, por exemplo, o programa de capacitação da equipe, pensar ações de sensibilização para as deficiências, ação de protagonismo da pessoa com deficiência dentro desses espaços. Estas são alguns exemplos de ações que podem integrar o item de acessibilidade atitudinal do programa.

Com relação a acessibilidade comunicacional temos que pensar estratégias para a eliminação de barreiras de comunicação. A barreira de comunicação tanto é entre as pessoas, quanto entre uma pessoa e o ambiente museal.

A acessibilidade instrumental é pensar quais serão os instrumentos que estão previstos para efetivar o acesso da fruição da pessoa com deficiência. Um exemplo de acessibilidade instrumental é o uso de audioguia ou vídeo guia. O audioguia com audiodescrição é voltado, principalmente, para a pessoa com deficiência visual, mas não só, porque para os normovisuais também auxilia no entendimento da obra. E o videoguia em Libras para garantir o acesso para a comunidade surda.

No que tange à acessibilidade metodológica deve se pensar quais serão os métodos adotados pela equipe do museu para efetivar a fruição da pessoa com deficiência? Serão visitas guiadas? Atividades orientadas? Vão ter mediadores com deficiência fazendo as mediações? É importante também pensar nesses métodos para nos aproximarmos desses novos públicos.

Para a acessibilidade arquitetônica temos a Normativa 9050 (NBR 9050), vigente no Brasil. Entretanto, cabe destacar que antes de verificar o acesso arquitetônico aos espaços internos do museu, é preciso verificar se há percursos acessíveis que possibilitam o acesso ao entorno do museu. Pensar nos espaços de transporte urbano, como chegamos do espaço do transporte urbano até o museu, por exemplo, da parada de ônibus até a entrada do museu existe um percurso acessível? Caso não exista, como ele pode ser acessibilizado? Existe um estacionamento privativo para a pessoa com deficiência próximo a entrada do museu? Existem rampas de acesso? Sinalização desse prédio, das obras, das salas? Como se dá essa sinalização? Os espaços são amplos ou não? Existem banheiros adaptados? Ele é unissex ou tem um feminino e outro masculino? O banheiro adaptado tem espaço para o fraldário? Se tem, é no masculino e no feminino ou só em um deles? Possui *Changing Places*? Que é justamente pensar nas pessoas com deficiência adolescentes e adultas, e nos idosos que precisam fazer a sua troca de roupa. Muitos utilizam fraldas e precisam fazer a troca, porém não dispõe deste espaço para fazê-la. O *Changing Place* é um espaço que tem uma maca e que possibilita que a pessoa, ou o acompanhante se for o caso, possa fazer a troca de suas roupas ou de sua fralda. Pensar o elevador, os desníveis dentro da exposição, a iluminação, se vai ser uma iluminação direcionada ou não. Pensar no mobiliário ergonômico. Todas estas questões estão ligadas ao acesso físico do museu.

Encaminhando para o final, é preciso lembrar também da dimensão de acessibilidade web. Se o site do museu é um site acessível, acessável ou inacessível? Ele é acessível se permite a pessoa com um leitor de tela tenha acesso a todos espaços do site, a todas as imagens, a audiodescrição, aos ícones, etc. Ele é acessável se a pessoa consegue acessar com autonomia, mas não consegue acessar a todos os espaços de informações. Pensar se esse site está sendo colocado para qual público? O conteúdo do site está de fato sendo pertinente com tudo que está ocorrendo no museu? Às vezes, os museus têm várias ações acontecendo, mas os sites não estão atualizados, fazendo com que se percam muitas informações importantes. Colocar informações

sobre ter ou não um Programa de Acessibilidade, sobre ter uma equipe trabalhando com esse programa. É fundamental colocar no site as ações inclusivas que o museu está desenvolvendo.

Dentro do Programa de Acessibilidade destaca-se ainda, a possibilidade de colocar algum planejamento de atividades inclusivas do setor de educação do museu. Pensar se serão realizadas ações de sensibilização ou de mediação, se será voltada para determinados públicos como, por exemplo, pessoas surdas. Se será feita com um educador surdo, isso também é importante ser colocado dentro do planejamento.

Por fim, entendo que trabalhar com acessibilidade é ter a consciência que o trabalho nunca está finalizado, que precisamos melhorar cada vez mais, pois todos os dias os recursos estão se ampliando e novas possibilidades estão surgindo. A cada dia surgem mais pesquisas na área, descobrindo novas formas de acesso. O trabalho com acessibilidade está em constante andamento.

Referências

BRASIL. **Lei 11.904**. Estatuto dos museus. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm. Acesso em: 20 fev. 2019.

BRASIL. **Lei 13.146**. Lei Brasileira de Inclusão – Estatuto da Pessoa com Deficiência. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm. Acesso em: 20 fev. 2019.

DORNELES, Patricia; CARVALHO, Claudia Reinoso Araújo de; SILVA, Ana Cecília Chaves; MEFANO, Vania. Direito cultural e a pessoa com deficiência. **Revista de Políticas Públicas**, v.2, n.1, p. 137-154, 2018.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Portaria normativa nº 1 de 5 de julho de 2006**. Dispõe sobre a elaboração do Plano Museológico dos museus do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e dá outras providências.

MONTAGU, A. **Tocar:** o significado humano da pele. 5 ed. São Paulo. Summus; 1988.

SARRAF, Viviane Panelli. **Acessibilidade em espaços culturais**: mediação e comunicação sensorial. São Paulo: EDUC; FAPESP, 2015.

VLACHOU, Maria. **Musing of culture**. Mostrem-me as pessoas. Disponível em: http://musingonculture-pt.blogspot.com/2014/04/mostrem-me-as-pessoas.html. Acesso em: 4 mar. 2020.

3.2. MUSEUS DIVERSOS PARA CONTEXTOS ADVERSOS: REFLEXÕES SOBRE DESCOLONIZAÇÃO E A MATERIALIZAÇÃO DAS DIFERENÇAS

Bruno Brulon Soares
Professor Adjunto do Curso de Museologia
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST

Começarei dizendo que a minha fala será um pouco mais reflexiva do que de costume, até porque eu não estruturei uma reflexão tão teórica, mas eu trouxe questões para pensarmos sobre esse tema amplo que o ICOM promove. Quando o ICOM propõe um tema, isso tem a ver muito diretamente, num primeiro momento, com questões direcionadas à própria estrutura do ICOM, com os próprios valores que essa organização internacional preconiza – e nós acompanhamos ao longo do ano passado um grande debate em torno desses valores centrais na discussão sobre a definição de museus do ICOM. E, por outro lado, também reflete a necessidade do próprio campo museal, do campo dos museus, dos profissionais de museus, das trabalhadoras e trabalhadores de museus, de pensar alguma coisa da sua prática que é considerada fundamental, importante, estruturante. Então, eu entendo que esse tema já era estruturante e fundamental no ano passado, quando ele foi proposto, mas ele se torna ainda mais sensível e ainda mais necessário no contexto atual em que vivemos. E eu diria que é um tema que, além de tudo, merece que nós possamos desenvolver um pensamento crítico sobre os museus a partir dele.

Eu começo a pensar esse tema de dentro do contexto em que todos nós estamos inseridos, que é o contexto da pandemia atual, que como eu percebo, é uma pandemia que, para além das ameaças à saúde coletiva e individual, vem reforçando inseguranças e incertezas em diversos outros setores e que se espalham como uma doença crônica nos nossos sistemas públicos e privados, nas nossas instituições, nos âmbitos da economia, da política, da cultura, e já havia, portanto, chegado de forma sensível aos museus. Então eu vou usar aqui, de certa forma, um pouco essa metáfora da doença, para pensar as doenças e os problemas que nós enfrentamos hoje nos nossos museus dentro de uma crítica, obviamente, pós-colonial que é um pouco a perspectiva que eu proponho pensar museus no contemporâneo.

Outro ponto que preciso dizer de antemão é que não vou me propor a fazer um exercício de futurologia, tentando antever como será a existência dos museus

no futuro pós-pandemia. Eu acho que nós temos essa necessidade. Hoje mesmo eu estava olhando as notícias mais acessadas em alguns periódicos na internet e geralmente são: 'quando vamos sair da pandemia?'; 'quais são as formas de sair do confinamento?'; 'como os países que já estão saindo estão lidando com aquilo que a gente pode pensar como novo normal?'. Isso para mim é uma forma de escapismo também, obviamente muito natural do momento que a gente vive. A gente tem essa tendência de querer sair daquilo que se está vivendo. E eu diria que me parece mais prudente analisar o momento, analisar o presente e a vida que a gente está vivendo agora, que também é vida. A gente está falando tanto na vida e na ameaça da vida, pensando na vida pós-pandêmica. Mas eu acho que a gente só consegue olhar para a vida e para os museus a partir do agora, eu pelo menos só me sinto seguro fazendo qualquer especulação sobre o agora, a partir do que a gente está vendo no momento, e não acho prudente fazer muitas afirmativas em relação ao futuro.

Partindo desse princípio, de pensar os museus no agora, eu diria que nas diferentes medidas em que essa pandemia nos afetou e vem nos afetando, todos nós temos no nosso cotidiano, na nossa vida atual em comum, o fato de estarmos sofrendo perdas, muitas delas inestimáveis, tanto na ordem individual, mais imediata, mas também na ordem coletiva ou social. Eu gosto de pensar, e tenho defendido isso nas falas que eu tenho feito neste período, que a Museologia é a melhor ferramenta para nos ajudar coletivamente a lidar com o sentimento que a perda nos traz, incluindo o sofrimento pela morte, pelas perdas materiais, pela perda de liberdade e todas as outras perdas que neste momento ameaçam a nossa existência perene e ameaçam, principalmente, o nosso sentido de continuidade. Eu digo isso porque a Museologia e os museus fazem parte de uma engrenagem patrimonial que realiza aquele processo que eu tenho chamado, a partir de outros autores que trabalham com esse conceito, de *materialização*. Materialização não apenas no sentido restrito do patrimônio material, mas materialização no sentido do patrimônio integral, de tudo aquilo que nos leva a produzir matéria. E a produção de matéria está ligada a processos do simbólico, a processos sociais que são por si só imateriais. Ou seja, eu considero que os museus dão sentido à matéria e à ausência de matéria. É uma matéria que ao ser significada, ao receber significado, ela tem valor para a vida humana. Então, dentro de uma crítica pós-colonial, eu defendo que aquilo que os museus materializam é produto de um processo complexo e politicamente determinado, que nós na Museologia intitulamos teoricamente de musealização.

Nós percebemos que os museus são instituições organicamente ligadas às sociedades, e a Museologia vem falando isso há muito tempo, discutimos sempre o papel social dos museus. Então, musealizar é uma forma de construir consenso sobre o valor e sobre a matéria. Musealizar forma a matéria ao produzir sentido sobre as coisas. E aí, olhando para a história dos museus na Modernidade, desde o Iluminismo

os museus vêm se definindo como instâncias de produção de uma matéria que diz respeito a uma mente sem corpo, a mente do sujeito universal, sujeito soberano das ciências que é o sujeito hegemônico dos museus. No famoso cogito cartesiano o sujeito pensante seria concebido como uma mente completamente separada da materialidade do corpo. Esse sujeito que está nos museus, como alguns autores decoloniais vão dizer, como Ramón Grosfoguel (2016), representa o olho de Deus, ele é um sujeito sem matéria. Esse pensamento supostamente autônomo da matéria em relação a um corpo teria reflexos políticos, isso é o que os autores decoloniais vão defender. E certamente tem efeitos materiais. Esses efeitos chegam aos nossos dias como a herança de um passado colonial testemunhado nas coleções dos museus, produtos de uma separação ontológica entre sujeito e objeto, entre humano e realidade, como indica a assertiva museológica que nós consideramos um consenso no campo da Museologia, que é a de que a Museologia estuda a relação específica do homem com a realidade (STRANSKÝ, 1995). Eu defendo que até nessa ideia, nessa separação ontológica que a Museologia herdou das humanidades de um modo geral, ela tem algo de colonialidade, e é nesse sentido que eu busco, nas minhas análises, tanto teóricas quanto aplicadas, perceber que a ideia de materialização nos permite ver que essa cisão entre sujeito e objeto é, na verdade, artificial. Que os sujeitos estão implicados nos objetos e que os objetos estão implicados nos sujeitos, e que essa separação, que é uma separação completamente naturalizada na matriz cultural eurocentrada, que nós chamamos de "ocidental", ela pode ser suplantada a partir de leituras museológicas decoloniais ou pós-coloniais.

Então, a ideia de materialização que eu proponho, envolve o desafio epistêmico de perceber os objetos como parte inseparável dos sujeitos, ou o patrimônio como parte da sociedade, no sentido de uma visão integral que, de fato, não representa para nós uma grande novidade na Museologia. Desde a Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) já falamos na ideia do "museu integral", os estudos de cultura material também já pensam a matéria como integrada às pessoas e à sociedade, pensam a vida social das coisas. Então ela pode ser interpretada, a meu ver, como uma saída pós-colonial para o problema epistêmico que nos coloca essa separação ontológica a qual eu me refiro. Nesse sentido, estou partindo dessa premissa para pensar que a sociedade é de fato quem vai produzir o valor e a matéria que é transmitida pelos museus. Quando eu falo em matéria eu já estou pressupondo a ideia de matéria investida de valor, investida de sentido – se a gente pegar aqui a ideia de materialização, por exemplo, que Judith Butler (1993) vai usar na sua obra, na sua crítica feminista. Mas, como dispositivos, que em sua maioria são criados por um Estado cuja centralidade, no caso brasileiro, não deixa escapar o patrimônio cultural, ao mesmo tempo em que os museus produzem valor, eles são o resultado de negociações do próprio

consenso sobre o valor, produzindo materialmente as hierarquias de poder e saber que conformam aquilo que nós entendemos por "Nação".

Ao longo da história contemporânea, os museus e a Museologia provaram o seu papel social em tempos de crise, auxiliando sociedades na recondução da vida. Ao mesmo tempo, não podemos deixar de observar que também contribuíram para a governamentalidade dos estados nacionais. Os exemplos são inúmeros, eu poderia me referir à situação dos museus nos pós-guerras mundiais na Europa, quando é criada uma grande quantidade de museus pequenos e grandes assumindo o papel de reerguer as sociedades devastadas na guerra e de religar as pessoas ao seu estado nacional. Esse é um processo que vai fazer parte, a partir de então, das agendas da UNESCO e do ICOM, como órgãos internacionais que são criados naquele momento. Poderia citar também o momento de descolonização formal de muitos países ex-colônias da Europa nos anos de 1960 e 1970, e dos movimentos sociais que eclodiram nesse momento e que vão reivindicar novas demandas aos museus e à Museologia e obrigar que os museus se reinventem diante dessas novas demandas sociopolíticas e das demandas também de um mercado cultural em expansão.

Nesse sentido, é naquele contexto de transformações sociais quando irá se configurar o movimento da Nova Museologia e um processo de redemocratização dos museus. É um processo que poderíamos dizer que foi iniciado ali entre os anos 1970 e 1980, impulsionado pelo movimento internacional da Nova Museologia (MINOM), que serviu para dar visibilidade a algumas práticas específicas, como práticas comunitárias e participativas, e para trazer para a Museologia discussões sobre outros temas, como, por exemplo, desenvolvimento local, com base no patrimônio e a ressignificação do território como instrumento para o fortalecimento dos laços identitários no interior dos grupos. Ou seja, essa discussão, que muitas vezes estamos fazendo sobre identidade, sobre inclusão, sobre equidade ou igualdade, ela já vem como um crescente na Nova Museologia. Tratou-se, então, de um processo de materialização de outras subjetividades, por meio do reconhecimento das diferenças.

Contudo, não se pode ignorar que, apesar de a Nova Museologia deflagrar um questionamento das práticas museais dos museus centrais, e denunciar pela primeira vez o caráter eurocêntrico dessas instituições, esse movimento manteve como premissa a separação ontológica entre sujeito e objeto, entre pensamento e realidade material passível de ser apropriada e dominada. Não houve de fato uma ruptura decolonial como discutimos hoje no bojo da Nova Museologia, e obviamente que essas discussões sobre a descolonização e o pensamento pós-colonial estavam se desenvolvendo naquele momento. Então, nas novas formas de museus preconizadas, as hierarquias e lógicas de poder características dos museus tradicionais ainda podem ser observadas como análogas àquelas instauradas desde a colonização, e os museus ditos comunitários ou sociais, por vezes contribuem para reificar o lugar marginal

do subalterno ao invés de romper com o processo de subalternação. Um exemplo dessa materialização de relações desiguais, ou da distribuição desigual dos meios de materializar o patrimônio, se vê muito claramente na realidade brasileira se nós olharmos para essa relação que ainda é difícil e desigual entre os museus do centro, aqueles que nós chamamos de museus tradicionais ortodoxos, e os outros museus que nós chamamos de museus sociais, museus experimentais ou museus populares, que ainda encontram muito mais dificuldade de terem visibilidade e de se afirmarem na realidade museológica brasileira. Sem falar nas dificuldades, que eu vou abordar mais adiante, de garantir a sua sobrevivência e a sua sustentabilidade econômica.

Então, as políticas culturais desenhadas para o campo museal no Brasil na última década relegaram a essas pequenas instituições não estatais a responsabilidade social de promover a representação das diferenças e a acomodação de dissonâncias que não se viam e continuam sem se ver, em grande parte, representadas nos museus das narrativas hegemônicas. A transferência subliminar de responsabilidades que são inerentes à máquina de um Estado democrático vai, então, isentar os museus centrais de terem que lidar com um problema recorrente das diferenças. Como resultado, a nossa política atual das identidades culturais assegura a existência de manifestações de grupos específicos e patrimônios minoritários produzindo, em contrapartida, a sua invisibilidade e a sua exclusão, exceto em determinados fóruns especializados ou em redes marginalizadas que se constroem para além da paisagem museal dominante mantida pelo Estado neoliberal e em função de demandas do mercado global.

Vemos, então, os efeitos dessa desigualdade e dessa *marginalidade museal* que se tornam cada vez mais evidentes desde que nós entramos no momento de pandemia. Então, do nosso confinamento, nós começamos a vislumbrar alguns dos sintomas dessa desigualdade que é, a meu ver – e essa é uma ideia provocativa que eu estou defendendo nesta apresentação – estrutural no campo museológico. É possível ter muita lucidez, hoje mais do que antes, sobre a responsabilidade dos museus e da Museologia com essa Materialidade da vida no mundo pandêmico. Porque quando a gente fala de materialidade de sujeitos e de representação de determinados sujeitos nos museus estamos nos referindo à própria materialidade da vida desses sujeitos na sociedade mais ampla, isto é, das condições sociais para a vida se manter.

A gente poderia então levantar algumas perguntas a partir de deflagrada essa desigualdade. Por exemplo, o que dizem os museus pandêmicos sobre os trabalhadores que hoje passam fome no momento em que perdem seus empregos? O que dizem esses museus sobre os indígenas, que muitas vezes são representados, ou mal representados nas instituições, e que neste momento não tem terra para enterrar os seus mortos? O que dizem sobre os habitantes de museus comunitários, nas periferias, que viraram entregadores de *delivery* mascarados suprimindo suas causas

identitárias para sobreviverem à pandemia dos museus? Essa é uma realidade que a ideia de igualdade nos museus ainda não respondeu.

Então chegamos ao tema proposto pelo ICOM para o Dia Internacional de Museus e que foi adotado pelo IBRAM para a Semana Nacional de Museus: 'Museus para a igualdade – diversidade e inclusão'. Diversidade e inclusão, duas ideias que muitas vezes nos geraram conflitos dentro da Museologia. Como conciliar a diversidade cultural e ao mesmo tempo fazer uma inclusão universal nos museus? Isso é um grande problema epistêmico e metodológico, tanto teórico quanto prático. Mas o tema está aí para nós pensarmos sobre esse problema. No atual contexto, eu diria que esse tema serve principalmente para nós colocarmos questões. Eu não pretendo aqui encontrar respostas, acho que eu estou muito longe disso, infelizmente não tenho soluções para problemas que são tão fundamentais. Mas levantar os problemas eu acho que já é a contribuição que eu pretendo fazer, e a partir de então nós tentarmos nos nossos debates, nos nossos diálogos daqui para frente, levantar possibilidades de saídas.

A primeira questão que eu colocaria, e que vai me levar a apontar alguns sintomas sobre o cenário atual, diz respeito a qual inclusão e a qual igualdade são possíveis num sistema que leva as suas instituições a reproduzirem exclusões e desigualdades para se manterem inseridas no mercado da cultura? Mercado esse que se diz um mercado global, mas que ao mesmo tempo também é desigual e seletivo. Bom, diante do atual contexto desta exposição da desigualdade e da exclusão produzidas mesmo dentro do sistema em que os museus estão inseridos, eu me propus a pensar sobre alguns sintomas dessa crise que nós estamos vivendo, mas que são sintomas que já vêm mesmo de antes do Covid-19 se espalhar, antes da pandemia.

O primeiro sintoma, é o da aparente *fluidez da matéria*, que tem a ver com um discurso do capitalismo sobre os museus. Em sua maioria no Brasil, os museus estão ligados à soberania de um Estado que se exime da responsabilidade sobre a sua manutenção, como nós temos visto em diversos episódios e momentos de resistência dos museus nos últimos meses e nos últimos anos, eu diria. Os museus se inserem, então, com certa dificuldade, nessa economia global, e, como instituições da permanência e da manutenção da vida, eles lutam para se ajustar aos fluxos dos sistemas liberais. Vejam, se os museus são as instituições que preservam, salvaguardam o patrimônio dito nacional, o patrimônio que nós temos e consideramos como o mais perene da nação, há muita dificuldade em conciliar essa perenidade da salvaguarda do patrimônio com o atual momento em que as relações capitalistas, as relações econômicas, políticas e sociais são percebidas como fluxos dentro dos sistemas liberais. Essa dificuldade e a crise atual sobre os modelos de gestão e sustentabilidade dos museus não é nova e tampouco a gente pode dizer que ela foi provocada pela pandemia do coronavírus. O discurso da democratização na Museologia, nos últimos debates sobre

as funções e os atributos dos museus, vem associando a esta instituição um caráter pós-colonial, ou decolonial, como gostamos de chamar no contexto latino-americano, ou definindo os museus como instituições pós-nacionais e pós-modernas. Esses são novos atributos que vêm sendo colocados para os museus. Mas todos esses atributos não nos fazem deixar de observar as contradições do próprio dispositivo museu, que é um dispositivo moderno, colonial. Em sua maioria os museus estão ligados ainda ao modelo de Estado que foi inventado no século XIX e possuem coleções materiais que fazem parte daquilo que nós chamamos de patrimônio nacional.

Então, o que eu defendo aqui é que precisamos de cautela quando pensamos nos fluxos e nos processos de desmaterialização dos museus, que podem muito claramente servir a uma agenda de desmantelamento das instituições públicas e desmantelamento do próprio setor cultural, que faz parte da agenda dos sistemas neoliberais. Está muito evidente neste momento o fato de que a crise nacional, causada pelo coronavírus, tem como ponto central de discussão e de conflito político a sobrevivência econômica e a sobrevivência das instituições que servem ao capitalismo. Entre estas últimas se veem incluídas, em parte, os museus. Para sobreviverem às perdas econômicas mais imediatas, e de acordo com o projeto de Estado que já vinha, antes do Covid, flexibilizando leis trabalhistas, muitos museus brasileiros recorreram, desde março deste ano, a demissões, a interrupções de projetos em andamento e a redução de salários de seus funcionários. Esta crise econômica, finalmente então, nos obriga, no campo museal e no campo museológico, a pensar alternativas aos modelos de gestão que vigoram na atualidade e mostra a urgência de se considerar criticamente a relação dos museus com o capitalismo global. Essa é uma relação que eu particularmente tenho observado que passa muito superficialmente em alguns debates críticos da Museologia e que foi ao longo do tempo, poderíamos dizer, de certa forma negligenciada pela teoria da Museologia, pela Museologia reflexiva, e mesmo pela Nova Museologia. E agora não tem como nós a negligenciarmos, porque os efeitos, os sintomas da crise econômica estão cada vez mais próximos dos museus.

Um segundo sintoma que eu aponto é *a fragmentação da matéria*. Em paralelo ao fluxo nós temos uma fragmentação, uma fragmentação dos processos, que tem a ver, obviamente, com essa relação mal resolvida no contemporâneo dos museus com os estados nacionais. Esta crise, que ameaça o patrimônio instituído, e ameaça claramente as instituições culturais, ela tem a ver com uma ideia fragmentária do patrimônio e fragmentária da própria ideia de museu. Ela é particularmente sensível nesse momento quando a gente observa, por exemplo, a demissão de profissionais ligados aos setores educativos e de atendimento ao público nos espaços tradicionais. É claro que esse não foi um sintoma presente apenas nas instituições brasileiras, mas foi um sintoma característico da crise dos museus na pandemia. Vários museus, grandes museus, tanto no Norte global, quanto no Sul, demitiram funcionários ligados

aos setores educativos. Eu acho que a gente precisa no mínimo pensar como é que o museu está entendendo a sua função e, mais ainda, como é que o museu está entendendo aquela noção que nós falamos tanto na teoria da Museologia de cadeia operatória da musealização, usando os termos de Maria Cristina Bruno (2013), ou cadeia museológica num sentido mais amplo, em que os procedimentos museais não estão fragmentados, mas fazem parte de um processo contínuo, de um ato criativo contínuo que produz matéria.

Então, a ideia ilusória que eu vejo que vem sendo propagada em algumas instituições, de que os museus podem existir solenemente transferindo as suas funções para o ciberespaço, negligencia todas as diversas e complexas etapas da musealização, que permitem ao museu, por exemplo, ter um site ou produzir postagens em uma rede social. Isso é um elemento da comunicação do museu, mas não resume o museu por inteiro. O problema central então, para mim, passa pelo entendimento do papel e da função dos museus em sociedades que testemunham a precarização dos meios de transmissão da cultura e do patrimônio como parte de um projeto político de valorização do presente mais imediato em detrimento das vivências do passado.

Esse problema da fragmentação nos leva a um terceiro sintoma e a uma terceira causa da crise nos museus, que é a *precariedade da matéria*, que se espalha no setor cultural como vemos nas notícias de hoje ao revelarem o lugar que tem a cultura no Estado brasileiro. Então, o processo de desmonte do setor da cultura pelo atual governo é visível desde antes da pandemia e se alastra por todo o território nacional e atinge a todos os modelos de gestão. A gente já vinha discutindo isso pelo menos desde o incêndio no Museu Nacional do Rio de Janeiro, quando a cultura sofreu vários ataques políticos e nós, profissionais da cultura, profissionais da Museologia, tivemos que nos tornar grandes ativistas dos museus. Eu acho que esse foi um lado positivo da gente ver a crise. Como ativistas dos museus nós tivemos que defender a sua relevância e defender a necessidade de novos modelos de gestão, porque a precariedade estava batendo na porta, com o incêndio. Aquela imagem trágica é uma imagem que ilustra perfeitamente isso que eu estou falando. Poderíamos citar então, como alguns de seus efeitos mais recentes, a restrição de repasses para instituições, feitas em muitos estados, em muitos municípios, o que fez com que alguns museus, este ano mesmo, ficassem ameaçados de fechar as suas portas. E, mais recentemente, o descaso com as instituições públicas demonstrado, por exemplo, com a suspensão recente dos editais de seleção democrática para os cargos de diretores de museus do IBRAM e com a nomeação de uma profissional, questionada por muitas pessoas do setor por sua falta de competência técnica, para presidir o IPHAN, o maior órgão do patrimônio no país, entre outros absurdos que nós estamos testemunhando na área da cultura.

Essa precariedade da matéria dos museus se faz sentir, obviamente, como eu já disse, nas relações de trabalho, mas também, no sentido de categoria profissional que nós temos, nas disputas internas que enfraquecem o campo da Museologia e dos museus. Usando as palavras de uma colega que falou esta semana sobre tal cenário, a Gleyce Kelly Heitor, nós estamos correndo o risco de estarmos caminhando para uma disputa da escassez, se não lutarmos para coletivamente disputarmos as possibilidades, porque é isto que a gente está vendo quando os museus demitem funcionários sem qualquer suporte estatal para a manutenção de suas funções primárias. É preciso parar para pensar, por exemplo, que a reconquista dessas vagas não se dará da noite para o dia, como nunca se deu na história dos museus brasileiros.

Então, a materialidade primeira ameaçada neste momento é a materialidade da vida humana, dos corpos, daquelas e daqueles que fazem os museus. Os museus, então, desempenham um papel, eu diria, na manutenção da vida mais imediata, por exemplo, a vida dos seus funcionários, de trabalhadores que permitem a manutenção das funções básicas das instituições, sejam eles tradicionais, virtuais ou comunitários. E nós poderíamos nos perguntar então, que preocupação nós temos como pessoas do setor dos museus e da Museologia com essas pessoas que fazem os museus na nossa sociedade pandêmica? Que segurança essas pessoas têm garantida pelo atual Estado brasileiro? E o que a gente está cobrando desse Estado para assegurar o trabalho dessas pessoas e de nós mesmos no futuro?

Todo esse quadro de incertezas nos leva a um quarto sintoma, que é o da *crise de identidade dos museus*. Nós também estamos passando por uma crise que é própria do setor museal e que é mundial, que também tem, obviamente, a ver com a crise econômica, que nos leva a pensar para que servem os museus no século XXI. Ano passado nós tivemos uma grande discussão no âmbito do ICOM em que não se chegou à conclusão de que definição os seus membros gostariam de adotar para os museus deste século. Eu poderia dar vários exemplos aqui, mas foi um grande debate, com muita fricção entre diferentes perspectivas sobre os valores preconizados dentro do campo museal. Mas o que nós temos como resultado é o fato de que não há consenso, nem por parte dos especialistas, sobre o que é o museu e o que o museu deve desempenhar nas nossas sociedades.

Então, o capitalismo global e as novas formas de vulnerabilização do patrimônio mantido, sob grande ameaça neste século, como a parte perene dos Estados nacionais, provocou uma *inflamação sistêmica do campo museal*, agravada nos últimos anos e que vem corroendo a própria identidade dos museus no mundo contemporâneo. Os museus, que já vinham sendo definidos como "polifônicos", "transparentes" e "democratizantes", ou que falam em prol de equidade e inclusão – aqui eu estou usando termos que foram propostos no ano passado para a definição de museu cunhada em 2019, que foi levada a voto em setembro pelo ICOM –, esses museus se veem obrigados

a constatar que, mesmo na sua versão cibernética, como nós estamos vendo agora, eles não deixam de estar atrelados à desigualdade social do acesso à informação e à reprodução de modelos comunicacionais que nem sempre são didáticos e que continuam a reproduzir as exclusões ainda presentes nas instituições tradicionais.

Nós poderíamos nos perguntar diante desse cenário, por exemplo, quem pode visitar os museus na internet durante a pandemia? Quem esses museus consideram o seu público e para quem estão direcionando as suas ações? Que papel eles têm desempenhado para a sociedade pandêmica? Para aqueles que fazem e pensam os museus na atualidade, não se colocar tais perguntas significa deixar de reconhecer qualquer tipo de papel social que os museus e a museologia podem exercer no momento pandêmico.

E aqui eu me encaminho para o último sintoma, que eu vejo nesse quadro da desmaterialização dos museus, que é a *descrença na matéria* que os museus produzem. Quer dizer, essa matéria produzida pelos museus, ela tem tido uma resposta negativa do público em geral e da sociedade, que não acreditam mais, por exemplo, em evidências científicas. Ou seja, essa crise de identidade que a gente tem visto e que atravessa os museus em suas diversas tipologias, ela é também uma crise da credibilidade dos museus e credibilidade das ciências, o que a gente pode observar com muita clareza num cenário mundial de ascensão do negacionismo e das teorias conspiratórias, que servem para explicar fatos e situações extremas, como os que a gente está vivendo, com respostas simples ou simplórias. Esse cenário aponta para um desafio limítrofe dos museus, que é o de se provarem como instituições de pesquisa e produção de conhecimento que precisam ser mantidas, dada a sua relevância para as sociedades que hoje, mais do que nunca, dependem da ciência para sobreviver.

Como instituições científicas que produzem conteúdos socialmente relevantes, os museus não podem limitar a sua existência ao ciberespaço mesmo em tempos de pandemia. A meu ver, não é possível achar que falar em democracia e em inclusão na Museologia se resume a avaliar as formas de existência dos museus no ciberespaço – e aqui, especificamente, os museus ricos e bem estruturados. Este é um momento que podemos e devemos exigir mais dos nossos governantes e do modelo de Estado que temos. Nesse momento eu diria que só podemos nos dar ao luxo de especular sobre a crise crônica dos museus a qual viemos nos referindo no cenário atual, e quem sabe até apontar caminhos para o contexto pós-pandêmico, embora essa não seja a minha intenção aqui.

Eu imagino que diante de tudo isso e todos esses pontos que eu tenho falado e que, a meu ver, servem para a gente elucidar algumas questões e algumas fissuras no campo museal, nós podemos fazer certas especulações. Eu imagino que muitos estejam já fazendo especulações, em todos os debates que eu tenho participado as pessoas sempre perguntam: “Mas qual é a solução?” Eu não sei qual é a solução. Eu

acho que a solução, num primeiro momento, é exigir mais. Exigir mais pelos museus, exigir mais pelo patrimônio, porque assim como nós precisamos de hospitais, nós também precisamos de museus, e os museus serão fundamentais para reerguer a sociedade depois da pandemia, e para manter a sociedade durante a pandemia. E acho também que um caminho fundamental no âmbito da própria Museologia e de quem atua em museus, é discutir coletivamente o que nós estamos vivendo agora e quais são as suas implicações para os museus e para a Museologia.

Então, nesse sentido, eu tenho aprendido muito mais do que ensinado nos últimos debates em que eu tenho participado, porque eu vejo que o diálogo é o que faz a gente pensar junto a crise que estamos vivendo. E aí eu só vejo duas possibilidades, me atrevendo a especular alguma coisa para o futuro. Na pior das hipóteses, eu diria que o dispositivo museu pode sim ser completamente absorvido pelo mercado global, sistematizando a precariedade dos seus trabalhadores e ao mesmo tempo terceirizando para as grandes empresas a proteção do patrimônio. Essa hipótese, eu acho que ela deveria ser combatida pela Museologia e combatida pelos profissionais de museus que assumem um compromisso de proteger e transmitir o patrimônio. Mas, por outro lado, na melhor das possibilidades que antevejo, se conseguirmos combater a primeira hipótese, nós podemos pensar que os museus, no seu papel de moldar memórias e transformar realidades, podem ser dispositivos fundamentais que irão atuar sobre o nosso imaginário de forma a reconduzir a vida para além das dificuldades do presente excludente, para se tornarem então verdadeiramente inclusivos, inclusivos de outros sujeitos, de outros futuros possíveis para a diversidade que nós queremos transmitir e preservar.

Referências

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**. On the discursive limits of "sex". Nova York; Londres: Routledge, 1993.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Musealização da Arqueologia: Caminhos percorridos. **Revista de Arqueologia**, v. V.26 - V.2, 2013, pp. 4-15.

GROSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 25-49, 2016.

STRANSKÝ, Z. Z. **Introduction à l'étude de la muséologie**. Destinée aux étudiants de l'École Internationale d'Été de Muséologie – EIEM. Brno: Université Masaryk, 1995.

3.3. MUSEUS ACESSÍVEIS PARA PROMOÇÃO DA IGUALDADE, DIVERSIDADE E INCLUSÃO

Viviane Panelli Sarraf
Professora Convidada do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia
Universidade de São Paulo

Primeiro gostaria de começar agradecendo aos organizadores imensamente esse convite. Gostaria de agradecer a todos que estão participando e também à UFPel por ter escolhido como tema da Semana de Museus o tema do Dia Internacional de Museus do ICOM, "Museus para igualdade diversidade e inclusão". Esse realmente é um tema especial para mim, porque é o tema que eu dedico minha pesquisa, meus estudos, minha prática já há muitos anos.

Eu achei interessante apresentar a minha fala com o título "Museus Acessíveis para promoção da Igualdade, Diversidade e Inclusão" levando em consideração que não temos como promover igualdade diversidade e inclusão num ambiente museal que não é acessível, que não acolhe, que não elimina barreiras para que pessoas com e sem deficiência possam usufruir dos seus espaços, fruir o patrimônio cultural, conhecer novos temas. E assim como a Francisca falou, é muito importante o espaço físico, a presença dentro dos museus, estar nos museus, a ambiência. Mas neste momento de pandemia, quando precisamos ficar nas nossas casas e usar da melhor forma o ambiente virtual, tudo o que eu trago aqui sobre acessibilidade aplicada em museus em suas sedes e espaços físicos, também podem e devem ser aplicados no ambiente digital e online dos museus, e isso é bem possível. Então vou apresentar aqui alguns conceitos, algumas práticas, para inspirar um pouco essa nossa reflexão e depois abrimos para algumas questões.

Sempre que eu preciso defender a importância da acessibilidade e da inclusão em museus, o primeiro documento que me vem à cabeça, que é o que melhor expressa o direito de acessibilidade e de inclusão, é a Declaração Internacional dos Direitos Humanos que no seu 27º artigo apresenta que "Todo o ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios". Todos os museus, independente da sua tipologia, de artes, de história, de ciências, antropologia e arqueologia, todos eles integram a vida cultural da comunidade. São os locais, as organizações, onde as pessoas podem fruir a arte, entender e compreender o progresso científico, os benefícios para humanidade, compreender os processos históricos. Então, quando a gente fala que todo o ser humano tem o direito, é todo, independente de sua limitação, independente se tem ou não alguma deficiência, independente da sua condição

social ou cultural. Então, essa é uma reflexão que eu acho sempre válida, ela nunca vai perder a validade, fazendo uma brincadeira com as palavras.

Uma outra reflexão que eu trago é da Waldisa Russio, que foi uma museóloga pioneira no Brasil, e que já no final dos anos 70 tomou acessibilidade como um dos motes do seu trabalho abordando a relação com os públicos com deficiência, a inclusão das pessoas com deficiência no patrimônio cultural e a representatividade dessa população. Então, o que que a Waldisa dizia sobre o museu e seus públicos?

> O museu vive essencialmente do seu público, ou seria mero depósito, se admitíssemos o contrário. Assim, é imprescindível que o público se sinta bem e a vontade na "casa dos objetos": acesso fácil e cômodo (há que se pensar em crianças, em idosos, em deficientes físicos) (essa era a terminologia usada ainda nos anos 80 que a gente sabe que não se usa mais) áreas de repouso intercalando a caminhada pela exposição, e sobretudo, uma atmosfera agradável (suportes que não forcem exercícios de extensão e flexão do corpo e luz que não ofusque nem force a exageradas e frequentes acomodações do olho (RUSSIO, 1982).

Esse conceito foi apresentado por Waldisa em um artigo do ano de 1982. Então vejam, quando a gente fala de acessibilidade e inclusão em museus, quando o ICOM - Conselho Internacional de Museus levanta esse tema para reflexão não é algo novo, é algo que pelo menos há 40 anos já está na pauta.

Mais uma reflexão que eu trago é dos meus queridos colegas Antonio Espinoza Ruiz e Carmina Lledó da Espanha, que são também, grandes referências na área na Espanha e no mundo. Eles falam que:

> Muchos profesionales de los museos y de la gestión del patrimonio todavía tienen algunas ideas erróneas sobre la aplicación integral de la accesibilidad: Es más cara? Va a condicional mi estilo de diseño? Me va complicar la vida como gestor del patrimonio? Puede ser prejudicial o menos comoda para los visitantes normales? Pero que es um visitante normal? Si algo caracteriza la sociedad es precisamente su diversidad, que es la norma y no la excepción de la dimensión humana. Por lo tanto, no se trata de integrar en el museo a los que son diferentes, sino de partir del hecho de que todos lo somos, todos tenemos capacidades y necesidades diferentes y aportamos a la sociedad experiencias únicas derivadas de los valores individuales (RUIZ; LLEDO, 2013).

Então vejam só, a norma é a diversidade e precisamos pensar nisso para promover diversidade, inclusão, igualdade nos museus. Precisamos fazer dos museus, ambientes acessíveis que pratiquem o conceito de acessibilidade cultural, que hoje é uma área de conhecimento. Tem um curso de pós-graduação com três turmas

formadas na UFRJ com esse tema. Temos cursos online, cursos de extensão e pesquisadores se dedicando ao tema.

E o que é acessibilidade cultural afinal? Nada mais é do que um conjunto de adequações, medidas e atitudes, que visam proporcionar bem-estar, acolhimento e acesso à fruição cultural para pessoas com deficiência, beneficiando públicos diversos. A acessibilidade não traz adequações somente para as pessoas com deficiência. Está muito próxima ao conceito de desenho universal, onde os benefícios são estendidos para outros públicos, para outras pessoas que vão também poder usufruir do que é adequado, pensando em acessibilidade, porque muitas pessoas precisam de fato.

E a quem a acessibilidade então de fato beneficia? Não são, como eu falei, somente pessoas com deficiência, são as pessoas com as suas diferenças, pessoas com deficiência visual, física, intelectual; pessoas surdas, surdo-cegas, com deficiência múltipla; idosos, que vão perdendo a capacidade sensorial e de locomoção por conta da longevidade; crianças muito pequenas, por conta da sua altura, da sua fase de alfabetização; visitantes de primeira viagem, pessoas que vão pela primeira vez em um museu e não fazem ideia de como que aquilo funciona: "por onde eu começo, o que que eu vejo, o que que eu não vejo, o que é pra mim" ou "esse lugar não é pra mim". Estrangeiros, imigrantes e refugiados, a questão da língua, e pessoas que simplesmente gostam de conhecer o patrimônio de formas diferentes, o que a gente chama de habilidades e inteligências diversas, e não só as que são consideradas ainda como a capacidade intelectual e visual. Temos muitas outras capacidades e inteligências e temos que considerar que as pessoas têm suas diferenças, numa sociedade que a gente afirma como diversa.

Os espaços culturais precisam se comprometer com a democratização da cultura, considerando a acessibilidade em uma abordagem multidisciplinar. Assegurar o direito de todos os visitantes, especialmente das pessoas com deficiência, de se beneficiar com o acesso livre de barreiras, com a comunicação multissensorial, através da visão, audição, tato, olfato, paladar e a compreensão livre de barreiras intelectuais e de fruição do patrimônio cultural.

Muitos me escutam e falam: "isso é uma utopia", "isso é um parâmetro que nunca vai ser alcançado". Eu conheço várias pessoas que estão aqui me assistindo, conheço a pessoa que me convidou para essa mesa e que em seus projetos e ações comprovam que é possível. Paulatinamente a gente atinge esse parâmetro. Vou mostrar aqui exemplos e práticas dessas possibilidades. Aquela coisa, a gente mostra, tem que mostrar o pau para as pessoas acreditarem, dar os nomes aos bois.

Então com esses parâmetros, o que a gente conclui? Que é necessário trabalhar intensamente, com os museus, com os profissionais, com os profissionais terceirizados que vêm colaborar com as nossas instituições. Toda a gama de profissionais que estão envolvidos nos processos museológicos precisam fazer uma equação, que é a soma

da acessibilidade física, da comunicação acessível, do conteúdo acessível, experiência, acesso à informação, acessibilidade atitudinal e oportunidades de participação. Tudo isso junto resulta em uma curadoria acessível. Esse conjunto de ações pode ser coordenado por um profissional ou equipe responsável pela gestão de acessibilidade - responsável pelo programa de acessibilidade. Nesse caso o que menos importa é o nome e sim o conceito de que acessibilidade está em todas essas esferas da produção cultural e da cadeia museológica. Para existir de fato, precisamos considerar todas essas esferas que eu mencionei. Agora eu vou mostrar exemplos para ilustrar como é possível e factível.

Por exemplo, como é que trabalhamos com acessibilidade física em museus? Os museus são muito diversos, assim como a sociedade. A gente tem, desde um museu pequeno, uma instituição, um centro de memória, até museus que ocupam espaços de palácios, sítios arqueológicos musealizados, territórios musealizados, exposições museológicas dentro de centros culturais. É uma diversidade muito grande. Mas em todos esses tipos de museus e espaços museais é possível trabalhar com acessibilidade física.

Eu trago três exemplos para vocês, e são espaços bem diferentes. Começando pelo Centro de Memória da Fundação Dorina Nowill para cegos, que é um espaço de memória institucional dentro de uma organização que atende pessoas com deficiência, em reabilitação e produz livros Braille, entre outras atividades. É uma exposição criada com acessibilidade física, com contraste de cores entre mobiliário, piso, paredes, piso podotátil para pessoas cegas circularem com autonomia, um espaço livre de barreiras físicas, que promove acessibilidade paras pessoas com deficiência física. Então, dentro de um espaço muito pequeno, muito limitado é possível trabalhar com acessibilidade física.

Figura 01: Espaço expositivo do Centro de Memória da Fundação Dorina Nowill para Cegos.

Um outro exemplo são as exposições que se chamam ocupações, dentro do Instituto Itaú Cultural de São Paulo, que é um espaço cultural importante na divulgação cultural na cidade. Desde 2016 todas as exposições do Itaú, a programação de teatro, de cinema e outras áreas, são oferecidas com acessibilidade. Sabemos do desafio de fazer exposições acessíveis, porque vai muito além de promover acessibilidade comunicacional e física. A gente tem que promover o acesso a fruição paras pessoas com deficiência e que beneficiam outros públicos também.

Figura 02: Espaço expositivo da Ocupação Conceição Evaristo – Itaú Cultural.

Uma das ocupações recentes foi dedicada a Conceição Evaristo, uma escritora brasileira, que tem tido um destaque muito grande pela sua produção literária. Na exposição da Conceição, qual era a nossa realidade? Era uma grande instalação artística, proposta por várias artistas mulheres negras. O chão da ocupação era feito de tijolos sem o cimento, para nos transpor para a cidade de onde vem a Conceição, que é uma cidade de olarias, de fabricação de tijolos. Conseguimos produzir acessibilidade, com piso tátil e elementos de comunicação sensorial, acessibilizar as obras feitas pelas artistas, para essa instalação específica, fazendo com que toda a ocupação da Conceição fosse acessível para pessoas com diferentes deficiências.

Figura 03: Entrada principal do Victoria and Albert Museum em Londres.

Como último exemplo de acessibilidade física, o *Victoria and Albert Museum* de Londres, cujo prédio é um palácio. A entrada principal com escadaria, que para atender às pessoas com deficiência física, foi desbastada em toda uma parte lateral e transformada em uma rampa, muito suave, para as pessoas em cadeira de rodas poderem entrar pela mesma entrada dos demais visitantes. Isso se chama equidade.

O desenho universal é um conceito de design, aplicado tanto a espaços físicos, quanto a produtos e serviços. E quando se usa o desenho universal para acessibilizar exposições, garante-se que o acesso seja livre de barreiras para pessoas com diversas deficiências e para pessoas com singularidades, para diversos corpos. O desenho universal muitas vezes não é facilmente identificável como é a acessibilidade física, uma rampa, um piso tátil, um mobiliário com uma altura específica porque ele está integrado no projeto como um todo. No *Victoria and Albert Museum* de Londres vários espaços, várias galerias disponibilizam banquinhos de alumínio dobráveis, que é algo que se pode comprar numa loja de material de construção, dessas mais completas como Leroy Merlin, C&C.

Figura 04: Banquinhos de alumínio dobráveis e portáteis no Victoria and Albert Museum de Londres.

O público pode pegar esses banquinhos e levar pelo museu, que é um museu enorme, e sentar a hora que quiser. Posso sentar-me para descansar se eu for um idoso, uma pessoa com mobilidade reduzida. Posso sentar-me para amamentar o meu bebê. Posso sentar-me somente porque eu queria descansar mesmo. Posso sentar-me para contemplar uma obra com mais conforto. Posso sentar-me para escrever, para desenhar, para anotar. É um equipamento que serve para um monte de coisas.

Outro exemplo, na Espanha, que é um lugar de referência para acessibilidade em museus e acessibilidade cultural. Em uma sala educativa interativa, no Museu de Arqueologia de Alicante, existe uma grande extensão de um display com vários jogos sobre arqueologia. Todos os jogos foram bolados com recursos multissensoriais, com braile, com a língua de sinais espanhola, com todos os recursos de acessibilidade. No mesmo mobiliário adotou-se uma altura e o recuo inferior com inclinação, para que pessoas em cadeira de rodas, crianças pequenas, crianças maiores, adultos, enfim todo mundo possa usufruir desse mesmo mobiliário, desse mesmo display, sem diferenciação.

Figura 05: Área de mediação interativa – Museu Arqueológico de Alicante.

Um outro exemplo, o último de acessibilidade universal. A Casa Museu Barbera de Aragonés, também na Espanha em Vila Joiosa. É uma casa histórica preservada pelo patrimônio cultural municipal, estadual e federal. Um imóvel do século XVI que pertenceu a uma família de Cavaleiros Templários, que fundaram a cidade. Essa casa foi adequada para ser um museu. Sofreu uma reforma, como qualquer imóvel de patrimônio histórico que precisa ser reformado para receber um museu, para colocar banheiro, elevador, etc. Só que tudo foi feito com acessibilidade. Então vejam, o mobiliário de exposição da casa, as vitrines, foram feitas seguindo o modelo do mobiliário original, só que com medidas de acessibilidade. Isso se chama criatividade e vontade também.

Agora vamos lá para comunicação acessível, que é tão cara a todos nós. Um exemplo é o Museu da Casa Brasileira de São Paulo, que permite que as pessoas cegas façam a visita conhecendo a exposição de longa duração do acervo do museu tocando nos móveis históricos, podendo ter acesso tátil ao patrimônio. Outro exemplo, a casa Barbera de Aragonés, onde tem uma ambientação olfativa de diferentes espaços da casa como a cozinha, o quarto, para que as pessoas tenham uma fruição olfativa. E por último, uma maquete tátil, que integrava a Ocupação sobre o Gregori Warchavchik, um arquiteto modernista paulista, que construiu uma série de imóveis que estão espalhados pela cidade, mas que nem todos conhecem. E as pessoas cegas, será que elas identificam um imóvel feito pelo Warchavchik? Não, porque elas não enxergam. Então, foi feita uma maquete em miniatura da sua principal obra residencial, a Casa

Modernista, e usufruída por um público diverso de crianças, de pessoas que preferem conhecer o patrimônio com outros sentidos, com seus outros sentidos.

Figura 06: Maquete Tátil – Ocupação Gregori Warchavchik.

Mais um pouco sobre a experiência do conteúdo, da experiência acessível através dos múltiplos sentidos que a gente tem. Aqui eu só vou falar de cinco sentidos, mas a gente tem outros, tão pouco explorados. Então, através do tato, o Museu de Microbiologia do Butantã criou o projeto "Microtoque" que são vírus, bactérias, células, feitos em modelos 3D ampliados, para as pessoas cegas e crianças poderem conhecer toda essa ciência microbiológica, que só é possível enxergar com o uso de microscópios. Nessa imagem mostra-se a representação tridimensional e ampliada do vírus da HIV, para as pessoas entenderem o seu formato.

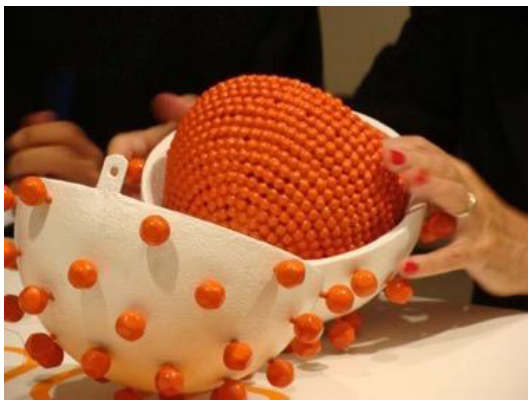

Figura 07: Réplica tátil ampliada do vírus HIV - Museu Microbiologia – Instituto Butantan.

Nesta outra imagem mostra-se uma miniatura do Manto da Apresentação de Arthur Bispo do Rosário, que foi produzido para exposição "A Nordeste", no SESC 24 de Maio da cidade de São Paulo. Foi produzida uma série de peças, mas destaco aqui o manto do Bispo do Rosário para mostrar que mesmo com uma obra tão complexa é possível fazer uma réplica tátil para as pessoas cegas poderem tocar. E também para satisfazer o desejo de outros visitantes, que adorariam tocar no manto, mas ele é muito frágil. Uma réplica tátil possibilita isso.

Figura 08: Miniatura tátil do Manto da Apresentação de Arthur Bispo do Rosário – Exposição A Nordeste – SESC 24 de Maio - SP.

Sobre a audição, são vários os recursos que podem ser usados criativamente para tornar o patrimônio acessível para públicos diversos. Vai desde um programa educativo, como o Museu Nacional do Índio Americano, que oferece visitas educativas com representantes de diferentes etnias indígenas norteamericanas. Estes educadores usam a sua voz e os instrumentos musicais da sua etnia para apresentar a exposição e questões indígenas que estão no museu. Veja só que coisa interessante, não precisa de nenhum recurso tecnológico. E isso é uma coisa que se pode, por exemplo, oferecer atualmente online, com o educador na casa dele, ele pode continuar fazendo essa visita, abordando esses assuntos através de programas simples como esse que a gente está usando aqui.

Mais alguns exemplos, no Centro de Memória da Fundação Dorina Nowill para cegos novamente. Nesse espaço há um equipamento de reprodução de áudio muito antigo, que já não se usa mais nas lojas, até porque não tem mais loja de CD hoje em dia, a gente está na era do Spotify, dos diversos aplicativos de música, os CDs ficaram guardados na caixinha. Mas e daí, se tem o recurso? Então criamos no Centro de Memória uma central de depoimentos de pessoas com deficiência visual contando um pouco da sua relação com a cultura.

Figura 09: Depoimentos do Banco de Memória Oral - Centro de Memória Dorina Nowill.

Um outro exemplo é o do Museu da Psiquiatria, na Holanda, que também utiliza muitos depoimentos de pessoas com sofrimento psíquico, justamente para que possamos refletir quais são os limites entre a normalidade e a loucura, que é a grande missão deste museu. Em um dos corredores do museu existe um telefone e na parede está escrito "me liga". Na frente do aparelho é como se tivesse uma agendinha de telefone com os números, quando você digita você escuta o depoimento de uma pessoa com sofrimento psíquico que precisava falar com alguém. Então vejam como é possível tornar um conteúdo acessível para uma série de pessoas.

Sobre o paladar, é um sentido muito marginalizado pelos museus. Imagino que já saibam o porquê, não é. São as questões de conservação e de preservação do patrimônio. Onde há comida, muitas vezes há agentes biológicos e pequenos animais se aproximam, o que muitas vezes é prejudicial a determinados acervos. Entretanto,

é possível realizar ações educativas em espaços onde o paladar pode ser usado dentro dos museus sem prejuízo, com medidas de proteção. Dou alguns exemplos. O Museu Judaico das Crianças em Amsterdã onde o espaço educativo é uma cozinha. Porque é através da culinária que o povo judeu manteve o seu legado cultural, independente de todas as diásporas necessárias através dos tempos. Os educadores do museu cozinham com as crianças, que vão conhecer o museu para contar sobre a cultura judaica. Outro exemplo de visita sensorial é o Museu da Bolsa do Café de Santos. Estes são projetos que abordam o paladar e o patrimônio.

O olfato também, através desse sentido você conhece muita coisa. É um dos sentidos que mais remete à memória. Quem já falava isso, quem já escrevia muito sobre o olfato era a Helen Keller, líder americana surdocega que desenvolveu tantos benefícios para pessoas com deficiência. Ela escrevia muito sobre o olfato e aqui eu mostro alguns exemplos de como abordar o olfato na fruição do patrimônio da arte e da cultura.

Em Manaus, a Usina Chaminé, que é um espaço cultural de preservação do patrimônio natural e cultural amazônico, tem uma exposição que se chama "Sentidos da Amazônia", com salas multissensoriais. Através do olfato é possível conhecer todo o nosso patrimônio natural olfativo que vem da Amazônia, mas que é importado para outros países e que muitas vezes nos chega aqui em um perfume francês, um aroma de outro país, muito caro. Então vejam, precisamos conhecer esse nosso patrimônio também.

O Museu da Bíblia de Barueri, também em São Paulo, possui uma instalação lúdico sensorial que faz com que as pessoas possam reconhecer odores que estão nos textos bíblicos como Cálamo, Rosa de Saron. É como um *quiz* olfativo. Assim como no Pavilhão do Conhecimento de Lisboa, em Portugal, que nos apresenta brincadeiras com o olfato. Na instalação "Sniff Sniff" pode-se acionar um spray e vem um cheirinho característico para você poder identificar do que é.

Sobre o acesso à informação, é fundamental para as pessoas com deficiência chegarem até o museu físico ou terem acesso à programação online do museu. A informação precisa estar acessível. Temos o consórcio W3C de acessibilidade em sites, em redes sociais que precisamos conhecer e praticar. Muitas vezes o acesso à informação também é algo muito simples, como o Museu das Crianças de Manhattan, que tem um guia para pais de crianças com deficiência saberem usufruir daquele espaço com segurança para os seus filhos com diversas deficiências. Um site acessível, como o do Guia de Acessibilidade Cultural da Cidade de São Paulo. Um display de informação no Museu Quai Branly em Paris, que apresenta informação escrita em letra ampliada, em Braille, com recurso tátil, com áudio descrição, com a escala da peça. É muito importante promover acesso a informação dos diversos níveis de informação do museu.

A acessibilidade atitudinal, como sabemos, é a porta de entrada para o desenvolvimento das outras aplicações da acessibilidade nos museus. Ela é uma condição *sine qua non*, nunca pode deixar de ser praticada, de ter atualização. Chamamos de acessibilidade atitudinal qualquer ação que elimine barreiras de convívio com as pessoas com deficiência. Vai desde cursos, cursos de Língua Brasileira de Sinais para a equipe do museu; orientação e mobilidade; como guiar pessoas cegas no espaço do museu; desenvolver visitas educativas multissensoriais com o uso de outros recursos sensoriais como o paladar; ensinar colaboradores de museus a orientar pessoas com cadeira de rodas e ajudar no caso de necessidade. Aqui são só algumas ilustrações dos caminhos para se eliminar barreiras atitudinais no espaço museológico.

A inclusão profissional também faz parte da seara da acessibilidade atitudinal. Então, qualquer empresa, ou qualquer museu, público ou privado com mais de 100 funcionários, seguindo a Lei de Cotas de 1991, tem que ter, no mínimo 1% do seu quadro funcional reservado pra pessoas com deficiência. Essa lei ainda é necessária, porque na maior parte dos casos, os empregadores ainda não dão oportunidades para pessoa com deficiência porque ainda colocam a deficiência na frente da pessoa.

Aqui alguns casos: o Museu de Arte Moderna de São Paulo, que é uma grande referência internacional, tem entre o seu corpo de funcionários o Leo Castilho, que é um educador e produtor cultural surdo, que além de desenvolver o seu trabalho, aproxima a comunidade surda do museu; o Rogério Ratão, que é professor de escultura do MAM, professor dos cursos regulares de escultura, é uma pessoa cega, um artista cego, que orienta os trabalhos, dá aulas para alunos com e sem deficiência e também para artistas.

Outro exemplo é o programa *SEARCH.*, dos museus do Smithsonian, que promove um estágio de trainee, para adultos com deficiência intelectual. Neste programa os adultos passam mais ou menos um ano no programa de trainee trabalhando nos museus Smithsonian e recebendo formação. Ao final desse estágio são encaminhados para vagas de emprego onde as pessoas desejarem trabalhar, inclusive dentro do próprio Instituto Smithsonian.

Como último exemplo, apresento a coordenadora do programa de acessibilidade do Smithsonian Institute - Beth Ziebarth, uma colega muito querida também, que há 20 anos está à frente do programa de acessibilidade do Smithsonian, ao qual pertencem 22 museus, em diferentes capitais americanas. A Beth é uma pessoa com deficiência física. Então, o lema "Nada sobre nós sem nós", é muito importante.

Para finalizar, vou falar brevemente da última dimensão que eu apresentei na equação da curadoria acessível, que é a dimensão da participação. Precisamos entender que participar não é só ter o direito de fruir eliminando barreiras. Mas o direito de participar é o direito, também, de construir junto, de co-criar exposições, ações educativas, de participar da cadeia de processos museológicos. A participação

é uma tendência muito grande em museologia, participação de públicos diversos em ações museológicas, no desenvolvimento. E para pessoas com deficiência, tem que ser reiterada. Como eliminar barreiras atitudinais, barreiras físicas e comunicacionais se não conhecemos, não convivemos com pessoas com deficiência? Essa é uma das principais questões, é o X da questão. Então, projetos participativos com pessoas com deficiência promovem acessibilidade nos museus, é uma oportunidade atual de você desenvolver acessibilidade.

A participação é um direito de todos. Significa que todos os indivíduos, independente de sua origem, classe social, experiência anterior, deficiência ou qualquer outro fator socioeconômico que classifique como minorias ou pertencentes às populações socialmente excluídas, têm o direito de usufruir e participar da criação e ressignificação do patrimônio cultural. Hoje falamos muito sobre representatividade nos museus, sobre descolonização dos museus. O que é descolonização? É quando os acervos deixam de olhar só para um lado, só para uma ótica e consideram a diversidade de atores que fazem parte desse processo, sejam eles historiográfico, seja ele artístico, antropológico, científico. E por que as pessoas com deficiência, a participação das pessoas com deficiência na sociedade, não está ainda nas coleções e nos acervos dos museus? A gente precisa mudar, isso é um convite ao desafio.

Uma das formas é através de projetos de curadorias participativas e acessíveis, com o desenvolvimento de curadorias de exposições, criação de museus, projetos educativos com a participação nos processos de criação, produção, gestão de visitantes, representantes de novos públicos e comunidades de interesse. E os resultados desses processos mostram qualidade, garantem a satisfação dos visitantes e concretizam o objetivo das instituições de se tornarem mais acessíveis e inclusivas.

Sempre ouvimos: "Ah mas isso é uma utopia". Mas eu vou mostrar um exemplo só. Na minha pesquisa do pós-doutorado eu pesquisei as curadorias acessíveis e participativas e encontrei alguns casos espalhadas pelo mundo. Quem quiser ter acesso e conhecer, tem artigos meus publicados sobre o tema das curadorias acessíveis e participativas e pode ter acesso a algumas dessas ações.

Por que os museus estão criando oportunidades de participação e acessibilidade? Essa é uma questão de gestão museológica e também de pesquisa na área. Alguns fatos: os museus precisam mais das pessoas do que as pessoas precisam dos museus. Precisam por quê? Números, relatórios, cobrança de ingresso, consumo nas lojas e restaurantes. E agora com os museus fisicamente fechados, mas atuando no seu ambiente virtual, os museus continuam precisando muito mais ainda das pessoas para se manterem importantes, para sua sustentabilidade social nesse momento, para que quando termine essa pandemia, ou quando o mundo presencial volte (...não consegui entender...) com outros parâmetros, os museus não deixem de ser importantes na vida da sociedade.

A sociedade é diversa, composta por pessoas com deficiência que transitam em todas as esferas sociais, que chegam aos museus por diferentes vias. Por isso também é necessário promover acessibilidade. Também porque o patrimônio pertence à comunidade e a comunidade é formada por pessoas com e sem deficiência. Enfim, são algumas das reflexões.

Para finalizar, vou falar brevemente desse exemplo, que é o Centro de Memória da Fundação Dorina Nowill Para Cegos. A Fundação fez 74 anos esse ano. É uma instituição muito importante no Brasil na reabilitação de pessoas com deficiência visual, na produção de livros em Braille e de livros em áudio. A Fundação Dorina, em um determinado momento da sua história, resolveu que precisava ter um museu para contar a sua história, para relatar a história da deficiência visual no Brasil. Então foi criado o Centro de Memória da Fundação Dorina no ano de 2002. Eu estive na frente desse projeto. Só que, não era possível conhecer o patrimônio salvaguardado na Fundação, sem conhecer quem construiu esse patrimônio, as pessoas, os atores que construíram esse patrimônio. Então o Centro de Memória sempre teve a perspectiva de ser um espaço museal participativo, com diferentes atores, pessoas que passaram pela fundação, antigos clientes, antigos funcionários, diretores, pessoas que estavam na atualidade.

A segunda exposição de longa duração, que está em cartaz até o momento, chama-se "E tudo começou assim: ações, projetos e histórias que mudaram a vida das pessoas com deficiência visual". Essa exposição foi construída com base em um processo participativo, a partir de um programa de educação patrimonial oferecido para todos os funcionários, voluntários e colaboradores terceirizados da instituição, que participaram, primeiro de um curso pra entender o que que é patrimônio cultural, por que a importância desse Centro de Memória dentro do seu lugar de trabalho, que é a Fundação Dorina. Todos os participantes presenciaram, vivenciaram atividades museológicas, de conservação preventiva, de documentação, de elaboração de exposição e de ação educativa. E ao final desse processo, foi montada uma exposição com as ideias desses colaboradores, com convites para quem gostaria de ser curador da exposição, que seria então lançada, dali a mais ou menos um ano, e do programa de ação educativa também, de mediação. Tivemos a oportunidade de construir uma exposição e uma ação educativa com diversos olhares da comunidade da Fundação Dorina, formada por colaboradores com e sem deficiência. Conseguimos como resultado, construir uma exposição muito dialógica, uma exposição que falava exatamente assim, fazia com que, ou faz com que o público vivencie as experiências das pessoas com deficiência. É bastante interessante, não é vaidade não, gente. A exposição voltará a estar aberta em breve, não sabemos ainda quando, mas enfim, ela fica dentro da instituição, de segunda a sexta, quem estiver em São Paulo pode visitar. Está aberta desde 2013, então são 7 anos dessa exposição em cartaz. E por

conta da participação desses curadores colaboradores, tivemos a oportunidade de desenvolver esses ambientes participativos e sempre com a garantia total de acessibilidade universal para todos os visitantes.

Nas imagens, mais alguns ambientes dessa exposição, mostrando as salas de exposição, o espaço, maquete tátil, obras de arte que o público pode tocar, visitantes dentro da exposição.

Figuras 10 e 11: Imagens da exposição de longa duração do Centro de Memória Dorina Nowill.

Figura 12: Imagens da exposição de longa duração do Centro de Memória Dorina Nowill.

E para finalizar, gostaria de compartilhar os benefícios de projetos que consideram curadoria acessível e curadoria participativa, que são benefícios de natureza ampliada, que beneficiam outros públicos e outras perspectivas. Muitas vezes não conseguimos mensurar esses benefícios, porque eles podem estar crescendo, se desenvolvendo, eles são a longo prazo. Então, todos os visitantes são beneficiados com os projetos expográficos, educativos e ações culturais acessíveis desenvolvidos em programas participativos. Por quê? Porque são projetos desenvolvidos a partir não só do olhar do profissional de museu, do grande especialista, mas um olhar compartilhado. Então é um pouco a lógica do desenho universal, quanto mais pessoas participam, mais benefícios. Conseguimos alcançar diferentes preferências, diferentes inteligências e habilidades.

Esses projetos também resultam em espaços expositivos acessíveis para diferentes públicos, adultos, crianças, pessoas com deficiência física, famílias com bebês e crianças pequenas. Por quê? Porque os diferentes olhares trazem diferentes perspectivas. Então, pode ser que um participante do grupo de curadores colaboradores trabalhe com pessoas com deficiência visual ou seja uma pessoa com deficiência, como no caso da Fundação Dorina. Então irão trazer esse parâmetro de que é necessário a acessibilidade, é necessário pensar na criança, pensar no idoso, por exemplo.

Ambientes e atividades que propiciam a interação entre grupos e visitantes individuais por meio da capacidade dialógica desses projetos, porque eles foram construídos dessa maneira. Então o resultado é uma exposição participativa e dialógica, isso foi comum a todos os projetos de curadorias participativas que eu pesquisei, que foram mais de 20, ao longo da minha pesquisa de Pós-Doutorado. Curadorias participativas feitas com públicos diversos, não só pessoas com deficiência.

E finalmente, as estratégias de comunicação multissensorial, como mostrei aqui são boas para todos os visitantes, porque possibilitam o uso de outras habilidades e inteligências, então é muito mais democrático. Assim eu finalizo a minha fala, com um agradecimento.

Referências

BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). **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.

ICOM - INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. Disponível em: <http://www.icom.org>.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Declaração Universal dos Direitos Humanos, 1948. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001394/139423por.pdf>. Acesso em: nov. 2015.

RUIZ, A. E.; LLEDÓ, C. B. (org.). **Manual de accesibilidad e inclusión en museos y lugares del patrimonio cultural y natural**. Asturias: Ediciones Trea, 2013.

SARRAF, V. P. **Acessibilidade em espaços culturais**: mediação e comunicação sensorial. São Paulo, EDUC – FAPESP, 2015.

4. MESA REDONDA DO SEMINÁRIO DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL 2020

4.1. CONSULTORIA PARA ACESSIBILIDADE EM MUSEUS: O PAPEL DA PESSOA COM DEFICIÊNCIA

José Ednilson Almeida do Sacramento
Jornalista e Consultor de Acessibilidade
Universidade Federal da Bahia

O trabalho de consultoria em acessibilidade, consultoria em audiodescrição, é, sem sombra de dúvidas, um trabalho desafiador no primeiro momento, porque para além do conhecimento sobre audiodescrição, para além do conhecimento sobre acessibilidade, sobre arte, sobre cultura, é preciso vencer o desafio das especificidades que demandam o fazer artístico. Eu creio que os colegas também devem estar compartilhando desse pensamento. E para as pessoas com deficiência, e aqui nesse momento falando sobre a questão da acessibilidade, os recursos de acessibilidade, sobretudo aqueles aplicáveis em museus e em casas de cultura, representam uma chave para que essas pessoas possam apreciar uma obra de arte, apreciar um documento, apreciar uma fotografia, apreciar algum objeto cultural que possa aumentar o seu repertório, que possa trazer para essa pessoa um ganho em relação ao mundo visual.

O mundo, eu acho que quase sempre, foi centrado na visão. Na contemporaneidade isso tem se tornado um imperativo. Cada vez mais o mundo é visual. E isso pode soar como lugar comum, mas imaginemos uma pessoa com deficiência dentro desse cenário. Sobretudo a pessoa com deficiência visual. Existem muitos desafios e eu queria fazer uma reflexão acerca de alguns aspectos referentes a esse desafio: a consultoria e a audiodescrição com relação a um panorama do movimento de pessoas com deficiência.

Sabemos que historicamente as pessoas com deficiência são varridas de muitas atividades sociais, sobretudo com relação ao acesso à arte e à cultura. Então, a experiência de poder promover a acessibilidade a essas pessoas é uma tarefa, sem sombra de dúvidas, enriquecedora. Boa parte das pessoas com deficiência, por não ter acesso à educação e à cultura, faz com que não tenham acesso ou não tenham o repertório mais robusto no que diz respeito à apreciação estética. O que a gente pode dizer então: todas as pessoas com deficiência não têm acesso à cultura? Não, não é isso. Na verdade, a realidade nos mostra que essas pessoas não têm os seus direitos contemplados nas mais diversas áreas, como saúde, educação, estrutura, etc. No campo da cultura, eu penso que é preciso que façamos um esforço para trazer um pouco desse mundo para essas pessoas.

A Semana dos Museus é um exemplo importantíssimo, porque nesse ano, como se tematiza a diversidade, e naturalmente o respeito à diversidade, faz o museu pensar para qual público ele existe ou a qual público ele está atendendo. Essas ferramentas de acesso à informação – e aí, quando eu falo de acesso à informação é essa informação que nós estamos discutindo aqui, é informação visual, é informação dos objetos culturais, tudo aquilo que é contido nas galerias, nos espaços expográficos – naturalmente precisam ser levados a todas as pessoas. Em algum momento, ou na maioria das vezes, é necessário fazer essa tradução.

Essa análise vai descortinar um aspecto importante que eu consideraria da seguinte ordem: primeiro, é preciso que os museus compreendam a diversidade de público que eles irão atender. Esse é um ponto. Segundo, compreendendo essa diversidade, quais seriam os mecanismos e quais seriam os recursos para que essas casas atendam à essas pessoas? E isso, naturalmente, foi discutido bastante aqui na Semana dos Museus. Mas entendo que é importante que as pessoas tenham essa compreensão. No caso específico do recurso de acessibilidade, como se sabe, existe uma série de formas e meios para se conseguir tornar uma obra acessível. Eu arriscaria dizer que uma das medidas importantes é contar com as próprias pessoas com deficiência. Muitos espaços culturais, por falta de informação, ou até mesmo por questões de economia, terminam por ignorar a participação das pessoas com deficiência e isso termina sendo um passo inadequado, porque mais a frente ele será cobrado.

A participação da pessoa com deficiência, na consultoria, no planejamento dos roteiros de audiodescrição é de suma importância.

Algo que eu considero importante também é que o museu precisa ter um olhar mais avançado não só sobre o seu acervo, mas sobre como esse acervo chega às pessoas, as formas de comunicação. Quando falamos em acessibilidade e em audiodescrição, por exemplo, é preciso que os recursos de acessibilidade estejam disponíveis. Não basta que eu tenha um salão expositivo com todos os recursos de acessibilidade se eu não comunico aquela temporada para aquelas pessoas que precisam saber disso.

Não basta que a gente tenha também uma exposição, por exemplo, com os recursos de acessibilidade se eu não tenho um pessoal razoavelmente treinado para fazer esse atendimento. Claro que, em algum momento, eu posso estar falando para além da consultoria e para além do objeto desta mesa, mas penso que as preocupações que passam para além da consultoria propriamente dita, devem permear também as discussões sobre acessibilidade e sobre audiodescrição. Então, deve-se pensar nessa acessibilidade, nessa audiodescrição e nesses roteiros já no planejamento. E pensar além dos muros da instituição, como essa divulgação é feita, e se ela é feita de forma equitativa e de forma abrangente para chegar a esses públicos.

Outro aspecto que eu considero como um bom apontamento é conhecer um pouco mais o seu público. É preciso que se conheça, no caso me referindo ao museu, o seu entorno, é preciso que se conheça qual é o público que está no entorno do espaço museal, qual é o diálogo que eu tenho com essas pessoas, e dentre essas pessoas, quais ou quantas são surdas, quantas tem alguma deficiência, se são cegas, têm baixa visão, tem dificuldade de locomoção, tem deficiência física. Eu acho que esse é um aspecto que deve ser levado em consideração, não só para você elaborar os seus programas, mas também para multiplicar as ações.

Outro aspecto que eu retomaria seria discutir com as instituições que agregam pessoas com deficiência. Eu penso que é uma medida importante porque há um elo entre as pessoas com deficiência e uma casa de cultura ou outra instituição qualquer, que é as instituições que agregam pessoas com deficiência. É claro que em alguns ambientes essas instituições funcionam bem, outras funcionam melhor, outras funcionam de maneira não tão assertiva. Mas percebemos muitas dificuldades de algumas instituições museais em acessar as instituições onde está esse público que necessita, que é usuário, público alvo da acessibilidade. Eu penso que este diálogo é importante na área da acessibilidade, porque com esse diálogo essas instituições podem contribuir, indicando como e onde encontrar essas pessoas e também ajudar na formação de grupos, etc. Não quer dizer que essas instituições possam sozinhas trazer essas pessoas para o museu, mas penso que é extremamente importante essa conversa com as pessoas que estão mediando as relações com as pessoas com deficiência.

Dito isso, eu queria fazer uma análise a respeito dos modos de apresentação da audiodescrição e, portanto, dos recursos de acessibilidade. Pelas visitas que eu tenho feito, tenho percebido que muitos espaços apenas conseguem imaginar o público cego como usuários do Sistema Braille. Nem todas as pessoas cegas são usuárias do Sistema Braille, e claro que é algo que já foi debatido aqui. Mas nunca é demais repetir que é preciso fazer um planejamento de maneira mais holística, pensar nesse público de um modo mais complexo e, a partir daí, se esse público é diverso, se esse público é complexo, fazer uma oferta de recursos igualmente ampliada, portanto para todas as pessoas que precisarem. Quando as instituições estiverem fazendo esse

planejamento, que façam buscando verificar as necessidades desse público. Então, desde um audioguia até uma legenda de uma obra em Braille, existe uma série de outros recursos e de outras necessidades.

Eu queria fazer esse resumo e talvez até deixando como uma sugestão, dizer que os museus deveriam ter uma rede de consultores, ou um banco de dados, um banco de profissionais. Acho que essa é uma atitude que deve aproximar as pessoas com deficiência desses espaços. Segundo, o diálogo deve ser muito mais fluido a partir do momento em que você faz o planejamento com a participação de pessoas e especialistas que lidam com a questão da acessibilidade. Por fim, dizer também que os museus formam uma rede importante que precisa atender a diversos públicos. Eu participei de uma live agora a pouco falando sobre esse tema da participação das pessoas com deficiência em museus, e amanhã o debate vai ser sobre população indígena, então existe uma diversidade de públicos e naturalmente o museu é o lugar de excelência para o atendimento a essas especificidades.

5. COMUNICAÇÕES DO SEMINÁRIO DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL DA SEMANA DOS MUSEUS DA UFPEL 2020

5.1. UM MUSEU PARA TODOS: DIAGNÓSTICO DE ACESSIBILIDADE DO MUSEU MUNICIPAL PARQUE DA BARONESA

Amanda Corrêa Botelho
Graduanda do curso de Terapia ocupacional
Universidade Federal de Pelotas;
amandabotelhoag@utlook.com

Desirée Nobre Salasar
Mestra em Memória Social e Patrimônio cultural
Professora substituta do curso de Terapia Ocupacional
Universidade Federal de Pelotas;
dnobre.ufpel@gmail.com

Talita Garcia de Oliveira
Graduanda do Curso de Pedagogia
Universidade Federal de Pelotas
talitagaroli@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo demonstrar os resultados do diagnóstico das condições de acessibilidade no Museu Municipal Parque da Baronesa. O diagnóstico foi realizado através de uma entrevista semiestruturada, um formulário estruturado, levantamento fotográfico e métrico feito pela equipe do projeto de extensão Um Museu Para Todos: Programas de Acessibilidade. O projeto é ligado a Rede de Museus da Universidade Federal de Pelotas e tem por finalidade desenvolver Programas de

Acessibilidade em quatro museus e um memorial da cidade de Pelotas. Os resultados encontrados evidenciaram algumas limitações em todas as dimensões de acessibilidade no museu, no entanto a equipe da instituição apresentou uma sensibilidade para as questões discutidas, a fim de pensar um ambiente mais inclusivo. Conclui-se destacando a importância do desenvolvimento de um Programa de Acessibilidade para que o museu esteja melhor preparado para caminhar para ser um espaço mais inclusivo e garantir o acesso universal posto na legislação vigente.

Palavras-chave: Acessibilidade Cultural. Pessoas com deficiência. Museus.

Introdução

No Brasil, a maior conscientização social acerca da temática de inclusão da pessoa com deficiência é relativamente recente. O conceito de acessibilidade pressupõe a promoção de acesso aos locais e à condição de usufruir das experiências que aquele ambiente pode oferecer para pessoas com ou sem deficiência. Segundo Sassaki (2009) ela se divide em seis dimensões: acessibilidade arquitetônica, metodológica, programática, comunicacional, instrumental e atitudinal. Observa-se que há uma movimentação positiva por parte das pessoas com deficiência, que estão se inserindo em vários contextos da sociedade, bem como no contexto cultural, onde estão os museus e estes, por ter a função social de atender o público devem promover a garantia da inclusão do maior número de pessoas, tenham elas deficiência ou não. Nota-se que todos se beneficiam de um espaço plenamente acessível, pois em um ambiente sem barreiras físicas, de atitude, intelectual ou comunicacional, promove-se igualdade de oportunidades na participação de diversos públicos.

Entendendo a relevância da acessibilidade cultural para pessoas com deficiência também nos museus universitários foi criado o projeto de extensão "Um Museu Para Todos: Programas de Acessibilidade", que segue o trabalho que vem sendo desenvolvido pela Pró-reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). O objetivo principal do projeto é desenvolver programas de acessibilidade junto às equipes dos museus, para que as instituições tenham respaldo acerca dos públicos que estão aptos a receber e dos recursos de tecnologia assistiva que os mesmos possuem, a fim de propiciar acessibilidade e inclusão a estes ambientes. O mesmo está vinculado à Rede de Museus da UFPel e se desenvolve nos seguintes museus: Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, Museu do Doce, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, além do Memorial do Anglo e o Museu Municipal Parque da Baronesa. As ações estão divididas em quatro etapas, tais quais: conhecimento e discussão sobre os conceitos ligados ao projeto, diagnóstico da acessibilidade nesses

ambientes, oficinas de instrumentalização e sensibilização da equipe e por último a elaboração do programa de acessibilidade. O projeto encontra-se em andamento e até o presente momento já foram realizados os diagnósticos nos museus supracitados.

O presente artigo tem como objetivo apresentar os resultados do diagnóstico das condições atuais de acessibilidade no Museu Municipal Parque da Baronesa, inaugurado em abril de 1982 e pertencente à Secretaria da Cultura da Prefeitura Municipal de Pelotas. Considerado o único museu histórico municipal e um dos principais lugares de preservação da memória da cidade, sua missão é representar uma época marcante (final do século XIX e começo do século XX) em que a elite pelotense desfrutava da riqueza do trabalho escravo nas charqueadas. De acordo com Dias (2015) é formado por um acervo com mais de mil peças como enxovais, mobílias de mogno, bibelôs, porcelanas, baús e vestuários da época, etc. Apesar de não pertencer à Rede de Museus da UFPel, o museu foi incluído no projeto pelo contato da gestão atual, que se mostrou interessada em pensar um espaço mais acessível.

Referencial teórico

A acessibilidade segundo a Lei Brasileira de Inclusão 13.146/15 "é um direito que garante à pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida viver de forma independente e exercer seus direitos de cidadania e de participação social (BRASIL, 2015)." No contexto histórico brasileiro a acessibilidade cultural começou a ser pensada em 2003 através do Plano Nacional de Museus (PNM) onde fala-se sobre a democratização do acesso ao museu. A lei 11.904/09 onde está incluído o Estatuto dos Museus traz alguns aspectos relacionados à acessibilidade implicitamente, fala sobre a universalidade do acesso, valorização à diversidade cultural, entre outros. Já atualmente o Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM) que tem a vigência de 10 anos (2010-2020) apresenta a acessibilidade como um fator transversal dentro do museu e recomendam incrementar ações voltadas para à garantia do direito à acessibilidade. O acesso à cultura também está colocado na Lei Brasileira de Inclusão 11.146/15 no artigo 42, onde mostra a que a pessoa com deficiência tem direito à cultura através da igualdade de oportunidade com as demais pessoas.

Para melhor entendimento, é importante distinguir dois termos, acessibilidade e inclusão, de acordo com o Manual para programas de acessibilidade:

> A acessibilidade é a condição de acesso aos ambientes, produtos e equipamentos para que pessoas com deficiência, ou com alguma limitação, tenham a garantia de exercer a cidadania com plena igualdade de oportunidades com as demais pessoas. É a garantia que pessoas com deficiência

> tenham possibilidade de usufruir das experiências que o ambiente oferece, aprender sobre os acervos e ampliar seu repertório de conhecimento cultural. Incluir é acolher, respeitar, e acima de tudo, entender que ser diferente é o que nos faz semelhantes (SALASAR, 2019, p.13).

Portanto, a autora complementa dizendo que para que um espaço seja inclusivo é necessário proporcionar que o maior número de pessoas (com ou sem deficiência) desfrute das experiências ali colocadas em igualdade de oportunidades.

A cultura faz parte dos direitos humanos, no qual, todas as pessoas têm direito de usufruir de um ambiente cultural, conforme aponta a Declaração Internacional de Direitos Humanos "[...] toda pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam (ONU, 1948)." Desta forma, observa-se a importância de promover-se acesso nos ambientes museais, entende-se tal acesso pela inexistência de barreiras físicas, de comunicação, de fruição, entre outras.

Assim, de acordo com Sassaki (2009) acessibilidade é dividida por seis dimensões, no quadro a seguir:

Quadro 1 – Conceitos das dimensões de acessibilidade.

Dimensão	Conceito
Acessibilidade arquitetônica	Possibilita o acesso físico, diz respeito às adaptações/construções estruturais nos ambientes, como por exemplo: pisos podotáteis, rampas, móveis adaptados
Acessibilidade metodológica	No contexto museológico, está ligada às visitas guiadas e aos métodos que os mediadores encontram para comunicar com o público.
Acessibilidade comunicacional	Está ligada à estratégias para a inexistência de barreiras na comunicação entre as pessoas e entre a pessoa e o ambiente, por exemplo um esquema tátil que auxilia o entendimento da fotografia para um visitante com deficiência visual
Acessibilidade programática	Diz respeito às legislações e normativas que visam à eliminação das barreiras para fruição das pessoas com deficiência
Acessibilidade atitudinal	Refere-se a atitudes e comportamentos, como por exemplo: a eliminação de estigmas e pré-julgamentos sobre pessoas com deficiência.
Acessibilidade instrumental	Trata-se das adaptações de instrumentos para a garantia do acesso, por exemplo: uso de audioguias.

Fonte: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/211/o/SASSAKI_-_Acessibilidade.pdf?1473203319.

Segundo Vlachou e Alves:

> Um museu acessível é um museu que se preocupa com o seu atual e, sobretudo, potencial público; procura conhecê-lo melhor, a fim de poder adaptar a oferta às suas necessidades, com o objetivo de o captar e de o fidelizar. Um museu acessível é um museu de portas e mentes abertas (VLACHOU e ALVES, 2007, p. 98).

Sendo assim, faz-se necessário que o museu desenvolva um programa de acessibilidade, pois de acordo o Estatuto dos Museus (Lei 11.904/09), estes ambientes devem dispor de um plano museológico, onde está inserido este documento chamado "programa de acessibilidade", que segundo Salasar (2019) deve conter as metas e recursos de tecnologia assistiva que a instituição se propõe a implementar. A autora recomenda que seja desenvolvido por um profissional da área de acessibilidade junto com a equipe do museu, pois este será o documento irá guiar a instituição sobre as questões de acessibilidade cultural da pessoa com deficiência nestes ambientes.

Outro conceito importante de ser ressaltado é o de "Desenho Universal" que de acordo com a Convenção da Organização das Nações Unidas (ONU) sobre o Direito das Pessoas com Deficiência (2006) prevê a criação de produtos, ambientes, programas e serviços para que seja usado por todas as pessoas, sem qualquer tipo de discriminação. Na mesma perspectiva, segundo O Guia para Produções de Audiovisuais Acessíveis (NAVES et al., 2016) o conceito de Desenho Universal deve ser um princípio estruturante para a formulação de políticas que tenham como princípio a democratização do acesso à cultura.

Metodologia

O presente artigo busca apresentar os resultados levantados no diagnóstico de acessibilidade realizado pelo projeto de extensão "Um Museu Para Todos: Programas de Acessibilidade" no Museu Municipal Parque da Baronesa. O projeto conta com uma equipe interdisciplinar, tendo participantes dos cursos de Terapia Ocupacional, Arquitetura e Urbanismo, Museologia, Pedagogia e Jornalismo e acontece em dois encontros semanais.

As ações do projeto foram divididas em quatro etapas: organização do projeto, diagnóstico de acessibilidade nos museus, oficinas de sensibilização e instrumentalização da equipe e o desenvolvimento do programa de acessibilidade. Primeiramente, ocorreram encontros da equipe com o intuito de apresentação da proposta e organização do projeto, além de estudos sobre acessibilidade cultural, deficiências, museus,

entre outros. Posteriormente foram realizadas as visitas guiadas pelas equipes dos museus com o propósito de que os participantes do projeto tivessem o primeiro contato com a instituição e o conhecimento sobre a história de cada ambiente museal. Dando início à segunda etapa do projeto realizou-se uma visitas técnica em cada museu, que consistia em uma observação sistemática, além do uso de três ferramentas para a coleta de dados, sendo elas:

- Entrevista semi-estruturada desenvolvida por Negreiros (2017): composta por perguntas sobre a gestão do museu e as condições de acessibilidade em cinco dimensões: comunicacional, metodológica, instrumental, atitudinal e programática.
- Para analisar a acessibilidade arquitetônica realizou-se o preenchimento de um formulário de avaliação estruturado, advindo de Dischinger, Ely e Piardi (2012) dividido em cinco planilhas: 1. Áreas de acesso ao edifício; 2. Saguões, salas de recepção e espera; 3. Circulações horizontais; 4. Circulações verticais e 5. Sanitários para deficientes físicos.
- Levantamentos métricos e fotográficos.

A coleta de dados aconteceu entre os meses de novembro e dezembro de 2019 e a partir dos dados obtidos foi realizado um relatório que auxiliará nas próximas etapas do projeto.

Resultados e discussão

O museu Parque da Baronesa já havia tido um primeiro contato com a pauta da acessibilidade na sua gestão anterior, onde a instituição participou de algumas atividades de sensibilização, mas somente na sua gestão atual o contato foi aprofundado. Durante a coleta de dados, observou-se que há uma preocupação por parte da gestão com relação a pensar um museu mais acessível, além de já apresentarem conhecimento sobre a diversidade do seu público. Porém ainda há fatores que devem ser pensados com relação a recursos para que este ambiente se torne possível.

Entre as dimensões analisadas na entrevista semi-estruturada, destaca-se a acessibilidade atitudinal, onde a equipe apresentou 50% dos resultados positivos dentre 10 itens avaliados nesta dimensão, tendo em vista que o museu teve capacitação e sensibilização de acessibilidade de forma transversal, para a equipe administrativa, de formação, da direção, dos serviços gerais e da recepção.

No que tange a acessibilidade comunicacional o museu apresentou 9,52% dos seus resultados positivos entre 21 itens analisados, levando em consideração que o

museu dispõe de alguns recursos para pessoas com deficiência visual, tais quais: algumas réplicas de obras para serem tocadas e autoriza o toque em algumas das suas obras originais.

No entanto, na acessibilidade metodológica, programática e instrumental foram avaliados 13 itens ao todo e a instituição apresentou 0%, não disponibilizando nenhum tipo de recurso nestas dimensões.

Com relação à acessibilidade arquitetônica, o quadro abaixo explicita a situação encontrada:

Quadro 2 –Resultados da acessibilidade arquitetônica.

AMBIENTE	Quantidade de itens analisados	Itens que o museu utiliza	Itens que o museu não utiliza	Itens que não se aplicam
1. Áreas de acesso ao edifício	100	16	29	55
2. Saguões, sala de recepção e espera	57	8	19	30
3. Circulações horizontais	30	5	10	15
4. Circulações verticais	93	11	14	68
5. Sanitários para deficientes físicos	41	0	1	40

Fonte: as autoras.

Há dois acessos para o edifício do Museu Parque da Baronesa, apresentados nas imagens abaixo:

Figura 01- Acesso 1.
Fonte: Acervo do projeto.

Figura 02 - Acesso 2.
Fonte: Acervo do projeto.

Ao analisar os dois acessos ao parque, constatou-se que dentre os 29 itens que diferenciam um acesso do outro, o Acesso 1 está mais acessível comparado ao Acesso 2, uma vez que o Acesso 1 apresenta 51% dos itens com resultados positivos, enquanto o Acesso 2 apenas 27,5%.

Na figura abaixo, pode-se observar o acesso principal ao edifício do Museu Parque da Baronesa:

Figura 03: Edifício do Museu Parque da Baronesa.
Fonte: Imagens do Google.

Constatou-se, portanto, que não há uma entrada devidamente acessível, visto que há apenas uma rampa móvel e a mesma não está em conformidade com as normas[1], o piso não é revestido por material antiderrapante, não existe corrimão, nem iluminação direcionada para identificar a rampa. Com relação às portas e portões, estes estão com a largura devidamente corretas, as maçanetas são do tipo alavanca porém não estão com a medida correta em relação ao piso, os desníveis das soleiras estão inadequados e os capachos existentes não estão fixados ao chão.

No que tange as circulações internas, pode-se dizer que as portas, os corredores e as passagens estão com a largura dos vãos corretos. As escadas estão inadequadas e não contam com corrimãos. Não apresentam rampas quando se faz necessário, nem há pisos podotáteis.

No que se refere a banheiros para deficientes físicos, a instituição não conta com nenhum tipo de banheiro.

Conforme o "caderno museológico" do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM):

> Assumir o compromisso com a democratização da cultura significa também pensar em uma multidisciplinaridade na qual a questão da acessibilidade deve estar necessariamente inserida. Trata-se de garantir um direito e, no caso das pessoas com deficiência, uma percepção ambiental que envolve o TER ACESSO, o PERCORRER, o VER, o OUVIR, o TOCAR e o SENTIR os bens culturais produzidos pela sociedade através dos tempos e disponibilizados para toda a comunidade (COHEN; DUARTE; BRASILEIRO, 2012, p. 22).

Isto pode ser realizado através de recursos de tecnologia assistiva, que segundo a Lei Brasileira de Inclusão (13.146/2015):

> São os produtos, equipamentos, dispositivos, recursos, metodologias, estratégias, práticas e serviços que objetivem promover a funcionalidade, relacionada à atividade e à participação da pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida, visando à sua autonomia, independência, qualidade de vida e inclusão social (BRASIL, 2015).

Com isso, seria de grande avanço e relevância o Museu Municipal Parque da Baronesa adquirir o máximo destes recursos, como por exemplo: maquetes e mapas tatéis, materiais com linguagens simples, pisos podotáteis, sonorização, elementos olfativos, entre outros.

1. NBR9050.

Considerações finais

Os resultados aqui apresentados apontam que o Museu Parque da Baronesa está em fase inicial nas questões de acessibilidade, pois ainda apresentam muitas dificuldades em todas as dimensões. Porém, destaca-se como ponto positivo a movimentação da equipe em proporcionar um ambiente mais inclusivo e acessível para o público com ou sem deficiência.

É importante ressaltar que toda e qualquer pessoa tem o direito à vida cultural, entretanto esta afirmativa na prática está longe de ser realidade, visto que ainda hoje pessoas com deficiência são invisibilizadas. Percebe-se que desenvolver acesso e inclusão é um grande desafio, que requer sensibilidade, conhecimento específico, um programa de acessibilidade feito por um profissional da área, além de questões orçamentárias e tempo. Ademais, faz-se necessário muito além de o simples conceito de dar acesso, mas de fato, a promoção de participação, expressão, produção de conhecimento, entre outros. Nota-se que é um caminho longo, porém o Museu Parque da Baronesa está no percurso certo.

No que diz respeito à equipe do projeto "Um Museu Para Todos: Programas de Acessibilidade" observa-se a construção de um conhecimento que é especializado, sensibilidade por parte das integrantes, que entendem que a pauta da acessibilidade, para além do objetivo do projeto em si, mas como um conhecimento para vida, para a capacidade de entender a luta e principalmente as dificuldades diárias das pessoas pessoas com deficiência e de repassar para outras pessoas, a fim de que cada vez mais a conscientização social sobre a causa seja maior.

Portanto, fica claro que o acesso à cultura é um assunto que deve ser pensado, discutido e posto em prática para que cada vez mais pessoas com alguma limitação possam ter a independência de desfrutar das suas próprias vontades.

Referências

BRASIL. Lei 11.904. Estatuto dos museus. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em: 26 abr. 2020.

BRASIL. Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015. **Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa Com Deficiência**. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm>. Acesso em 14 abr. 2020.

COHEN, Regina; DUARTE, Cristiane Rose; BRASILEIRO, Alice. **Acessibilidade a museus.** Brasília: MinC/IBRAM, 2012. (Cadernos Museológicos, v. 2). Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/07/acessibilidade_a_museu_miolo.pdf > Acesso em 26 abr. 2020.

DIAS, Francine. **Museu da Baronesa**. 2015. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/empauta/museu-da-baronesa/. Acesso em: 11 abr. 2020.

DISCHINGER, Marta; ELY, Vera Helena Moro Bins; PIARDI, Sonia Maria Demeda Groisman. **Promovendo acessibilidade espacial nos edifícios públicos**: programa de acessibilidade às pessoas com deficiência ou mobilidade reduzida nas edificações de uso público. Florianópolis: 1, 2012. 136 p. Disponível em: <https://www.mpam.mp.br/attachments/article/5533/manual_acessibilidade_compactado.pdf.> Acesso em: 26 abr. 2020.

LEAL, Noris Mara Pacheco Martins. **Museu da Baronesa**: acordos e conflitos na construção da narrativa um museu municipal. 2007. 103 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/11148/000606748.pdf?sequence=1> . Acesso em: 11 abr. 2020.

NAVES, S. B. et al. (Orgs.). **Guia para produções audiovisuais acessíveis**. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2016. Disponível em: <https://inclusao.enap.gov.br/wp-content/uploads/2018/05/Guia-para-Producoes-Audiovisuais-Acessiveis-com-audiodescricao--das-imagens-1.pdf. Acesso em: 26 abr. 2020.

NEGREIROS, Dilmas de Andrade. **Potencializar a acessibilidade cultural em ambientes culturais**: um estudo exploratório em museus. 2017. 80 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação Acessível, Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, 2017. Disponível em: https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/2914/1/07_Dilma_Negreiros_novembro_2017.pdf. Acesso em: 24 abr. 2020.

ONU. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. 1948. Art 27.

PIMENTEL, Susana Couto; PIMENTEL, Mariana Couto. Acessibilidade para inclusão da pessoa com deficiência: sobre o que estamos falando? **Revista Faeeba**, Salvador, p. 91-103, out. 2017.

SALASAR, Desirée Nobre. **Um museu para todos:** manual para programas de acessibilidade. Pelotas: UFPel, 2019.

SASSAKI, Romeu Kazumi. Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. **Revista Nacional de Reabilitação (Reação).** São Paulo, v. 12, p. 10 -16, mar./abr. 2009.

VLACHOU, Maria; ALVES, Fátima. Acessibilidade nos museus. In: DUARTE, Ana; CAMACHO, Clara Frayão; ALVES, Fátima; FARIA, Margarida Lima de; VLACHOU, Maria; HONRADO, Miguel; BARRIGA, Sara; SILVA, Susana Gomes da. **Serviços educativos na cultura**. Porto: Setepés, 2007. p. 98-106. Disponível em: https://portefolioseminarionr.webnode.pt/_files/200000091-<8262a8362b/Coleccao%20Publicos%20-%20Servicos%20Educativos.pdf#page=98>. Acesso em: 25 abr. 2020.

WAZENSKEKI, Verlaine Fátima. **Baronesa de Três Serros**: parte da memória de pelotas. 2017. 175 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/14211/DIS_PPGPC_2017_WAZENKESKI_VERLAINE.pdf?sequence=1>. Acesso em: 14 abr. 2020.

5.2. AÇÕES DE CONSERVAÇÃO PREVENTIVA NO ACERVO DAS TELECOMUNICAÇÕES: UM CAMPO PARA PRÁTICAS DISCENTES - 2020 - UFPEL, PELOTAS, RS

Ana Carolina Fernandes
Graduanda de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Bolsista PET
Universidade Federal de Pelotas
ana.carol.cherry.ac@gmail.com

Carina Faria Ferreira
Graduanda de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Universidade Federal de Pelotas
carinafferreira@yahoo.com.br

Clarissa Martins Neutzling
Graduanda de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Bolsista PET
Universidade Federal de Pelotas
clarissaling@gmail.com

Luiza Ribeiro Santana
Graduanda de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Bolsista PET
Universidade Federal de Pelotas
luizasantanari@gmail.com

Annelise Costa Montone
Professora Adjunta do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Universidade Federal de Pelotas
annelisemontone@gmail.com

Noris Mara Pacheco Leal
Professora Adjunta do curso de Museologia
Universidade Federal de Pelotas
norismara@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho visa apresentar um relato de experiência com ações de ensino, extensão e estágios obrigatórios, realizados entre janeiro e o início de março de 2020, no âmbito do acervo das telecomunicações, sob guarda do Departamento de Museologia, Conservação e Restauro, do Instituto de Ciências Humanas, da Universidade Federal de Pelotas. Nessa perspectiva, busca-se uma reflexão em torno da participação e representatividade dessa coleção museológica, como objeto de estudo e de atividades práticas para discentes, denotando seu valor social na formação de profissionais na área de salvaguarda de patrimônio, a partir de componentes curriculares de caráter obrigatório e de projetos que remetem à indissociabilidade do ensino, da pesquisa e da extensão.

Palavras-chave: Patrimônio; Museus; Acervos; Conservação Preventiva; Telecomunicações; Estágios curriculares.

Introdução

Neste atípico outono de 2020, mais uma vez a Rede de Museus, órgão suplementar da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) vem congregar seus museus e projetos de extensão para celebrar a Semana Nacional de Museus, promovida, no Brasil, pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). O tema do décimo oitavo ano provoca para uma importante discussão contemporânea, fundamental para os museus, coleções e espaços de guarda - "Museus para a igualdade: diversidade e inclusão".

Neste sentido, propõe-se, por meio deste texto, uma reflexão, e um relato, sobre a atuação acadêmica no acervo das telecomunicações, sob a salvaguarda da UFPEL e por ela gerido, cuja origem foi o antigo Museu da CTMR, a Companhia Telefônica Melhoramentos e Resistência, sediada em Pelotas, RS, desativada em 1999.

No contexto temático da Semana de Museus, procurou-se trabalhar a partir da perspectiva da participação e representatividade dessa coleção museológica, como objeto de estudo e de atividades práticas para discentes, tanto em projetos que compõem a carga curricular para sua formação quanto em estágios obrigatórios de cursos de graduação da UFPEL. Especificamente, em ação vinculada ao projeto unificado de extensão "Práticas em Conservação Preventiva aplicadas a bens culturais móveis", iniciada em 13 de janeiro de 2020, e como campo para dois estágios curriculares obrigatórios do bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CRBCM), do Instituto de Ciências Humanas (ICH), da UFPEL, entre janeiro e o começo de março de 2020.

Por conservação preventiva designa-se o conjunto de ações não-interventivas, ou seja,

> todas aquelas medidas e ações que tenham como objetivo evitar ou minimizar futuras deteriorações ou perdas. Elas são realizadas no contexto ou na área circundante ao bem, ou mais frequentemente em um grupo de bens, seja qual for sua época ou condições. Estas medidas e ações são indiretas – não interferem nos materiais e nas estruturas dos bens. Não modificam sua aparência (ABRACOR, 2010).

A estratégia de incluir os alunos, desenvolvendo ações de documentação, higienização e organização do acervo relacionado às telecomunicações e à antiga CTMR, está em sintonia com o planejamento didático-pedagógico do curso de CRBCM, oferecendo capacitação e formação adequada aos futuros profissionais que trabalharão com a preservação de bens culturais, em contextos diversos, como o museológico, por exemplo (PPC CRBCM, 2020). Os aspectos referentes às demandas em conservação preventiva, multidisciplinares, características do trabalho do conservador-restaurador, também fazem parte dessas práticas.

Cabe esclarecer que a ação pretendida, com ênfase em extensão, seria um primeiro passo para pensar alternativas de publicização dessa coleção, mas neste momento está suspensa devido à pandemia causada pelo coronavírus – COVID-19.

Com relação à metodologia, as informações apresentadas neste texto foram obtidas por meio de diferentes fontes: pesquisa documental implementada nos arquivos que o próprio acervo oferece, tais como os documentos administrativos da CTMR e os documentos da gestão da coleção após 2003; informações verbais, na forma de relato das ações empreendidas no projeto unificado de extensão "Práticas em Conservação Preventiva aplicadas a bens culturais móveis" e nos estágios, tanto pelas docentes - enquanto coordenadoras do projeto e supervisora de estágio - quanto pelas discentes; pesquisa bibliográfica voltada aos temas da conservação preventiva, documentação do estado de conservação e documentação museológica, incluindo o estudo da metodologia desenvolvida pelo *Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property* (ICCROM), conhecida como *RE-ORG – Um método para reorganizar a reserva técnica de museus*.

O desenvolvimento do projeto unificado de extensão possui, como principais objetivos: conhecer a instituição, missão, princípios e contexto; identificar os agentes de deterioração nas diferentes situações e camadas que envolvem os acervos; analisar de forma conjunta uma proposta com estratégias para a conservação preventiva dos bens estudados; e, por último, a montagem de uma mostra com o acervo.

Breve histórico do acervo das telecomunicações na UFPEL

A trajetória deste acervo junto à UFPEL iniciou-se em março de 2003, quando o Centro de Diretores Lojistas de Pelotas capitaneou a reivindicação dos objetos que pertenciam ao museu da antiga CTMR, pois naquele momento ocorria a transferência da coleção, e sua consequente perda, para Brasília, como citado por Ferreira e Lopes (2004). A Brasil-Telecom, proprietária dos bens móveis e imóveis da CTMR, desde 1999, se movimentava nesse sentido. A justificativa que embasava a solicitação da comunidade pelotense era a perda de parte de sua história, pois a CTMR representava 80 anos de evolução e avanço das comunicações no âmbito local e regional.

Nesse momento, em comum acordo com a Brasil-Telecom, instaurou-se o Comitê Gestor do futuro Museu Gaúcho do Telefone, composto por representantes de várias entidades locais, entre elas a UFPel e a Secretaria do Estado de Cultura (SEDAC), visando a proteção e salvaguarda da memória coletiva dos cidadãos da cidade (FERREIRA, MICHELON E CERQUEIRA, 2005).

Outro movimento, após o retorno da coleção do Museu CTMR, foi a organização e montagem de uma exposição no salão de honra da Biblioteca Pública Pelotense, em julho de 2003. A ação, com intuito de divulgar o projeto para o futuro museu, envolveu a Profa. Dra. Maria Letícia Mazzuchi Ferreira, o Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira e discentes do curso de História, do ICH/UFPEL. A exposição "CTMR: história e memória" demonstrou um potencial para pesquisa muito maior que o esperado:

> [...] mais do que um acervo composto por telefones antigos, centrais telefônicas, objetos técnicos, mobiliário da empresa, quadros, etc., estávamos diante de diversas possibilidades de recriar o passado, a história de uma empresa, as memórias que cada objeto parecia reter. [...] Os anúncios de sua abertura, feitos pela imprensa local, começaram a suscitar um grande número de telefonemas, em sua maioria feita por ex-funcionários da CTMR, buscando informações de onde e quando poderiam ver o "museu" (FERREIRA; LOPES, 2004).

O interesse dos ex-funcionários em contar suas histórias e vivências, tanto na empresa quanto com os inúmeros objetos - inicialmente 140 – impulsionou a criação do projeto de pesquisa *Museu de Vozes*, que constituiu um banco de depoimentos orais sobre a CTMR. Atualmente, o projeto, as gravações e suas transcrições fazem parte do acervo das telecomunicações.

Em outubro de 2003, conforme registrou-se na ata da reunião do Comitê[1], a Profa. Dra. Maria Letícia Ferreira apresentou uma proposta para o Museu do Telefone, por meio de um documento elaborado pelo grupo de trabalho da UFPEL. Nesta reunião, houve consenso de que o projeto deveria ser direcionado para a criação de um Museu de Telecomunicações, possibilitando, desta forma, ampliar o leque temático e as alternativas de pesquisa e comunicação do acervo. Com esta decisão, o museu estaria aberto para receber doações de objetos afins ao tema.

Após diversas tratativas, a UFPEL passou a ser detentora da preservação e salvaguarda do referido acervo. Em 2004, juntamente com o Centro Federal de Educação Tecnológica de Pelotas (CEFET/RS), responsabilizou-se pela elaboração de um projeto para alocação da coleção em um prédio da universidade definido para esse uso. Por diferentes motivos, entre eles a falta de recursos para uma ampla reforma na edificação pretendida, este objetivo não foi alcançado.

Por outro lado, a coleção inseriu-se em projetos de ensino e pesquisa. Desde 2003, ocorriam ações relevantes em torno do acervo, que visavam a coleta de depoimentos dos antigos funcionários da CTMR, para que se adquirisse um aprofundamento de informações relevantes à história da instituição. Esse trabalho deu continuidade ao projeto "Museu das Vozes", como foi observado anteriormente. As atividades com o acervo das telecomunicações acolheram estudantes de diversos cursos de graduação da UFPEL, como os cursos de Artes Visuais, História, Geografia e Turismo. Os discentes, bolsistas ou não, trabalharam suas monografias de conclusão de curso, seus estágios obrigatórios ou em forma de voluntariado e auxiliaram na organização, documentação e pesquisa das peças. Segundo escreveram Ferreira e Lopes (2004), houve um grande envolvimento dos alunos, desde a exposição na Biblioteca Pública Pelotense.

A partir de 2006, com a implantação do Bacharelado em Museologia, foi criada a área de patrimônio no ICH, que ainda vai contar com o Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural e o Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. Por um longo tempo, as atividades com o acervo das telecomunicações ficaram paradas e sua supervisão ficou a cargo do Diretor do ICH, Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira.

1. A ata da reunião encontra-se na documentação administrativa relacionada ao acervo do antigo Museu da CTMR.

Atividades de reorganização do acervo das telecomunicações

Em maio de 2010, a universidade recebeu sua primeira museóloga, concursada, que ficou lotada no ICH, desenvolvendo seu trabalho junto ao Bacharelado em Museologia. Uma das suas tarefas foi a revisão do acervo, atividades de conservação preventiva e de acondicionamento. A coleção das telecomunicações, que até então tinha estado em diferentes lugares da universidade, como por exemplo no Grande Hotel, estava numa área do primeiro andar no campus do ICH, na rua Alberto Rosa. Com a participação da museóloga e de discentes do curso de Museologia, separou-se todo o acervo em suporte papel, transferindo-o para o prédio da antiga Escola de Belas Artes, na rua Floriano Peixoto esquina com a rua Barão de Santa Tecla, ficando assim dividido entre os dois locais. Dois anos depois, com a mudança de sede dos cursos do DMCOR, para o novo prédio localizado na rua Lobo da Costa, nº 1877, o acervo foi realocado em sua totalidade, passando assim aos cuidados do DMCOR.

O trabalho relativo à documentação museológica das peças do acervo das telecomunicações começou antes da mudança para a Lobo da Costa, com discentes do Bacharelado em Museologia. Iniciou-se com a realização do inventário e da higienização do acervo em papel, em um primeiro momento restrito aos livros da administração da antiga CTMR. Após a mudança para o novo prédio, em 2012, foi organizado um projeto de ensino, sob a coordenação da Prof. Dra. Noris Leal, denominado "Organização do acervo e da documentação museológica do Museu da UFPel/Museu do Telefone", o qual tinha como premissa complementar as atividades de sala de aula dos alunos do Bacharelado em Museologia, atuando no acervo como laboratório das disciplinas de Documentação Museológica e Práticas em Museus. Este projeto contou com a parceria da Profa. Dra. Silvana Bojanoski e da Profa. Ms. Isabel Torino, do bacharelado de CRBCM, que nas disciplinas de Conservação e Restauração de Papel e de Conservação e Restauração de Madeira trataram alguns objetos que apresentavam patologias relevantes, as quais prejudicavam sua integridade e conservação.

Entre 2012 e 2015, foi inventariada a maior parte do acervo tridimensional e uma pequena parte do acervo em papel, necessitando parar as atividades por falta de condições de trabalho no local de armazenamento do acervo.

Desde 2017, os objetos foram abrigados em salas próprias do Campus situado na Rua Barroso, nº 1202, também conhecido como Campus II/ICH, onde estão alocados os cursos de Museologia e de CRBCM. No novo local, a Direção do ICH disponibilizou duas salas da edificação existente no pátio central, que, em 2019, com apoio de estagiários da PREC, foram organizadas para as funções de reserva técnica, de conservação, de

documentação e de pesquisa do acervo e para uma pequena exposição (informação verbal)[2].

Estágio Curricular Obrigatório do CRBCM

Os estágios que ocorreram em janeiro e fevereiro de 2020, de caráter obrigatório, foram os primeiros do bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis realizados junto ao acervo das telecomunicações. A realização de estágio está voltada "[...] para o exercício da conservação, da restauração e da conservação preventiva de bens culturais. É o momento para o aluno utilizar conhecimentos adquiridos e exercer atividades de Conservador-Restaurador de bens culturais [...]", de modo que este proporcione a preparação do aluno para o mercado de trabalho (PPC, 2020). Neste caso, a UFPEL participou como Parte Concedente, por intermédio da reserva técnica do curso de CRBCM e reserva técnica e acervo das telecomunicações, com a supervisão da Profa. Dra. Annelise Costa Montone, e como Instituição de Ensino, com a orientação da Profa. Dra. Daniele Baltz da Fonseca.

O acervo e seus espaços de guarda foram a base para o cumprimento do estágio obrigatório para as alunas Ana Carolina Fernandes da Silva e Bárbara Moraes. A atuação das discentes foi direcionada para a organização dos espaços e objetos do acervo, incluindo a reserva técnica (Figura 1) e os arquivos.

Figura 01: Acervo em Reserva Técnica. Fonte: Arquivo do Museu das Telecomunicações.
Fonte: Annelise Montone, 2020.

2. Segundo informações verbais da Profa. Dra. Noris Leal e Profa. Dra. Annelise Costa Montone.

As atividades realizadas embasaram-se na metodologia RE-ORG, projeto do ICRROM, que visa proporcionar ações de caráter organizacional a instituições de países emergentes. Sua metodologia consiste em focar em tarefas de fácil execução e aproveitamento das qualificações dos voluntários e profissionais do local. Visto isso, deu-se início ao estágio realizando-se desenhos digitais das plantas arquitetônicas do prédio de alocação, identificando seus ambientes e localizando a mobília e suportes do acervo, para uma sucinta visualização dos espaços. Após a conclusão desta etapa, passou-se à organização do acervo e ao remanejamento de algumas mobílias e objetos.

No entanto, o estágio contemplou não somente esta ação, mas também a higienização de diversos suportes que compõem o acervo, como livros, arquivos, fotografias, mobiliário, telefones, dentre outros. O início dos trabalhos ocorreu com a abertura de caixas e pacotes que continham livros do acervo que haviam passado por higienização antes de 2017 (figura 2), em outras atividades de ensino executadas por alunos do bacharelado em Museologia e do bacharelado em CRBCM. Após a abertura do invólucro, foi realizada uma nova higienização, folha a folha, com o auxílio de trincha macia. Sendo concluída a etapa de higienização, os livros foram alocados em estantes metálicas, com etiquetas da data de higienização. Foram realizadas a higienização a trincha e retirada de clipes metálicos dos arquivos (pastas com documentos administrativos diversos) pertencentes ao museu, que se encontravam em diferentes locais, elucidando, assim, o caráter educativo do acervo, traçando, através de seus objetos, a trajetória histórica das telecomunicações em Pelotas e região.

Figura 02: Livros para embalagem. Fonte: Arquivo do Museu das Telecomunicações.
Fonte: Annelise Montone, 2020.

Realizou-se, também, a confecção de um invólucro sob medida para a guarda de um item bibliográfico do acervo, intitulado ``Registro de Accionistas´´, datado de 1919, primeiro exemplar da Companhia de Melhoramento e Resistência (CTMR), que apresentava fragilidade em sua lombada, dano que poderia levar a ocorrência de uma dissociação, um dos agentes de deterioração dos acervos. Proporcionando às alunas a experiência do cotidiano imprevisível e com poucos recursos da maioria das instituições nessa área.

É relevante salientar, também, a importância da integração dos alunos com o acervo e concomitantemente à sua relação histórica, cultural e socioeconômica com a cidade (informação verbal)[3].

Práticas em Conservação Preventiva aplicadas a bens culturais móveis - Ações de Conservação Preventiva no Museu do Telefone

Visto o citado acima, houve o desenvolvimento de tarefas paralelas ao estágio obrigatório, com atividades do projeto intitulado "Práticas em Conservação Preventiva aplicadas a bens culturais móveis", que tem por objetivo o desenvolvimento de práticas relacionadas à salvaguarda de acervos. Para tanto, pretende-se aplicar um roteiro de diagnóstico em conservação a ser definido em cada ação desenvolvida, através do conhecimento dos princípios, missão e contexto da instituição, bem como propondo medidas de proteção para a diversidade de objetos do acervo, identificando para estes os agentes de deterioração para suas diferentes situações e tipologia, executando uma proposta e uma possível exposição.

O projeto conta com atividades, ainda em andamento, de higienização, organização e documentação do acervo de acordo com as diferentes especificações e dos diversos tipos de materiais que compõem cada objeto. Para tanto, as ações que estão sendo desenvolvidas pelas alunas Ana Carolina Fernandes da Silva, Carina Ferreira, Clarissa Neutzling, e Luiza Ribeiro, sob orientação das professoras Dra. Annelise Costa Montone e Dra. Noris Mara Pacheco Leal, visam a implementação das atividades propostas, bem como a continuidade de outras iniciadas anteriormente por alunos do bacharelado em Museologia, como a identificação e conferência do número de registro e o preenchimento da ficha de identificação de cada objeto.

As atividades foram iniciadas por livros ata e de acionistas, correspondentes ao acervo em papel da antiga CTMR. Após sua retirada do local de guarda no acervo, foram conferidos os números de registro marcados nos objetos, com o livro de

3. Texto desenvolvido segundo informações verbais de Ana Carolina Fernandes, discente do bacharelado em CRBCM/ICH/UFPEL.

inventário e com a ficha de identificação. O processo de conferência da identificação do objeto através de sua numeração é de grande relevância, visto as mudanças de local que o acervo sofreu. Desta forma, busca-se impedir possível dissociação, além de possibilitar a atualização de dados do objeto e uma melhor organização deste no novo local, de forma que todos os integrantes da equipe o encontrem dentro do acervo junto com as informações pertinentes e de maneira rápida.

Após foi realizada a higienização de cada folha com o auxílio de uma trincha macia, sendo já feita a observação de seu estado de conservação. Este levantamento detalhado, das condições físicas encontradas, foi então adicionado na ficha de identificação referente ao livro analisado. Esta ficha, foi elaborada e aprimorada pelo Laboratório de Documentação Museológica do Bacharelado em Museologia, ao longo do projeto de ensino do Museu do Telefone, e com o trabalho discente do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis agregou-se um item para identificação dos danos encontrados: registro do estado de conservação. Esse item foi adicionado para que os acervos fossem analisados a olho nu e que seu estado de conservação fosse detalhado e suas patologias identificadas. A datação da descrição de danos, o nome da pessoa que realizou o registro e os termos técnicos dos danos também foram inseridos na ficha, para auxiliar no mapeamento da evolução das lesões dos objetos.

O processo de registro de danos foi iniciado pelos livros citados acima. Esses documentos foram analisados em todas as partes componentes como: a capa, a contracapa, as pastas, a guarda, o miolo, o festo, a folha de rosto, os cortes e a lombada. Após essa análise, os danos identificados foram registrados na ficha e descreveu-se sua aparência, indicou-se sua causa e quais podem ser os resultados de sua evolução. Entre os danos foram constatadas a abrasão, a ação corrosiva, o ataque de insetos, a borda quebradiça, a capa solta, o corte, a costura rompida, a delaminação, a descoloração de elemento sustentado e do suporte, a dobra, a ferrugem, a fita adesiva, a folha separada, o *foxing*, os fungos, as intervenções anteriores, a mancha, a migração ácida, a ondulação, a pasta destacada, a queimadura, o rasgo, o *red rot*, a ruga, o sangramento de tinta, a sujidade, o vinco e a zona perdida e a separada, denominações referenciadas em Paglione (2017).

Posteriormente, cada objeto foi devolvido a sua prateleira, sendo nesta documentada a data correspondente à higienização. Estas ações de higienização, bem como a observação do estado de conservação do acervo, são consideradas práticas de conservação preventiva. Desta forma, se trabalha com a prevenção ou pode-se monitorar algum dano já existente e evitar que este ou novos danos tomem uma maior proporção, planejando ações de uma futura intervenção, assim como a ordem de urgência de tratamento dos objetos. Assim, na conservação preventiva como citado pelo ICOM-CC, o registro dos danos auxilia nas decisões de como proteger e/

ou de retardar a velocidade de propagação, e é uma ação que interfere no meio onde o bem se encontra inserido. Na restauração, a tomada de decisões sobre quais ações serão implementadas são definidas a partir do tipo de dano do bem e é uma ação que interfere no próprio objeto (ABRACOR, 2020).

No contexto exposto acima, observa-se que a gestão de acervos, assim como relata Bottallo (2010), inclui além de uma correta documentação, conservação e pesquisa, ações que em conjunto permitem não somente o total controle do acervo, como também a criação e difusão de conhecimento a partir dele. Neste sentido, para a autora, não é possível o desenvolvimento de nenhum trabalho em um museu se sua documentação e pesquisa não estiverem atualizadas e consolidadas, pois delas partem a programação de exposições, ações educativas e outras que a ele competem. Assim, percebe-se a relevância desta etapa do projeto para futuras ações, ressaltando que o trabalho está em fase inicial (informação verbal)[4].

Resultados e Discussão/ Considerações Finais

A interdisciplinaridade encontrada em um museu traz a necessidade de integração dos profissionais da área de conservação dos bens culturais, e a busca por uma metodologia para os procedimentos adotados, tanto no âmbito histórico do acervo quanto na sua contextualização, como também de seu cadastro, estado de conservação, salvaguarda, diagnósticos de danos e procedimentos laboratoriais. Desta forma, o presente trabalho buscou contextualizar e compreender os projetos e estágios desenvolvidos no acervo das telecomunicações, no presente momento.

Tendo em vista os relatos apresentados, destaca-se a relevância do acervo para a formação dos discentes de áreas afins aos espaços museológicos, explicitando a importância de sua atuação em todas as vertentes da academia, e destacando também a importância da preparação do aluno para o ambiente profissional, cabendo à universidade, como instância formadora, embasar e subsidiar essas ações. O acervo aqui citado, auxilia não somente na formação dos alunos, mas também no entendimento histórico da evolução tecnológica das telecomunicações em Pelotas e região.

Em suma, espera-se que o presente estudo contribua com as futuras ações que possam ser desenvolvidas no supracitado acervo e suas decisões metodológicas, a partir da premissa de um acervo que contém em sua composição materiais de diversos suportes. Com isso, mediando a inclusão dos alunos em diferentes conceitos metodológicos e suas respectivas aplicações, a fim de contribuir e demonstrar sua evolução.

4. Este texto foi organizado por intermédio de informações verbais das discentes citadas e de pesquisa bibliográfica.

Referências

ABRACOR. **Terminologia para definir a conservação do Patrimônio Cultural Tangível. Boletim Eletrônico da ABRACOR**. Vol. 1, n. 1, p. 2-3. Disponível em: http://antoniomirabile.com/images/competence/56bf5dfd06e968.57668508-areservatecnica-tambememuseu.pdf. Acesso em: 06 mai. 2020.

BOTTALLO, Marilúcia. **Diretrizes em documentação Museológica in Documentação e Conservação de Acervos Museológicos**. Brodowski: ACAM Portinari; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2010.

FERREIRA, M.L.M.; MICHELON, F.F.; CERQUEIRA, F.V. O Museu de Telecomunicações de Pelotas: a trajetória de um projeto. **Cadernos do CEOM**. V. 18, n. 21, 2005. Disponível em: https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2275. Acesso em: 18 abr. 2020.

FERREIRA, Maria Letícia M.; LOPES, André Luís Borges. História, memória e tecnologia: Museu de Telecomunicações de Pelotas. **Cadernos do LEPAARQ.** Vol. 1, n. 2, 2004, p. 27-40. Disponível em: https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/lepaarq/article/view/811/818. Acesso em: 02 mai. 2020.

ICCROM-UNESCO. **RE-ORG.** Um método para reorganizar a reserva técnica de museus. Disponível em: http://www.ibermuseos.org/pt/recursos/publicacoes/metodo-re-org/. Acesso em: 05 mai. 2020.

PAGLIONE, Camila Zanon. **Glossário Visual de Conservação**: um guia de danos comuns em papéis e livros. São Paulo: Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, 2017.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. **Projeto Político Pedagógico do Curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis**. Pelotas: UFPel/DMCOR. 2020. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/crbensmoveis/2020/04/03/projeto-pedagogico-do-curso/. Acesso em: 28 abr. 2020.

5.3. "NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS": ESTUDO SOBRE A CONSERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO NO CEMITÉRIO VERA CRUZ, PASSO FUNDO/RS

Ana Carolina Lorenzet Galvan
Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História
Universidade de Passo Fundo
159271@upf.br

Resumo: Este trabalho tem como objetivo discutir a preservação patrimonial e as intervenções no espaço cemiterial, tomando como campo de estudo o cemitério Vera Cruz, de Passo Fundo/RS, compreendido como museu a céu aberto. Ao optar por um diálogo entre História, Arte e Patrimônio, foram catalogados túmulos e tipologias funerárias, tendo sido elencados os mais expressivos conforme critérios determinados no decorrer da pesquisa, a fim de contextualizar as representações simbólicas e alegóricas presentes no cemitério. Discute-se ainda as possibilidades de intervenção no espaço cemiterial, problematizando as ações de terceiros nos túmulos e a implicação destas no patrimônio funerário e em seu conjunto simbólico e representativo. Assim, percebe-se que a intervenção, se realizada em consonância com a pesquisa histórica, auxilia na preservação e valorização patrimonial. Nota-se também que a modificação das características passa a integrar a história de um patrimônio, mesmo que alterando substancialmente as percepções da comunidade para com aquele monumento.

Palavras-chave: Arte funerária; Cemitério; Cemitério Vera Cruz; Patrimônio.

Introdução

No Brasil, durante muito tempo, o processo mortuário caracterizou-se pelo ideal de bem morrer, que "era uma morte marcada por uma extraordinária mobilização ritual, coerente com um catolicismo que enfatizava as manifestações exteriores de religiosidade: a pompa, as procissões festivas, a decoração elaborada dos templos" (REIS, 1991, p. 91). Em conformidade com a expansão do discurso higienista e do projeto cemiterial crescente na Europa no século XIX, os mortos saem de dentro das Igrejas para os cemitérios murados. Nesse sentido, "da segunda metade do século XIX em

diante, torna-se difícil pensar em uma cidade em que não exista espaço para sepultar os mortos" (CARVALHO, 2015, p. 35).

Em Passo Fundo, o primeiro cemitério localizava-se ao lado da Capela Nossa Senhora da Conceição Aparecida. Este era o destino dos restos mortais dos católicos passo-fundenses, que funcionou como cemitério até o início do século passado, coexistindo, desde 1840, com um espaço dedicado aos não católicos que chegavam à região (ZANOTTO, 2015). Entretanto, devido às medidas sanitárias decorrentes da urbanização, exponenciada pela chegada da Viação Férrea a Passo Fundo, em 1898, os ossuários foram realocados. Este "processo de desenvolvimento gerado pela ferrovia na cidade de Passo Fundo e também nas demais cidades da região, apesar de restrito e limitado, alterou a paisagem da cidade e seu desenvolvimento" (WICKERT, 2011, pg. 64), alterando também a localização dos Cemitérios. Inaugurou-se, então, em 01 de janeiro de 1902, "com os translados dos restos mortais do cemitério da rua Independência e do cemitério protestante" (FERREIRA; SIQUEIRA, 1998, p. 78), o Cemitério Municipal Vera Cruz.

Em âmbito geral, no início do século XX, o cemitério era o local mais visitado de uma cidade, oferecendo "a toda a comunidade a oportunidade de contato com um tipo de obra vinculada a um ideário estético determinado, e este servia de modelo e de orientação para a formação do gosto estético da população" (BORGES, 2002b, p. 7). Assim, o estudo do espaço cemiterial se justifica pela compreensão de lugar de memória que assume na sociedade. Conforme Catroga, os ritos em torno da morte têm a tarefa de "gerar coerência e perpetuar o sentimento de pertença e de continuidade, num protesto, de fundo metafísico, contra a finitude da existência, ou melhor, contra o esquecimento" (2015, p. 30). Ainda ressalta-se que "a conservação da memória dos mortos é um dos fatores de identidade e de coesão das famílias, das tribos e das comunidades" (BELLOMO, 2008, pg. 13), sendo necessário que essa memória encontre seu espaço.

Desse modo, o estudo do Cemitério Vera Cruz em especial encontra espaço em uma lacuna historiográfica, designadamente no que diz respeito à sua cultura material, uma vez que a falta de estudo, e o "desaparecimento de monumentos funerários", como destaca Carvalho, em sua tese sobre os Cemitérios São José I e II, "tem como consequência, em boa medida, cidades amnésicas, onde a população desconhece seus antepassados e seu direito patrimonial" (2015, p. 41). Junto à isso, encontra-se a intervenção contemporânea em espaços de enterro, que no caso do cemitério Vera Cruz modifica tanto a organização cemiterial como sua estatuária e conjunto tumular.

Arte funerária em evidência

Desde a pré-história, parece haver uma ligação entre representação estética funerária de um grupo com suas respectivas crenças e com a preocupação do destino do corpo e alma após a "passagem". Conforme Bellomo, as expressões artísticas funerárias "são tão antigas como a própria arte" (2008c, p. 39), sendo possível aferir que a representação da morte e do morto assume importante função na sociedade em que se insere, no que tange à memória e à identificação, bem como a necessidade de garantir a paz do finado em uma suposta vida no além.

O simbolismo da morte é alterado com o cristianismo e a importância da arte funerária é atenuada na cristandade, principalmente no período medieval. Entretanto, uma vez que os cemitérios passam a existir extramuros, isto é, fora dos muros das igrejas, a arte funerária ressurge com maior intensidade, no papel de demonstrar a importância de um indivíduo e construir um discurso sobre sua história pessoal. Soma-se a isso os novos ideais antropocêntricos e a racionalização da sociedade, na qual a crença na morte começou a ser substituída, como escreve Motta (2010), pela "imortalidade subjetiva", isto é, o túmulo e o cemitério passam a ser vistos como lugares que encerram a memória do ser, de certa forma imortal. A partir do momento em que a morte do outro passa a ser mais sentida que a morte de si, a preocupação em relegar ao defunto um papel social de destaque se torna mais presente. São essas as noções que servirão de base para a configuração dos cemitérios do século XIX e início do XX. Os lugares de destaque estavam reservados às pessoas de destaque. E quanto mais importante era o defunto, mais ornamentado e bem posicionado o túmulo.

Para Borges e Carneiro, no processo de modernização que permeava a sociedade brasileira quando ocorrem os movimentos de secularização, "o cemitério se preservou como um espaço devocional, um espaço para a expressão de uma arquitetura sacra e de uma arte religiosa que se desdobrou em níveis diferentes de elaboração técnica e material" (2017, p. 153). Contrariamente à aristocracia sul-rio-grandense, classe dominante do período anterior, "a burguesia nascente ou em expansão precisava reafirmar sua nova condição de elite dirigente, marcando sua passagem por meio de monumentos que perpetuavam seus nomes" (BELLOMO, 2008b, p. 27), o que se reflete também no espaço cemiterial. Assim, dentro do necrópole, diversos conjuntos simbológicos se apresentam, cada qual com seus objetivos e seus discursos.

Ao percorrer as ruas do cemitério Vera Cruz, não surpreende perceber a profusão de túmulos com estatuária ou relevos de temas cristãos. Ao mesmo tempo, também é grande a quantidade de estatuária alegórica profana.

A tipologia cristã apresenta imagens de santos, de anjos, de Cristo, de Maria, sendo possível encontrar alegorias com formas cristãs, geralmente angelicais. As representações cristãs, geralmente, "seguem os padrões da arte neoclássica" (BELLOMO,

2008, p. 16), e considera-se que há momentos mais favoráveis para representar Cristo, como o momento do nascimento, de pregação, de morte, de ressurreição e de ascensão. Além das imagens de Cristo, alguns anjos figuram nos túmulos observados. Os anjos exercem "o ofício de mensageiro entre Deus e os homens, daí merecer uma atenção especial na estrutura figurativa do cemitério" (BORGES, 2002, p. 182).

A tipologia alegórica profana, que também aparece em alguns túmulos da elite passofundense, foi um meio vinculado "à representação social e política, mais do que ao caráter religioso" (BORGES, 2002, p. 195) que permitiu aos escultores funerários explorarem novas possibilidades quando da secularização dos cemitérios, dissociando o túmulo da igreja e inaugurando a representação de uma nova gama de sentimentos e emoções. Estão presentes em maior profusão no Cemitério Vera Cruz alegorias da tristeza, da saudade e desolação.

O Cemitério Vera Cruz apresenta, ainda, um vasto conjunto simbológico, perpassando desde símbolos cristãos a elementos vinculados com a maçonaria, sendo os mais vistos a cruz, o ramo de palma e as flores.

Para analisar os túmulos e as intervenções incididas, elaborou-se um breve mapeamento apontando a ocorrência de estatuária ou conjunto simbológico relevante, cujos critérios foram: a) papel social do indivíduo/relevância na comunidade passofundense; b) presença de estatuária nos moldes de tipologia apresentados por Bellomo, Borges e Ahlert[1]; c) possibilidade de análise simbólica; d) situação de conservação do túmulo; e) interferências de terceiros no túmulo. Seguindo estes critérios, elencou-se um conjunto de túmulos que auxiliaram na problematização da conservação do patrimônio cemiterial do espaço do Cemitério Vera Cruz.

---

1. Ver mais sobre as definições tipológicas em: AHLERT, Jacqueline. Representações simbólicas e alegóricas no Cemitério Vera Cruz. In: MIRANDA, Fernando; ZANOTTO, Gizele (Org.). A morte não é o fim: culturas e identidades no cemitério Vera Cruz. Passo Fundo: Projeto Passo Fundo, 2018. Páginas 93-108.

BELLOMO, Harry Rodrigues. A arte funerária. In: BELLOMO, Harry Rodrigues (Org.). Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade, ideologia. 2. ed. rev. e ampl. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. Páginas 13-22.

BORGES, Maria Elizia. Arte funerária no Brasil (1890-1930): ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto / Funerary Art in Brazil (1890-1930): Italian Marble Carver Craft in Ribeirão Preto. Tradução: Ana Paula Caiado Machado. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

Um Museu a Céu Aberto: intervenções em monumentos funerários no Cemitério Vera Cruz

Os cemitérios, na maioria das vezes, não são tomados como patrimônio cultural. Nesse sentido, deve-se ter em mente que

> a valorização de bens culturais perpassa pelo seu reconhecimento e pela sua (re)significação individual e coletiva. Ante uma sociedade cada vez mais marcada pelas mudanças rápidas e contínuas, a consequente necessidade de resguardar elementos de memória, tradição e história, a constituição – proposital ou não – de lugares evocativos à lembrança pessoal, grupal, familiar, etc., é uma realidade cada vez mais presente (CARVALHO *et al.*, 2018, p. 275).

Nesse sentido, Elisiana Trilha Castro afirma que "existem várias formas de se ver uma cidade e uma destas é por meio do que nelas se preserva" (2010, p. 1). Assim, pode-se compreender o espaço cemiterial enquanto lugar encarregado de preservar as memórias de uma sociedade, tendo em si toda uma gama de significados e vivências, as quais são valorizadas e consagradas por meio do estudo do patrimônio cultural.

Entretanto, em muitas cidades, vê-se uma política de conservação que não é capaz de integrar a mesma com o desenvolvimento, as quais "destroem os laços locais, expulsam a população e geram intensa gentrificação nas áreas que querem conservar" (CASTRIOTA, 2007, p. 12), tudo em nome da revitalização econômica. Durante o tempo de pesquisa deste trabalho, foram mapeadas algumas intervenções em túmulos específicos. Em sua maioria, os túmulos que conheceram estas intervenções são de pessoas da elite passo-fundense, que estão em um lugar de certo prestígio em relação à história do município.

Antes de mais nada, é importante que se faça algumas considerações no tocante à memória e ao patrimônio presente no cemitério Vera Cruz. O cemitério foi inaugurado em 1902, o que quer dizer que alguns túmulos que ali se encontram não são os túmulos originais, uma vez que há datas de falecimento anteriores à construção do cemitério. De qualquer forma, estes foram os túmulos que ficaram conhecidos pelos habitantes da cidade e os túmulos que permeiam a coletividade. Uma segunda consideração a ser feita é em relação às modificações estéticas pelas quais alguns túmulos passaram. Por exemplo o modo de conservação, ou seja, a forma como se cuida desse patrimônio. Produtos químicos e técnicas de limpeza utilizados para a manutenção por parte de familiares ou funcionários do cemitério pode causar do desgaste ou deterioração do monumento, assim como a falta de cuidado, como se vê em alguns túmulos cujas rachaduras encontram-se repletas de pequenas plantas.

Outro fator que altera o monumento é a pintura, processo pelo qual grande parte dos jazigos passa, especialmente na preparação para o feriado de finados.

No decorrer da pesquisa, foram notadas intervenções que nos fizeram questionar o impacto da descaracterização do patrimônio cemiterial na identificação social, uma vez que muitos túmulos do cemitério Vera Cruz possuem significados que extrapolam o âmbito familiar. Informações obtidas no decorrer da pesquisa apontam que as intervenções nos túmulos são feitas por pessoas que realmente acreditam estar trabalhando em prol da conservação e divulgação do cemitério enquanto lugar de história. Entretanto, o trabalho de recuperação ou restauração de um patrimônio deve vir acompanhado de planejamento, levando em consideração os aspectos importantes para a coletividade mas também para a fidelidade das intenções na construção do monumento. Para exemplificar as intervenções que motivaram essa investigação apresenta-se imagens dos túmulos de Oscar Pinto de Morais e Manoel Alves de Moura (Figura 1). Na primeira visita da autora ao Cemitério Vera Cruz o túmulo de Oscar Pinto de Morais ainda mantinha as características antigas. Na segunda visita (primeiro semestre de 2018), o túmulo se encontrava pintado na cor azul e a alegoria que o acompanha, prateada. Ao mesmo tempo, o túmulo de Manoel Alves de Moura, cuja alegoria e disposição tumular são idênticas às de Oscar de Morais, não receberam intervenção de nenhum tipo. Este tratamento diferente dispensado a cada monumento foram uma fagulha para o início da pesquisa.

Figura 01: À esquerda, túmulo de Oscar Pinto de Morais. À direita, túmulo de Manoel Alves de Moura. Nota-se que as alegorias e disposições tumulares são idênticas.
Fonte: imagens feitas pela autora em 2019.

No contexto contemporâneo, a ligação com o patrimônio e com a memória social parece diminuir. A rapidez com que o tempo agora passa obriga que o foco dos seres humanos seja no hoje, no presente. Ao mesmo tempo em que "a memória coletiva de um povo, de uma cultura, de uma religião ou de um tempo é, afinal de contas, o registro e a força da sua identidade" (VAZ, 2009, p. 145), questiona-se a necessidade de tudo manter, de tudo preservar. Obviamente é impossível que tudo se preserve, visto a expansão dos centros habitacionais e o aumento populacional. O espaço, nesse sentido, é a questão. Dessa forma, seleciona-se o que se quer manter. No âmbito cemiterial, torna-se mais complicado intervir, uma vez que além dos elementos característicos de um patrimônio, envolve-se também o fator emocional próprio da família do sepultado. Assim sendo, coloca-se como extremamente necessária a participação não só da comunidade no planejamento de restauração de um patrimônio funerário e na manutenção desse museu a céu aberto que é o Cemitério Vera Cruz, mas especialmente da família e de profissionais qualificados para estes procedimentos.[2]

Considerações Finais

No âmbito da morte, os cemitérios inauguram lugares de memória. Essas memórias são fator de identificação coletiva, familiar ou individual, representadas simbolicamente para traduzir a realidade. A partir desses pressupostos, confere-se ao espaço cemiterial a designação de museu a céu aberto, cuja patrimonialização e preservação são significativos para as experiências de uma comunidade. O principal objetivo deste trabalho foi discutir a preservação patrimonial do conjunto de túmulos do cemitério Vera Cruz, bem como as intervenções que o mesmo sofre.

Nota-se que grande parte dos túmulos que possuem ornamentação com estatuária são das três primeiras décadas do século XX, momento em que, como afirmou Bellomo (2008), a burguesia em ascensão buscava consolidação como classe dominante. Os valores sociais encontravam-se representados no cemitério por meio da arte funerária. Foi no decorrer do século XX que essas relações se alteraram. As cidades se tornam mais populosas, assim como os cemitérios. Não há mais espaço

2. Importante ressaltar que, atualmente, as principais modificações são feitas pelo sr. Alceu Annes. Alceu é uma folha em um galho num dos maiores troncos familiares de Passo Fundo, tendo muitos parentes relevantes para a história de Passo Fundo enterrados no Vera Cruz. Suas atividades interventivas consistem, em grande maioria, na pintura de túmulos e jazigos, realocação de objetos, colocação de placas biográficas informativas em túmulos específicos e QR Codes que direcionam o visitante à blogs que o sr. Alceu mantém sobre os personagens da história passo-fundense.

para túmulos individuais repletos de alegorias e símbolos. Estes já não significam mais o que significaram, sendo modificado o culto às sepulturas.

Assim, consideramos que intervenções são importantes para a manutenção e preservação tanto do patrimônio em si quanto de seu conteúdo simbólico e representativo. As intervenções às quais os túmulos do cemitério Vera Cruz vêm sendo submetidas demonstram que os túmulos possuem relevância, se não para toda comunidade, para uma parte dela, e que eles merecem a devida atenção. Esta demanda por um olhar historiador para o Cemitério Vera Cruz vem sendo atendida nos últimos anos pelo Projeto Museu a Céu Aberto. Também consideramos interessante a manutenção de blogs sobre os sujeitos enterrados no cemitério Vera Cruz, atualmente feitos a partir do senso comum e da perspectiva de um único indivíduo, o Sr. Alceu Annes. Acreditamos que seja uma iniciativa conveniente, desde que seja feita a partir de pesquisa histórica, com base em dados históricos dos sujeitos sobre quem se quer escrever. Essas iniciativas potencializam a valorização do patrimônio histórico, cultural e artístico do Cemitério Vera Cruz.

Referências

BELLOMO, Harry Rodrigues. A arte funerária. In: BELLOMO, Harry Rodrigues (Org.). **Cemitérios do Rio Grande do Sul:** arte, sociedade, ideologia. 2. ed. rev. e ampl. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. p. 13-22.

_____. A produção da estatuária funerária no Rio Grande do Sul. In: _____. **Cemitérios do Rio Grande do Sul***:* arte, sociedade, ideologia. 2. ed. rev. e ampl. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008b. p. 23-38.

_____. As origens da arte funerária. In: _____. **Cemitérios do Rio Grande do Sul:** arte, sociedade, ideologia. 2. ed. rev. e ampl. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008c. p. 39-60.

BORGES, Maria Elizia. **Arte funerária no Brasil (1890-1930):** ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto / Funerary Art in Brazil (1890-1930): Italian Marble Carver Craft in Ribeirão Preto. Tradução: Ana Paula Caiado Machado. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

_____. Arte funerária no Brasil: contribuições para a historiografia da arte brasileira. **XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte.** 2002b. 20 p.

_____; CARNEIRO, Maristela. A estatuária funerária no Brasil: um olhar indagador sobre as imagens de Jesus Cristo nos cemitérios brasileiros. **Revista Brasileira de História das Religiões,** v. 9, n. 27, p. 151-170, jan./abril, 2017.

CARVALHO, Djiovan *et al.* Cultura, memória e história em foco: "Cemitério Vera Cruz: Museu a Céu Aberto". In: _____. **A morte não é o fim**: culturas e identidades no cemitério Vera Cruz. Passo Fundo: Projeto Passo Fundo, 2018. p. 275-285.

CARVALHO, Luiza Fabiana Neitzke de. **História e arte funerária dos cemitérios São José I e II em Porto Alegre (1888-2014).** Tese (Doutorado em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte). Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2015.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. Intervenções sobre o patrimônio urbano: modelos e perspectivas. **Fórum Patrimônio:** amb. constr. e patr. sust., v. 1, n. 1, Belo Horizonte, set./dez. 2007.

CASTRO, Elisiana Trilha. Cemitérios, nosso patrimônio nacional: a ação do IPHAN com relação ao patrimônio brasileiro. In: **Anais** do III Encontro nacional da ABEC, 2010, Piracicaba. Disponível em: https://elisianacastro.files.wordpress.com/2009/06/artigo-elisiana-abec-2010-patrimonio-funerario-iphan.pdf. Acesso em 09 maio 2019.

CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015. 94 p.

FERREIRA, Mariluci Melo; SIQUEIRA, Rosimar Serena. O contexto econômico e político de Passo Fundo do século XIX à década de 1930. In: DIEHL, Astor Antônio. **Passo Fundo:** uma história, várias questões. Passo Fundo: EDIUPF, 1998. p. 63-87.

MOTTA, Antonio. Estilos mortuários e modos de sociabilidade em cemitérios brasileiros oitocentistas. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 16, n. 33, p. 55-80, jan./jun. 2010.

REIS, João José. **A morte é uma festa**: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VAZ, Raquel Maria Filipe Álvares Guedes. **Património: intervir ou interferir?** Sta. Marinha da Costa e Sta. Maria do Bouro. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Departamento de Arquitetura. Coimbra, 2009.

WICKERT, Ana Paula. Patrimônio ferroviário em Passo Fundo: do apogeu ao abandono In: BATISTELLA, Alessandro (org.). **Patrimônio, memória e poder**: reflexões sobre patrimônio histórico-cultural em Passo Fundo. Passo Fundo: Méritos, 2011. p. 39-74.

ZANOTTO, Gizele. Espaços cemiteriais em evidência: de lugar de lembrança a local de conhecimento. In: ZANOTTO, Gizele (org.); MACHADO, Ironita Policarpo (org.). **Momento Patrimônio**: volume III. Erechim: Graffoluz, 2015. Coleção Memória e Cultura – NEMEC. p. 31-47.

5.4. A ÉTICA DA DIVERSIDADE: ESSÊNCIA TRANSDISCIPLINAR PARA O MUSEU DO HOJE

André Alexandre Gasperi
Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural
Graduando em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Bolsista no Programa de Educação Tutorial – Conservação e Restauro PET-CR
Universidade Federal de Pelotas
Licenciado em História pela UNIVALI
andrealexgasperi@gmail.com

Resumo: O presente artigo propõe apresentar aos museus a ética da diversidade, no intuito de resgatar os princípios do respeito, da solidariedade e da cooperação, para contribuir na reintegração dos sujeitos em si-mesmos, na sociedade, na natureza e no cosmos, em busca da paz interior, social e ambiental. A pesquisa por meio da investigação bibliográfica abordou a diferença entre a ética e a moral dentro e fora do contexto museal, além de explicitar sobre a ética da diversidade. Constatou-se que a ética e a moral são sinônimos na concepção geral e na específica, a ética é uma ciência da Filosofia e a moral é o objeto de estudo. A ética passou a integrar no espaço museal quando se relacionou com a Museologia e assim, surgiu a ética museal e o museu ficou entre os sujeitos e o real, ele se tornou mediador da realidade. A ética museal reflete sobre os princípios e estabelece as condutas que guiam o papel do museu no tecido social. A ética da diversidade é a essência transcultural da transdisciplinaridade, se opõe ao mecanicismo e resgata a harmonia entre os sujeitos, a sociedade e a natureza, ao exercer a criatividade na interação entre as diversas manifestações culturais.

Palavras-chaves: Ética Museal; Diversidade; Transculturalidade; Transdisciplinaridade.

Introdução

A ética possui duas concepções, na geral a ética e a moral são sinônimos e na específica, a Ética é uma ciência da Filosofia que estuda a moral. A ética busca refletir sobre os comportamentos dos indivíduos ao estabelecer princípios da justiça e da harmonia nas relações interpessoais.

No museu a ética surge ao se relacionar com a Museologia em 1981 e coloca o museu entre o sujeito e a realidade. Na relação entre Museologia e Ética surge a ética museal, ela elenca os valores e as condutas que orienta a prática museológica, além de discutir sobre ações e os impactos do museu na construção do tecido social.

A ética da diversidade transita por diferente culturas – transcultural –, além de ser a essência da abordagem transdisciplinar, ela se propõem a reestabelecer os elos que sustentavam a harmonia entre o sujeito, a sociedade e a natureza. Os elos foram separadas devido a concepção mecanicista – o universo como uma grande máquina cheia de engrenagens – e assim, contribuiu nas adversidades contemporâneas.

O artigo apresenta por meio da pesquisa bibliográfica a origem da concepção mecanicista da realidade, elenca a diferença entre a ética e a moral, evoca a ética museal e aborda sobre a ética da diversidade. A fim de apresentar aos museus do hoje uma nova reflexão ética que contribua na reintegração dos sujeitos em si-mesmos, na sociedade, na natureza e no cosmos, por meio do respeito, da solidariedade e da cooperação, em busca da paz interior, social e ambiental.

A Ética

A ética, do grego *ethike*, de *ethikós*, se refere aos costumes. "Em geral, ciência da conduta (ABBAGNANO, 2007, p. 380)." É uma disciplina da Filosofia e sob o viés científico tem como objeto de estudo a moral. "A Ética significa Ciência da moral, quer dizer, ética seria a construção intelectual, organizada pela mente humana sobre a moral. Esta seria, pois, o seu objeto (COIMBRA, 2002, p. 75)."

> Ética – (gr. ethike, de ethikós: que diz respeito aos costumes): Parte da filosofia prática que tem por objetivo elaborar uma reflexão sobre os problemas fundamentais da moral (finalidade e sentido da vida humana, os fundamentos da obrigação e do dever, natureza do bem e do mal, o valor da consciência moral etc.), mas fundada num estudo metafísico do conjunto das regras de conduta consideradas como universalmente válidas (JAPIASSÚ, 2001, p. 69).

Segundo Figueiredo (2008, p. 8), a ética enquanto ciência busca identificar as condutas morais que os sujeitos desenvolvem na relação interpessoal, "...buscando compreender a fundamentação das normas e proibições próprias a cada uma e explicar seus pressupostos, ou seja, as concepções sobre o ser humano e a existência que os sustenta." Na investigação sobre as condutas da moral, são levadas em consideração os meios e os fins que geram hábitos aprovados ou desaprovados no individual e no coletivo.

> A ética é a ciência, tendo por objeto de estudo os sentimentos e juízos de aprovação e desaprovação acerca da conduta e da vontade humana, propondo-se a determinar: a. qual é o critério segundo a conduta e a vontade em tal modo aprovada se distinguem, ou ainda, qual é a norma, segundo a qual se opera e deve operar a vontade em tal conduta, e qual o fim que na mesma e para essa se cumpre e se deve cumprir; b. em que relações de valor estão, com observância daquela norma e obtenção daquele fim, as diversas formas de conduta, individual ou coletiva, tais como se apresentam na sociedade e na época à qual pertencemos (SÁ, 2000, p. 44).

Segundo Japiassú (2001), a ética se distingue da moral na concepção específica ao refletir sobre a moralidade e por investigar os princípios que estão atrelados no campo da filosofia, "Diferentemente da moral, a ética está mais preocupada em detectar os princípios de uma vida conforme à sabedoria filosófica, em elaborar uma reflexão sobre as razões de se desejar a justiça e a harmonia e sobre os meios de alcançá-las (p.69)." A ética além da sua definição específica, ela possui também duas concepções intraespecíficas, na qual aborda os motivos das condutas morais e estabelece um ideal na qual caminham os sujeitos.

> Existem duas concepções fundamentais dessa ciência: 1- a que a considera como ciência do /zm para o qual a conduta dos homens deve ser orientada e dos meios para atingir tal fim, deduzindo tanto o fim quanto os meios da natureza do homem; 2- a que a considera como a ciência do móvel da conduta humana e procura determinar tal móvel com vistas a dirigir ou disciplinar essa conduta. Essas duas concepções, que se entre mesclaram de várias maneiras na Antigüidade e no mundo moderno, são profundamente diferentes e falam duas línguas diversas. A primeira fala a língua do ideal para o qual o homem se dirige por sua natureza e, por conseguinte, da "natureza", "essência" ou "substância" do homem. Já a segunda fala dos "motivos" ou "causas" da conduta humana, ou das "forças" que a determinam, pretendendo ater-se ao conhecimento dos fatos (ABBAGNANO, 2007, p. 380).

Já a moral, do latim *moralis*, também diz respeito aos costumes e segundo Abbagnano (2007, p. 380), possui duas definições, "1. O mesmo que Ética. 2. Objeto da ética, conduta dirigida ou disciplinada por normas, conjunto dos mores." De acordo com Japiassú (2001), a moral no sentido geral não se diferencia da ética, no entanto, no particular, ela estabelece valores e condutas comuns no âmbito social.

> Moral – (lat. moralis, de mor-, Hnos: costume): 1. Em um sentido amplo, sinônimo de *ética como teoria dos valores que regem a ação ou conduta humana, tendo um caráter normativo ou prescritivo. Em um sentido mais estrito, a moral diz respeito aos costumes, valores e normas de conduta

> específicos de uma sociedade ou cultura, enquanto que a ética considera a ação humana do seu ponto de vista valorativo e normativo, em um sentido mais genérico e abstrato (JAPIASSÚ, 2001, p. 134).

Segundo Figueiredo (2008, p. 8), por moral compreende-se o conjunto de regras de condutas estabelecidas por indivíduos, com a finalidade de ordenar as relações interpessoais seguindo valores do bem e do mal, "...ao passo que a ética ou filosofia da moral é mais abstrata, constituindo a parte da filosofia que se ocupa com a reflexão sobre as noções e os princípios que fundamentam a vida moral." A ética é atraída para ação humana e conforme Japiassú (2001, p. 69), a moral possui um papel social, está "...preocupada na construção de um conjunto de prescrições destinadas a assegurar uma vida em comum justa e harmoniosa."

Tabela 1 – Concepção geral e específica da ética e da moral.

1. Concepção Geral Ética e Moral	
A moral é o mesmo que ética. A moral é sinônimo de ética. No sentido amplo, são teorias dos valores que regem a ação ou conduta humana, tendo um caráter normativo ou prescritivo.	
2. Concepção Específica	
Ética	Moral
• Filosofia da moral. • Ciência filosófica. • Ciência do móvel da conduta humana. • Reflete os problemas fundamentais da moral (finalidade e sentido da vida humana, os fundamentos da obrigação e do dever, natureza do bem e do mal, o valor da consciência moral). • Identifica as condutas aprovadas e desaprovadas, seja individual ou coletivamente e como se apresentam na sociedade contemporânea. • Investiga princípios que estão atrelado à sabedoria filosófica. • Elabora reflexões sobre o desejo e os meios para alcançar a justiça e a harmonia. • Estabelece um ideal de orientação para a conduta humana (natureza, essência e substância). • Considera a ação humana do seu ponto de vista valorativo e normativo.	• Objeto da ética. • Conduta dirigida. • Considera os costumes, valores e normas de conduta específicos de uma sociedade ou cultura. • Estabelece condutas pelos indivíduos. • Organiza as relações interpessoais segundo os valores do bem e do mal. • Constrói um conjunto de prescrições destinadas a assegurar uma vida em comum, justa e harmoniosa.

Fonte: o autor.

A Ética Museal

A ética passou a ingressar no museu ao se relacionar com a Museologia. "Em 1981, Gregorová constatou que a Ética seria uma das disciplinas que definiriam, na Museologia, a relação específica entre o humano e a realidade. A partir desse momento, o ponto de vista ético passou a fazer parte de toda teoria acerca do museu" (SOARES, 2009, p. 37).

No livro o *Conceitos-chave de Museologia*, são elencadas três situações na qual a ética se insere no espaço museal. Segundo Cury (1997, p. 40), na primeira situação defende que a ética e a moral são diferentes, "A distinção é essencial quanto às suas consequências para o museu, na medida em que ele é uma instituição, isto é, um fenômeno convencional e sujeito a revisão". A moral estabelece as realidades em que cada sujeito pode se inserir e assim, o museu ganha um papel específico. A ética se pauta no desordenado e não estabelece orientações absolutas.

> Na visão moral do mundo, a realidade é submetida a uma ordem que decide o lugar que cada indivíduo ocupa. Essa ordem constitui uma perfeição que todo ser deve lutar para alcançar, buscando realizar perfeitamente a sua função – o que se conhece como virtude (Platão, Cícero, etc.). Por outro lado, a visão ética do mundo é sustentada pela referência a um mundo caótico e desordenado, relegado ao acaso e desprovido de qualquer orientação estável (CURY, 2013, p. 40).

A moral se move no sentido ordenado e a ética na desordem, ambas concepções proporcionam duas realidades nos museus. Na ordem moral a instituição define suas condutas na coleção e a partir disso define as regras que orienta a prática museológica. Já na ética, o museu se concentra nas questões sociais que atravessam a vida das pessoas.

> Alguns, muito tradicionais, como certos museus de Belas Artes, parecem inscrever-se em uma ordem pré-estabelecida: as coleções aparecem como sagradas e definem uma conduta modelo por parte de diferentes atores (museólogos e visitantes) e um espírito cruzado na execução das tarefas. Por outro lado, outros museus, talvez mais atentos à vida concreta das pessoas, não se consideram como submetidos a valores absolutos e os reexaminam recorrentemente. Estes podem ser museus mais voltados para a vida concreta, como os museus de antropologia, que buscam apreender uma realidade étnica geralmente flutuante, ou os museus ditos "de sociedade", para os quais as interrogações e as escolhas concretas (políticas ou sociais) vêm antes do culto às coleções (CURY, 2013, p. 40-41).

Segundo Cury (2013), na segunda relação entre ética e museu, são elencadas oito condutas que possibilitam desenvolver as práticas museológica na sociedade. As oito medidas estão presentes no *Código de Ética para Museus*, do Conselho Internacional de Museus (ICOM), sendo o "...documento principal do ICOM é o Código de Ética para Museus. Estabelece normas mínimas para a prática profissional e atuação dos museus e seu pessoal (ICOM, 2008, p. 3)." Conforme Cury (2013, p. 41), as condutas presentes no código são:

1. "Os museus preservam, interpretam e promovem o patrimônio natural e cultural da humanidade, (recursos, estes, institucionais, materiais e financeiros para a abertura de um museu)."
2. "Os museus mantêm acervos em benefício da sociedade e de seu desenvolvimento (questão que diz respeito às aquisições e à alienação de acervos)."
3. "Os museus mantêm referências primárias para construir e aprofundar conhecimentos (deontologia da pesquisa ou da coleta de testemunhos)."
4. "Os museus criam condições para fruição, compreensão e promoção do patrimônio natural e cultural (deontologia da exposição)."
5. "Os recursos dos museus possibilitam a prestação de outros serviços de interesse público (questão de expertise)."
6. "Os museus trabalham em estreita cooperação com as comunidades das quais provêm seus acervos, assim como com aquelas às quais servem (restituição de bens culturais)."
7. "Os museus funcionam de acordo com a legislação (referente ao quadro jurídico)."
8. "Os museus atuam com profissionalismo (referente à conduta adequada da equipe de profissionais e aos conflitos de interesse)."

De acordo com ICOM (2008, p. 9), as medidas são os princípios fundamentais para guiar a prática museológica, ressalvando que em alguns países as normas também são elencadas por leis, regulamentação governamental e reconhecimentos públicos, "Este código pode igualmente servir de referência às nações e às organizações especializadas ligadas aos museus, para desenvolvimento de normas suplementares".

> O Código de Ética representa uma norma mínima para museus. Apresenta-se como uma série de princípios fundamentados em diretrizes para práticas profissionais desejáveis. Em alguns países, certas normas mínimas são definidas por lei ou regulamentação governamental. Em outros países, as diretrizes e a definição de normas profissionais mínimas são estabelecidas

> sob forma de credenciamento, habilitação ou sistemas de avaliação e/ou reconhecimento público similares (ICOM, 2008, p. 9).

De acordo com Cury (2013, p. 41), na terceira interação entre museu e ética, reside no surgimento de uma ética destinada aos museus, "...na sua contribuição para a definição da museologia como ética museal" e como ferramenta para vida em sociedade.

> Todavia, como ferramentas da vida social, os museus demandam que sejam feitas escolhas infinitas para determinar o seu uso. E aqui, precisamente, a escolha dos fins aos quais se irá submeter este conjunto de métodos é, em si mesma, uma ética. Nesse sentido, a museologia pode ser definida como ética museal, já que é ela que decide aquilo que deve ser um museu e os fins aos quais ele deve estar submetido (CURY, 2013, p. 42).

Os princípios podem ser elencados a partir do Código de Ética para Museus, além de se pautar em questões legais, locais e frente às novas demandas da sociedade. "A ética, no seio do museu pode ser definida como o processo de discussão que visa a determinar os valores e os princípios de base sobre os quais se apoia o trabalho museal" (CURY, 2013, p. 40). A ética museal estabelece os princípios e as condutas que guiam a prática museológica, além de refletir sobre papel do museu na construção da sociedade.

A Ética da Diversidade

O museu orientado pela essência da ética museal passou a ser mediador da realidade humana e assim, buscou discutir sobre seus impactos sociais. "Que instituição ou entidade expressaria a identidade do museu e seus valores morais? (SOARES, 2009, p. 37)". Como o museu pode contribuir na construção de uma sociedade diversa, justa, inclusiva e sustentável? A ética da diversidade em busca de responder essas questões, se apresenta e tem como intuito unir forças com o museu, para propagar o respeito, a solidariedade e a cooperação.

A ética da diversidade é abordada na forma de capítulo no livro *Transdisciplinaridade*, de Ubiratan D'Ambrosio, ela é a essência transcultural da transdisciplinaridade. "Na sua essência, a transdisciplinaridade é transcultural (D'AMBROSIO, 1997, p. 9)." Ela busca inserir a sustentabilidade no lugar do mecanicismo ao incentivar a interação entre as culturas.

Segundo D'Ambrosio (1997, p. 51), os problemas presentes na sociedade contemporânea possui suas origens no surgimento da mecânica clássica que colocou

em risco a sobrevivência do planeta terra, "As espécies não podem sobreviver sem uma ética que se oponha às características do pensamento moderno e apelem para o princípio simples e primário de preservação da vida e da civilização na Terra. Essa é a essência da transdisciplinaridade". Os problemas que atingem a sociedade contemporânea vem de um longo desenvolvimento da ciência moderna.

> A origem dessa situação tão angustiosa repousa em desenvolvimentos científicos que se completaram no início do século. Codificados matematicamente numa visão de universo baseada na mecânica clássica, deram aos seres humanos um poder sobre a natureza que tem produzido um suprimento sempre crescente de bens materiais (D'AMBROSIO, 1997, p. 51).

No período moderno o mundo ocidental mudou a forma como as pessoas concebiam e descreviam a realidade. "A visão de mundo e o sistema de valores que estão na base de nossa cultura, e que têm de ser cuidadosamente reexaminados, foram formulados em suas linhas essenciais nos séculos XVI e XVII (CAPRA, 1982, p. 49)." Conforme D'Ambrosio (1997, p. 51), o modelo mecanicista da sociedade, da natureza, do universo, da vida, empobreceram a concepção humana, essa perspectiva "...está absolutamente coerente com a concepção "científica" do universo como uma máquina, na qual o ser humano nada mais é que uma pequena engrenagem".

> A perspectiva medieval mudou radicalmente nos séculos XVI e XVII. A noção de um universo orgânico, vivo e espiritual foi substituída pela noção do mundo como se ele fosse uma máquina, e a máquina do mundo converteu-se na metáfora dominante da era moderna. Esse desenvolvimento foi ocasionado por mudanças revolucionárias na física e astronomia, culminando nas realizações de Copérnico, Galileu e Newton (CAPRA, 1982, p. 49).

Abalado os valores medievais, a civilização ocidental que estava desabando precisava de uma nova ciência e filosofia. "Depois de desmoronada a base teológica do conhecimento humano racional, o homem se sente só no universo. Sente-se sozinho diante da penosa tarefa de forjar uma visão da realidade, sem outra garantia que sua própria razão (ZILLES, 1994, p. 100)." Conforme Zilles (1994, p. 101), a ciência moderna se caracteriza e se originou na criação de um método seguro para reorganização do mundo ocidental, "Desde cedo delineiam-se duas respostas, dois métodos, que entram no campo da disputa do pensamento: o *racionalismo* (Descartes, Malebranche, Espinoza, Leibniz) e o *empirismo* (Francis Bacon, Hobbes, Locke, Berkeley e Hume)." Com isso surgiu dois estudos isolados, um na produção do conhecimento empírico e outro na interiorização do pensamento. "A ciência do século XVII baseou-se num novo método de investigação, defendido vigorosamente por Francis Bacon, o qual

envolvia a descrição matemática da natureza e o método analítico de raciocínio concebido pelo gênio de Descartes" (CAPRA, 1982, p. 49-50).

Segundo Zilles (1994, p. 100), Bacon, defendia que todo conhecimento iniciava com uma hipótese a respeito do objeto observado, chamado de ídolo, no entanto só as experimentações científicas confirmavam as idéias preconcebidas, "É preciso observar os fatos, descrever e classificar cada espécie de ídolo. Eliminar os preconceitos na observação dos fatos é apenas um passo. É preciso, outrossim, conduzir a observação por um método seguro, diz Bacon." No empirismo o pensamento era produto da experiência e não o inverso. "Todos os nossos conceitos, mesmo os mais universais e abstratos, provêm da experiência" (HESSEN, 1999, p. 55). O conhecimento que era formado pela sabedoria na antiguidade, passou a ser desenvolvido na vertente empírica pela experiência da observação, descrição e classificação do objeto.

> O "espírito baconiano" mudou profundamente a natureza e o objetivo da investigação científica. Desde a Antiguidade, os objetivos da ciência tinham sido a sabedoria, a compreensão da ordem natural e a vida em harmonia com ela. [...] A partir de Bacon, o objetivo da ciência passou a ser aquele conhecimento que pode ser usado para dominar e controlar a natureza e, hoje, ciência e tecnologia buscam sobretudo fins profundamente antiecológicos (CAPRA, 1982, p. 51).

O objeto a ser conhecido estava no exterior, pronto a ser arrancado a força e não importava se iria quebrar. De acordo com Capra (1982, p. 51), o que importava era saber todos os seus segredos, sob obediência e extração, "A natureza, na opinião dele, tinha que se "acossada em seus descaminhos", "obrigada a servir" e "escravizada". Devia ser "reduzida à obediência", e o objetivo do cientista era "extrair da natureza, sob tortura, todos os seus segredos." O sujeito perdeu a relação com a natureza ao tentar dominá-la pela experimentação científica. O conhecimento no trabalho mútuo com a natureza teve a sua primeira separação com o método de observação do empirismo e a segunda no mecanicismo cartesiano.

O movimento mecanicista surgiu com a filosofia cartesiana ao elaborar o método analítico. Conforme Capra (1982, p. 55), o método mecânico buscou examinar os pensamentos e as dificuldades em partes, "Consiste em decompor pensamentos e problemas em suas partes componentes e em dispô-las em sua ordem lógica". Descartes (2015, p. 54) dizia, que era preciso "...dividir cada uma das dificuldades que eu examinasse em tantas parcelas possíveis e que fossem necessárias para melhor resolvê-las". O conhecimento passou a ser concebido de forma mecânica na busca de suas engrenagens.

> O mecanicismo consiste na filosofia que se explicou no século XVII, segundo a qual todos os fenômenos naturais devem ser explicados por referência à matéria em movimento. A metáfora da máquina constitui o símbolo dessa filosofia: o sistema do mundo funciona como o de um relógio (SOMMERMAN, 2006, p. 17).

O método analítico contribuiu no mecanicismo e na origem do dualismo científico, na qual separou duas dimensões interdependentes o corpo e a mente. Segundo Capra (1982. p.55), com isso, ocorreu a separação entre as ciências humanas, estudando 'a coisa que pensa' e as ciências naturais, descobrindo a 'matéria', Descartes baseou toda a sua concepção da natureza nessa divisão fundamental entre dois domínios separados e independentes: o da mente, ou *res cogitans*, a "coisa pensante", e o da matéria, ou *res extensa*, a "coisa extensa".

> Deve-se evocar aqui o "grande paradigma do Ocidente", formulado por Descartes e imposto pelo desdobramento da história européia a partir do século XVI. O paradigma cartesiano separa o sujeito e o objetivo, cada qual na esfera própria: a filosofia e a pesquisa reflexiva, de um lado, a ciência e a pesquisa objetiva, de outro. Esta dissociação atravessa o universo de um extremo ao outro: Sujeito/Objeto Alma/Corpo Espírito/Matéria Qualidade/Quantidade Finalidade/Causalidade Sentimento/Razão Liberdade/Determinismo Existência/Essência (MORIN, 2007, p. 26).

O dualismo e o mecanicismo distanciaram e separaram o sujeito em si-mesmos e do exterior. Segundo Capra (1982, p. 56-57), o meio ambiente, os seres humanos, "Plantas e animais passaram a ser considerados simples máquinas; [...] No que dizia respeito ao corpo humano, era indistinguível de um animal-máquina". No *cogito* cartesiano a realidade se fragmentou e se enquadrou no *logos* dual e mecânico. Já na concepção newtoniana o mecanicismo se tornou aplicável de forma universal. "O universo newtoniano era, de fato, um gigantesco sistema mecânico que funcionava de acordo com leis matemáticas exatas" (CAPRA, 1982, p. 59). O sujeito, sociedade, natureza e o universo se tornaram máquinas isoladas.

> Mente e corpo, consciente e inconsciente, material e espiritual, nosso saber e fazer, constituem um repertório de dicotomias com as quais nos habituamos e aceitamos como normalidade. Temos que superar essas dicotomias. Temos que vencer a dominância do ser (substantivo) sobre o ser (verbo). Ao superar essa definição do eu, estaremos em condições de redefinir nossas relações com o outro. A partir de então, estarão abertas as portas de um novo relacionamento com os diferente, com a natureza como um todo e com o cosmos na sua totalidade. Esta é a essência da **ética da diversidade**... (D'AMBROSIO, 1997, p. 11).

A ética da diversidade possui princípios, meios transculturais e objetivos. Segundo D'Ambrosio (1997, p. 11), a ética da diversidade consiste em superar a dicotomia mecanicista da vida por um processo de reintegração no cosmos, "A única alternativa que nos resta é nos integrarmos nessa totalidade cósmica por etapas, a começar pela nossa integração pessoal, como indivíduos... ", além disso os objetivos iniciais são:

> **Reintegrar** o corpo, a mente e a vontade em si-mesmo. "A unidade corpo-mente-vontade – que se encontra fragmentada como resultado de um ênfase desequilibrada de algumas partes em detrimento de outras e do todo – poderá ser restaurada. Assim, o ser humano estará no caminho de redescobrir, sem seu próprio íntimo, o reflexo do cosmos e do seu princípio unificador supremo" (D'Ambrosio, 1997, p. 54).
>
> **Reintegrar** o sujeito no local, no nacional, no planeta e para além no cosmos. "A busca de uma sociedade integrada no nosso entorno familiar – o outro mais próximo –, no nosso entorno comunitário – a nossa tribo –, no nosso entorno nacional – o nosso país –, são etapas necessárias para chegarmos à interação da humanidade como um todo – nosso planeta. Daí poderemos nos situar num contexto muito mais amplo, transcender nossa existência tão efêmera e avaliar nossa dimensão como indivíduos na realidade cósmica" (*idem*, p.12).
>
> **Reintegrar** a ciência, a tecnologia e a cultura. "A ciência e a tecnologia são indispensáveis para atingir metas. Mas os resultados positivos somente podem ser atingidos mediantes a reintegração da ciência e da cultura. Só deste modo poder-se-á superar as fragmentações que conduziram a uma interrupção nas comunicações culturais" (*idem*, p. 54).

De acordo com D'Ambrosio (1997, p. 52), a ética da diversidade além de identificar seus objetivos para substituir "...a velha e rígida visão mecânica do Universo por conceitos que permitem compreendê-lo como o produto de impulsos criativos contínuos." Ela também apresenta condutas apoiadas em princípios para caminhar a humanidade na direção da paz interior, social e ambiental. "A violações da Paz, em todas as suas dimensões, são fundamentalmente violações desses princípios éticos" (D'Ambrosio, 1997, p. 155). Os princípios éticos da diversidade são:

> O **Respeito** ao outro em suas diferenças. "Respeito não porque "modelei" o outro que me agrada. Não porque ele me espelha, nem porque o converti" (D'Ambrosio, 1997, p. 153). O respeito gera a paz interior.
>
> A **Solidariedade** ao outro na satisfação de necessidades de sobrevivência e de transcendência. A satisfação não se limita apenas nas necessidades materiais. "Não basta dar o pão. É necessário também dar o ombro para o

> outro chorar ou rir, e dançar ou cantar junto nas necessidades emocionais. Comer, mas comer junto, comungar. Daí todo o sentido da eucaristia e de outras formas de agradecimento/sacrifício, da comida de santo depois do culto do candomblé. Não basta apenas saciar a fome" (*idem*, p. 154). A solidariedade gera a paz social.
>
> A **Cooperação** com o outro na preservação do patrimônio natural e cultural comum. A cooperação é exercida com a consciência científica. "A cooperação corresponde ao "científico", se assim podemos chamar. A cooperação no sentido total é que deu origem ao *Homo faber*: uma pedra lascada ou uma alavanca são modelos de cooperação homem-natureza. Alimentar-se é o mesmo. Uma vida – planta ou animal – se extingue para que outra continue. Uma célula é destruída para a sobrevivência de outra. A vida só é possível porque há cooperação no sentido mais amplo. Claro, isso tem profunda influência nos nossos modelos de comportamento" (*ibidem*). A cooperação gera a paz ambiental.

Já as condutas são as normas morais elencadas a partir dos princípios estabelecidos pela ética da diversidade e orientam os sujeitos em atitudes transculturais, buscando preservar a diversidade cultural e se opondo a homogeneização global.

> O grande objetivo é evitar que o processo de globalização conduza a uma homogeneização, cujo resultado é a submissão e mesmo a extinção de várias expressões culturais. Assim como a biodiversidade é essencial para a continuidade da vida, a diversidade cultural é essencial para a evolução do potencial criativo de toda a humanidade. Novos modos de pensamento e de expressão só podem resultar de uma dinâmica de encontros culturais (D''Ambrosio, 1997, p. 63).

O diálogo entre as diferentes culturas fomentam a criatividade e promove novos meios de encontrar a harmonia entre os sujeito, a sociedade e a natureza. "Os indivíduos devem relacionar-se com seu ambiente e com outras espécies, por meio da ação sobre a natureza na qual estão imersos, como parte integrante e não como meros predadores. Essas ações são essenciais para a sua própria sobrevivência" (D'Ambrosio, 1997, p.163). A interação na natureza e nas relações interpessoais com o respeito, a solidariedade e a cooperação, é a tríplice que assegura a harmonia na vida sem a dominação e desigualdades sociais.

Considerações Finais

A ética e a moral na concepção geral são sinônimos. Na concepção específica elas estabelecem uma relação científica de cooperação e interdependência, na qual

a Ética é uma ciência da Filosofia e a moral é o objeto de conhecimento. A ética se pauta nas questões humanas e a moral na sociedade, ambas prezam pela harmonia e a justiça.

No museu a concepção específica entre a ética e a moral definem a prática museológica. A moral pré-estabelece uma conduta ordenada pautada na coleção. Já a ética define a conduta museal como dinâmica ao se relacionar com os temas da política, da etnia e demais que atravessam a sociedade. As duas orientações abre a discussão sobre a prática pré-estabelecida dos museus, será que eles podem ter práticas pré-estabelecidas ao mesmo tempo em que trabalham com as demandas sociais? Se a resposta for sim, surge outra questão, como?

Na relação entre a Ética e a Museologia surge a ética museal. O museu apoiado na ética passou a ser mediador da realidade, atuando de forma científica e refletindo sobre seus impactos sociais. A ética museal estabelece os princípios e as normas que orientam os museus. As normas são elencadas a partir das leis, do reconhecimento público, de documentos oficiais de instituições museais nacionais e internacionais. A ética possibilitou ao museu discutir sobre seu papel na construção da sociedade.

A ética da diversidade possui em si a transculturalidade e faz parte do contexto transdisciplinar, ela defende a interação entre as diferentes expressões culturais para exercer a criatividade na luta contra a concepção mecanicista e a homogeneização. O mecanicismo a qual a ética da diversidade se opõem, surge na ciência clássica e é substituído a partir da reintegração do sujeito em si-mesmo, na sociedade, na natureza e no cosmos. A reintegração se apoia nos princípios do respeito, da solidariedade e da cooperação. O princípio do respeito ao diferente gera a paz interior, a solidariedade produz a paz social e a cooperação resgata a paz ambiental.

O papel do museu no tecido social está em constante transformação devido às discussões éticas. A ética museal possibilita mudanças no museu e por meio dela se reinventa e por meio dele transforma a sociedade. A ética da diversidade situa o museu entre os sujeitos e o cosmos, com ela o museu passa a ser mediador universal.

Referência

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação:** a ciência, a sociedade e a cultura emergente. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.

COIMBRA, José de Ávila A. **Fronteiras da ética.** São Paulo: Senac, 2002.

CURY, Marília X; DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François; SOARES, Bruno B. **Conceitos-chave de Museologia.** São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

D'AMBROSIO, Ubiratan. **Transdisciplinaridade.** São Paulo: Palas Athenas, 1997.

DESCARTES, René. **Discurso do método.** Porto Alegre: L&PM, 2015.

FIGUEIREDO, Antônio M. **Ética:** origens e distinção da moral. Brasília: Saúde, Ética & Justiça, v.1, n.13, 2008, p .01-09.

HESSEN, Johannes. **Teoria do conhecimento**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ICOM. **Código de Ética para Museus.** 2008. Disponível: icom.org.br/?page_id=30. Acesso em: 26 abr. 2020.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro.** São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2007.

SÁ, Antônio L. **Ética profissional.** São Paulo: Atlas, 2000.

SOARES, Bruno C. B. **Caminhos da museologia**: transformação de uma ciência do museu. Brasília: Senatus, v. 7, n. 2, p. 32-41, dez. 2009.

SOMMERMAN, Américo. **Inter ou transdisciplinaridade?** São Paulo: Paulus, 2006.

ZILLES, Urbano. **Teoria do conhecimento.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

5.5. O MUSEU DA BARONESA EM UMA NOVA PERSPECTIVA: A ARQUITETURA DE UMA CASA SENHORIAL NO AMBIENTE VIRTUAL

Ana Carolina Fernandes
Graduanda de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Bolsista PET
Universidade Federal de Pelotas
ana.carol.cherry.ac@gmail.com

Carina Faria Ferreira
Graduanda de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Universidade Federal de Pelotas
carinafferreira@yahoo.com.br

Clarissa Martins Neutzling
Graduanda de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Bolsista PET
Universidade Federal de Pelotas
clarissaling@gmail.com

Luiza Ribeiro Santana
Graduanda de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Bolsista PET
Universidade Federal de Pelotas
luizasantanari@gmail.com

Annelise Costa Montone
Professora Adjunta do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Universidade Federal de Pelotas
annelisemontone@gmail.com

Resumo: Através de um estudo temático de investigação, o projeto A Casa Senhorial, Portugal, Brasil e Goa - Anatomia de Interiores, objetiva uma análise da vivência das famílias nas casas senhoriais, dos espaços e da decoração dos seus interiores. A inserção da Chácara da Baronesa, em Pelotas/RS, no projeto, foi com base na metodologia do mesmo, baseada em dimensões sociais, arquitetônicas e artísticas, além da parte documental, fotográfica e iconográfica. Neste processo, encontrou-se um vasto

acervo de azulejos, ladrilhos hidráulicos, mobiliário e diversas decorações no imóvel, como faianças, pintura mural e uma fonte. As informações foram organizadas para inserção no site, separadas por abas previamente definidas pelo projeto, sendo arquitetura, programa de interiores, azulejaria, decoração diversa e equipamento móvel. Este trabalho dá visibilidade para o patrimônio da cidade e demonstra a importância da disponibilidade destes bens culturais em uma plataforma digital, com acesso ao público e que possibilita a consulta e pesquisas futuras.

Palavras-chave: casa senhorial, museus, arquitetura, conservação e restauração.

Introdução

Na conjuntura de uma Semana Nacional de Museus à distância, com nossos museus fechados e buscando outras formas de comunicar seus "tesouros", o texto a seguir apresentado traz um relato das ações do projeto de pesquisa "Produção textual e iconográfica do site A Casa Senhorial – núcleo de Pelotas, RS", cujo resultado parcial está publicado no site *A Casa Senhorial, Portugal, Brasil e Goa, Anatomia dos Interiores*. Nesse portal é possível encontrar, entre um diverso número de palacetes e residências, a Casa do Conselheiro Maciel e a Chácara da Baronesa, espaços que guardam uma parte das memórias da cidade de Pelotas, conhecidos, respectivamente, como Museu do Doce e Museu Municipal Parque da Baronesa. O grupo discente do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CRBCM), do Instituto de Ciências Humanas (ICH), da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), ficou encarregado da pesquisa do Museu da Baronesa, representado na Figura 1.

Figura 01: Museu Municipal Parque da Baronesa.
Fonte: acervo do Museu.

Para este momento específico, buscou-se demonstrar as fases da pesquisa, a metodologia empregada e os resultados alcançados e ainda pretendidos, com ênfase na importância de sua divulgação em meio virtual e de acesso livre.

A investigação dos prédios pelotenses teve origem em iniciativas que estão em andamento há dez anos, coordenadas por pesquisadores portugueses e brasileiros. O projeto "A Casa Senhorial, Portugal, Brasil e Goa, Anatomia dos Interiores" é a segunda fase de uma pesquisa iniciada em 2010 com a mesma proposta, porém limitada a Lisboa e Rio de Janeiro, nos séculos XVII, XVIII e XIX. Esta nova etapa corresponde à expansão geográfica, temática e cronológica da pesquisa (CARITA et al., 2010). O objetivo da investigação visa chamar a atenção para a Casa Senhorial, no contexto urbano e rural, "escrutinada através da organização e da articulação dos espaços e da decoração dos seus interiores, testemunho do dia-a-dia das famílias que a habitaram" (GOMES et al, 2014, p. 4).

O estudo citado acima, do ponto de vista metodológico, manteve os princípios iniciais. Divide-se em quatro linhas temáticas: mecenas e artistas, vivências e rituais, direcionada à história das famílias que habitaram essas casas, aos artistas que as construíram e seus atributos decorativos e iconográficos; arquitetura, estruturas e programas distributivos, em que é apresentado o espaço interior com suas funções e divisões; a ornamentação fixa, incluindo os azulejos, pintura mural, estuques decorativos, madeira, pedraria, têxteis, papel de parede, chaminés, portas e janelas, entre outros; e por fim, o equipamento móvel, sendo este representado pelos objetos que contribuíram com suas funções específicas para o conforto das casas ao longo das gerações, tais como a prataria, vidros, louças, mobiliário, tapeçarias e equipamentos utilitários (CARITA et al., 2010; GOMES et al, 2014).

Para Pessoa (2011), tem-se como premissa deste projeto, a importância da casa no âmbito de seu significado material, social e simbólico, sendo este um local de abrigo, proteção e referência para o homem. A casa, ainda segundo a autora, além de ser um conjunto de ambientes com natureza funcional, é fortemente revestida por uma gama de valores que lhe podem ser atribuídos, como sentimental, estético e de representação. Neste contexto, Pinto (2019) define a casa senhorial como um elemento fundamental para compreender e caracterizar o local onde está inserida, sendo importante o entendimento de seu contexto histórico e cultural, para assim preservar e potencializar a memória e identidade que lhe é subentendida.

Segundo Pessoa (2011), no Brasil, a pesquisa iniciou em 2011, ao ser estabelecido o termo de cooperação entre as instituições portuguesas - Fundação Ricardo Espírito Santo e Silva (FRESS) e Faculdade de Ciências Sociais Humanas (FCSH), da Universidade NOVA de Lisboa - e a Fundação Casa Rui Barbosa, no Brasil. Aliaram-se à proposta pesquisadores da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), da Universidade Federal Fluminense (UFF), do Museu Nacional/UFRJ e do Museu da República. Como

resultado, tem-se a integração das pesquisas das casas senhoriais e seus interiores, nas localidades propostas, e a publicação em colóquios internacionais e bilaterais, anualmente organizados com seus conteúdos divulgados publicamente no site, cuja denominação é a mesma do projeto.

Em 2015, após a participação do Prof. Dr. Carlos Alberto Ávila Santos, do Centro de Artes, da UFPEL, no comitê científico do II Colóquio, a universidade pelotense engajou-se ao projeto luso-brasileiro, quando foram apresentados os casarões ecléticos do centro histórico de Pelotas, as charqueadas e a Chácara da Baronesa[1].

Em junho de 2017, o IV Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia de Interiores realizou-se em Pelotas, no Centro de Artes da UFPEL, coordenado pelo Prof. Dr. Carlos Alberto Santos, engajando, também, alunos do Programa em Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMP), do ICH. A partir desta integração, fomentou-se a criação de um núcleo na cidade, cujos estudos fossem direcionados ao ecletismo, suas características arquitetônicas, seus bens integrados e artes decorativas.

A partir disso, em 2019, foi criado o grupo de pesquisa "Casas senhoriais e seus interiores: estudos em arte, memória e patrimônio do núcleo de Pelotas-RS", vinculado à UFPEL[2]. Na sequência, cadastrou-se o projeto de pesquisa "Produção textual e iconográfica do site A Casa Senhorial – núcleo de Pelotas, RS", coordenado pela Profa. Annelise Costa Montone, com objetivo de reunir informações, plantas arquitetônicas e imagens de duas edificações do século XIX, tombadas em nível federal, transformadas em museus: Museu do Doce, da UFPEL, e Museu Municipal Parque da Baronesa, da Prefeitura de Pelotas.

A inserção do palacete do Conselheiro Francisco Antunes Maciel, também conhecida como casarão 8, atual sede do Museu do Doce, ficou sob a responsabilidade do Prof. Dr. Carlos Alberto Santos e está concluída[3]. A pesquisa relativa à antiga Chácara da Baronesa, residência do Barão de Três Serros, atual Museu da Baronesa, ainda em andamento, segue com discentes do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, Ana Carolina Fernandes, Carina Ferreira, Clarissa Neutzling e Luiza Santana, colaboradoras do projeto. Após sua finalização, tem-se o intuito de

1. Participaram o Prof. Dr. Carlos Alberto Santos Ávila, a Profa. Dra. Ester J. B. Gutierrez, a Profa. Dra. Annelise Montone (nesta data doutoranda do PPGMP), o conservador-restaurador Fábio Galli e a arquiteta Cristina Rozisky.

2. Na UFPEL, segundo a resolução nº 10, de 19 de fevereiro de 2015, do COCEPE, os projetos de pesquisa devem estar atrelados a um Grupo de Pesquisa ativo, cadastrado no CNPq e certificado pela universidade.

3. A Casa do Conselheiro Maciel pode ser acessada pelo link: http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/casas-senhoriais/pesquisa-avancada-2/532-casa-conselheiro-maciel-2

inserir os dados da residência que pertenceu a Leopoldo Antunes Maciel, Barão de São Luís, também conhecida como casarão 6.

Com relação à inclusão da Chácara da Baronesa no site *Casa Senhorial Portugal, Brasil & Goa*, o projeto justificou-se por se compreender a importância de suas características construtivas no estilo eclético e como forma de habitar da família senhorial, representativas do século XIX, na cidade de Pelotas. A necessidade de expor essa edificação em um meio virtual, direcionado para as casas senhoriais, surgiu do escasso material sobre esse tema, como esclarece o próprio site na sua apresentação:

> O projeto de investigação "A casa senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (séculos XVII, XVIII e XIX). Anatomia dos interiores" permitiu chamar a atenção do público para um dos aspectos mais interessantes e menos conhecidos do patrimônio artístico luso-brasileiro: a casa senhorial em contexto urbano e rural, analisada enquanto testemunho da vivência das famílias proprietárias, através da organização e da articulação do espaço interno e da decoração dos seus interiores. O projeto constituiu por isso um eloquente testemunho do encontro de herança artísticas e culturais comuns, separadas por um oceano, mas em constante interação (CARITA *et al.*, 2010).

Essa divulgação do Museu da Baronesa, que em sua origem foi uma chácara senhorial, resulta no fortalecimento de se preservar informações de um patrimônio habitacional brasileiro, do século XIX, por meio de uma plataforma digital que disponibiliza essas informações com acesso online e público.

A pesquisa, direcionada para uma análise das fachadas e seus bens integrados e para o projeto de interiores, abrange a distribuição setorial da casa, mas também estuda e inventaria os diferentes revestimentos, as decorações diversas e o equipamento móvel, principalmente o mobiliário. Além disso, a investigação trata da história da construção e da história da família proprietária.

O conteúdo investigado e divulgado por um meio tão amplo, atingindo o campo nacional e internacional, pode resultar em outros tipos de pesquisas, tanto no campo arquitetônico, como no campo social. O material coletado dá estrutura a estudos relacionados à forma construtiva usada na Chácara da Baronesa, evidenciando as referências europeias ou, exemplificando, as diferenças da construção civil entre Brasil e os países do continente europeu em decorrência do distanciamento geográfico ou, também, elaborar pesquisas de interesse morfológico dos ambientes em relação aos nichos sociais das casas do século XIX.

O processo de pesquisa da Chácara da Baronesa, inicialmente, organizou um levantamento bibliográfico e documental da edificação, como descrito no projeto "Produção textual e iconográfica do site A Casa Senhorial – núcleo de Pelotas, RS". Em

um segundo momento, a Chácara da Baronesa foi fotografada no interior e no exterior e, também, coletaram-se fotos existentes do acervo do museu. Na etapa seguinte, houve a realização de desenhos de forma digital das plantas arquitetônicas do prédio identificando as divisões interiores e localizando cada ambiente da casa para, por fim, disponibilizar as plantas em JPG, com o intuito que o usuário do site possa se localizar na edificação. Para analisar e descrever as características da Chácara da Baronesa, a pesquisa dividiu-se conforme as abas apresentadas pelo próprio site da Casa Senhorial como, arquitetura, programa de interiores, azulejaria, mobiliário e decoração diversa. O envio das informações para a coordenação do site está em fase de conclusão, mas já está acessível à comunidade[4].

Na **aba arquitetura** são citadas as características externas da edificação e sua análise é feita em forma de escala decrescente, desde sua localização urbana até os pormenores externos da casa. O enquadramento urbano e paisagístico se inicia situando a Chácara, hoje Museu Municipal Parque da Baronesa, no bairro Areal. Um breve histórico do local lembra que, no início do século XIX, essa região era formada pelas charqueadas, base impulsionadora do desenvolvimento da cidade. O terreno, hoje pertencente ao Parque da Baronesa, formou-se da subdivisão de uma dessas propriedades, ainda em 1871. Na morfologia e na composição, a aba informa seu aspecto atual, dentro do estilo eclético, com planta em forma quadrada com subtrações ajardinadas, camarinha e um pátio interno com algibe. Já nas construções externas à casa da baronesa, observa-se a casa de banho localizada no segundo pavimento de uma torre – volumetria destinada ao abastecimento hidrossanitário da casa - em formato hexagonal. A primeira aba também expõe os dois estilos de jardins existentes no paisagismo do atual museu, sendo na ala norte, um paisagismo com inspiração francesa, e nas alas leste e oeste, como citado no site, o traçado paisagístico foi de referência inglesa. A análise das fachadas mostra os processos construtivos da arquitetura eclética do final do século XIX, como a divisão do eixo horizontal em base, corpo e coroamento, as aberturas em ritmos regulares, as esquadrias com verga em arco pleno e as gateiras, que nesse período eram utilizadas para ventilação do piso. A pesquisa também identifica a camarinha, referência da arquitetura rural do período colonial. Finalizando a aba da arquitetura, se tem o registro dos pormenores decorativos da edificação (figura 2), como as bandeiras de vidros coloridos, a fonte de cristais, o lambrequim e a pintura mural, localizados no jardim de acesso secundário, as quatorze esculturas portuguesas em faiança, originais da Fábrica de Cerâmica das Devesas, situadas na platibanda, e gradis em ferro.

4. O resultado da pesquisa, até o momento, pode ser acessado pelo link: http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/casas-senhoriais/pesquisa-avancada-2/535-museu-da-baronesa

Figura 02 : Conjunto de elementos decorativos. Esq. para dir.: faiança, fonte, lambrequim com pintura mural e torre da banheira.
Fonte: as autoras.

Na **segunda aba**, denominada como **Programa de Interiores**, a pesquisa teve o objetivo entender como a disposição dos ambientes influenciava na organização social e familiar da construção da residência. A apresentação do programa geral, da tipologia e da planta, fez uma introdução ao que a aba expõe, como exemplificar que a planta da casa é em formato quadrado. A descrição do pavimento térreo demonstra a disposição das áreas sociais, íntimas e funcionais, sendo o centro de distribuição dessas setorizações o pátio interno. Na ala Leste se encontram os ambientes do domínio social: duas salas de estar, um escritório, uma sala de bilhar e uma sala de jantar - esta com acesso pelo jardim secundário. Já na área íntima da família, na ala Norte, estão o quarto de vestir, o quarto do casal e mais três quartos destinados aos filhos. A análise do setor íntimo identificou o corredor linear que conecta todos os quartos, característica arquitetônica do século XIX. No âmbito funcional da casa, com localização ao Sul do pátio interno, identifica-se uma aproximação com o acesso de serviço e a dependência dos empregados. O programa de interiores (Figura 3) ainda identifica o segundo pavimento como a sala de costura e o terceiro pavimento, situado na camarinha, como o gabinete.

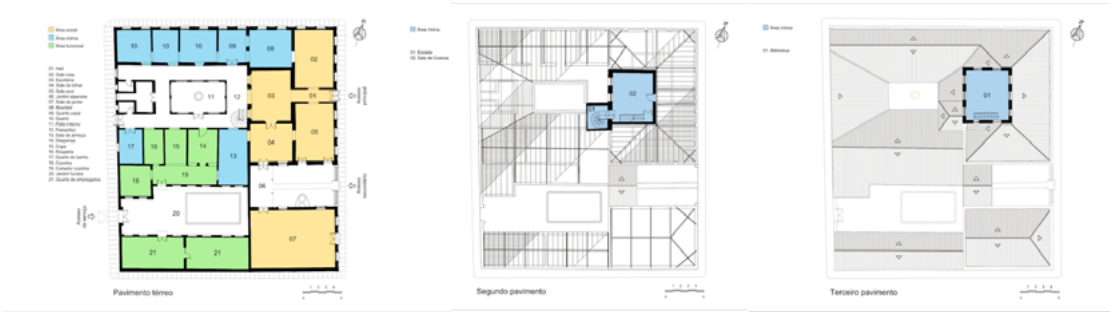

Figura 03: Plantas de setorização da casa. A cor amarela representa a área social, a cor azul representa a área íntima e a cor verde indica a área funcional.
Fonte: autoria própria.

Intitulada como **azulejaria**, a **terceira aba** do site tem como objetivo descrever os elementos fixos decorativos. Neste caso, como o próprio nome retrata, os azulejos, que integrados à edificação estudada auxiliam na construção de sua história, bem como da família que ali morava. Neste sentido, segundo Yunes (1995), os azulejos possuem associada à sua função de proteção e conservação da parede quanto à umidade, o intuito de ser um adorno, auxiliando na composição do ambiente domiciliar urbano em conjunto com as escaiolas, estuques, mármores e ladrilhos hidráulicos. De acordo com o autor, a ampla tipologia destes elementos, acompanhada da variedade de dimensões, de origens e de distintas aplicações na arquitetura tradicional do Sul do Brasil, são dados de extrema relevância para que se possa compreender o papel social e estético a eles atribuídos e, através do mapeamento de exemplares semelhantes em outras localidades, traçar uma identidade regional.

Nesta parte do site, bem como nas seguintes, as decorações são descritas de forma detalhada do ponto de vista técnico e ornamental, indicando seu estilo, tipologia, data e autoria, se encontrados. Desta forma, fez-se um levantamento fotográfico de todos os azulejos presentes na edificação (Figura 4), tanto em nível geral do ambiente quanto em seus detalhes. Após, assim como nas demais abas citadas anteriormente, fez-se uma pesquisa e organização das fontes bibliográficas e documentais referentes à azulejaria, para posterior elaboração de pequenos textos descritivos auxiliados pelas informações coletadas sobre o assunto. Diante disso, a azulejaria foi apresentada com a descrição e fotos para cada tipologia existente, com o nome do espaço em que se encontram, de acordo com sua antiga funcionalidade, além da indicação do pavimento e divisão de cada ambiente, conforme realizado na etapa anterior.

Na Chácara da Baronesa, os azulejos em sua maioria, são encontrados em painéis de meia parede tendo em alguns desses frisos, barras e rodapés. Possuem diferentes dimensões, e em grande parte são estampilhados com motivos florais, sendo o desenho formado por um conjunto de peças, como por exemplo, no estilo *art nouveau*, cujos registros de compra indicam a década de 1920, no Rio de Janeiro. Com distintas origens, das que puderam ser identificadas, cita-se a inglesa, a alemã, portuguesa e possivelmente holandesa.

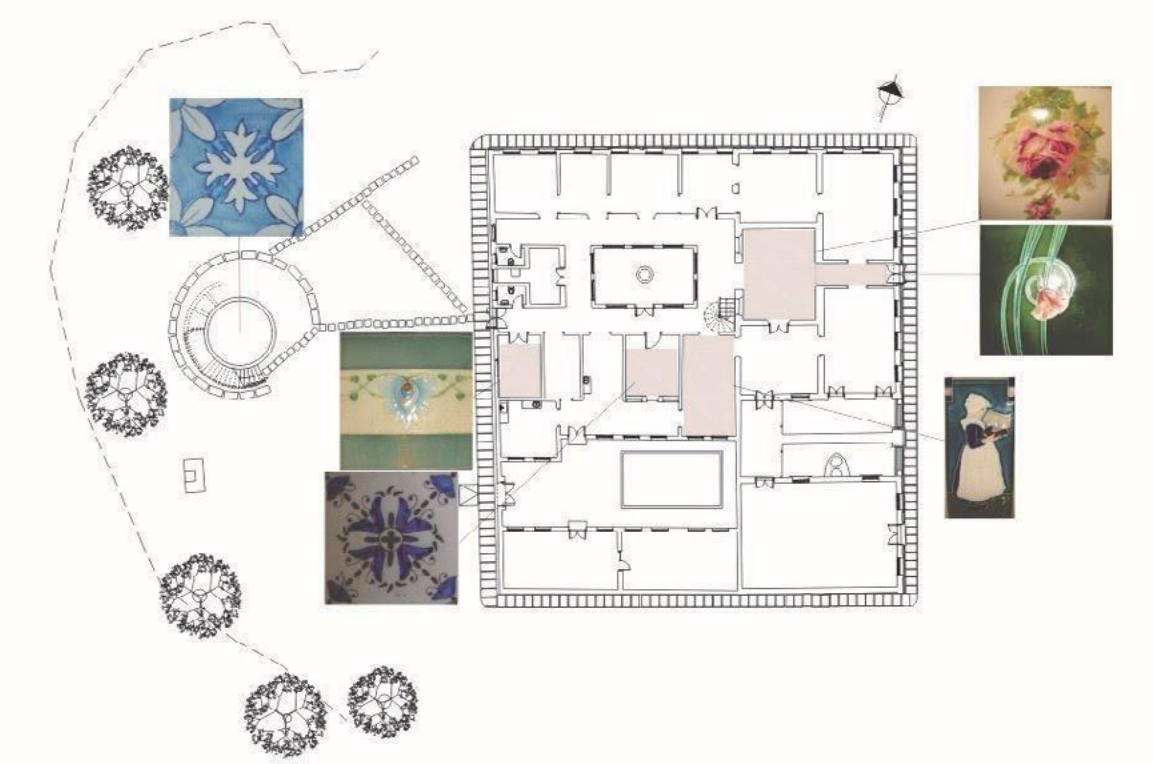

Figura 04: Localização dos azulejos.
Fonte: Montone (2018).

Já na **aba decorações diversas**, são descritos os elementos decorativos que fazem parte do contexto original da casa e que compõem a ornamentação dos espaços, como pisos, lambris, papéis de parede, cortinas, esculturas, lustres e arandelas, escadas, entre outros. No caso da edificação em questão, foram indicados os ornamentos como as faianças que se encontram na fachada, a fonte presente no jardim, a pintura mural e os ladrilhos hidráulicos do seu interior.

As esculturas em cerâmica branca estão localizadas na platibanda da Chácara da Baronesa, sendo alteradas ao longo do tempo as posições que ocupam. Com o intuito de identificá-las foi utilizada, além da pesquisa bibliográfica e documental, uma análise iconológica e iconográfica, visto que estas esculturas possuem atributos que as associam a diferentes temas. Estas representações de figuras humanas, conforme Scolari (2018), geralmente eram inspiradas no estilo clássico, sendo priorizadas a anatomia, proporção e movimento do corpo, de forma a sugerir naturalidade. Estes ornamentos, ainda segundo a autora, eram escolhidos por meio de catálogos, podendo vir direto da fábrica localizada aqui no Brasil, no Rio de Janeiro, ou diretamente de Portugal. A edificação estudada possui alguns exemplares repetidos, tendo ao todo 14 faianças divididas em diversos temas como artes, agricultura, comércio, indústria, estações do ano (outono e inverno), países (Brasil e Portugal) e a representação

de Minerva. Nesta etapa, o maior desafio encontrado foi a falta dos atributos em algumas das esculturas, dificultando sua análise, sendo importante ressaltar que todas possuem em sua base as inscrições com suas respectivas representações, e que a escultura do Brasil possui apenas isto indicando sua existência. Desta forma, o Catálogo da Fábrica Cerâmica e de Fundição das Devezas e a pesquisa desenvolvida por Scolari (2018) apoiaram a identificação dos temas e inscrições, e assim uma posterior análise iconológica e iconográfica.

A pesquisa da fonte, ornamento situado na entrada secundária do Museu da Baronesa, indicou um estilo de influência romântica com características dos elementos de decoração dos jardins residenciais de alto padrão do século XIX. Este papel paisagístico, compondo áreas de lazer, se sobrepôs ao da funcionalidade dos quintais. A construção deste elemento vem de duas técnicas chamadas de *rocaille* e de embrechado. A *rocaille* consistia em uma argamassa hidráulica a base de cal, acrescida de cerâmica, vidro, mármore, cascalho e conchas. No século XIX e no início do XX, já utilizando o cimento *Portland*, a técnica de imitar rochas ornamentadas para decorar os jardins foi bastante explorada no Brasil (RIBEIRO, 2014). A fonte também é adornada com cristais brutos, uma técnica que lembra o embrechado, com origem no século XVI, na Itália, e consistia no preenchimento da peça por pedrinhas, conchas, pedaços de cristais, cacos de porcelana e de vidro (MACHADO, 2011). A fonte foi ornamentada por uma faiança com dois *putti* - figuras infantis - sobre tronco de árvores.

Na Chácara da Baronesa, a pesquisa direcionada para os revestimentos de piso indicou o ladrilho hidráulico como protagonista, não somente das áreas destinadas para o serviço, mas integrando ambientes de destaque social, como o hall de entrada e o escritório da casa. Esse revestimento consiste em um produto artesanal de placas de cimento com areia, pó de mármore e pigmentos. Segundo Krüger (2014), uma das propriedades dos ladrilhos é sua alta resistência, qualidade que deve ter proporcionado sua conservação no Museu da Baronesa, possibilitando ainda identificar suas formas - heráldicas, florais e geométricas - e suas diversas colorações.

Para o site da Casa Senhorial, o levantamento dos ladrilhos hidráulicos do Museu da Baronesa priorizou em localizar os ambientes com esse tipo de revestimento e fazer uma leitura da peça e do mosaico criado por ela. A intenção de "ladrilhar" os cômodos resultou na criação de "tapetes" ornamentais. Os ladrilhos com maiores detalhes foram encontrados no hall de entrada, no escritório, na soleira do escritório e no corredor que conecta a ala de serviço com a sala de almoço. Nesses ambientes se encontrou flores como margaridas, flor de lis, palmetas e folhas; cruzes; meandros; e coroas. Nas áreas de serviço como cozinha, despensa, depósito e rouparia e nos cômodos como sala de almoço, passadiço e pátio interno, os ladrilhos possuem formas geométricas simples e pouca diferença de pigmentação (figura 5).

Figura 05: Ladrilhos hidráulicos presentes na casa. Os quatro primeiros da esq. para a dir. estão localizados nas áreas mais nobre, enquanto os dois últimos se encontram em áreas de serviço. Fonte: autoria própria.

Equipamento móvel, a última aba do site, trata principalmente do mobiliário existente na residência, pertencente à família Antunes Maciel. Segundo Silva (2009), o mobiliário pode ser considerado um bem material proveniente da cultura de uma sociedade, tendo significado de testemunho, desencadeando um valor de historicidade e funcionalidade. Através do mobiliário, se percebe a representatividade econômica dessa família, seu gosto e seus costumes.

A descrição do mobiliário, ainda não finalizada, acompanha os ambientes do museu, com base em pesquisas históricas acerca dos estilos e da evolução histórica do mobiliário, levando em consideração a sua iconografia e seus detalhes particulares. Além disso, o auxílio de dicionários arquitetônicos, de *Ching* (2010) e de *Koch* (1996), foi fundamental para identificar as ornamentações de cada móvel.

A descrição foi iniciada pelo "quarto de vestir" e o "quarto de casal", alguns dos ambientes mais representativos no museu, onde encontram-se guarda-roupas, lavatório, penteadeira, um *psiché* (ou pechichê), cama com dossel e mesas de cabeceira. Estes móveis fazem parte de um conjunto com as mesmas características e ornamentações. Os ambientes seguintes, "quarto de moça" com cama, lavatório, penteadeira e dois guarda-roupas, juntamente com o "quarto de crianças", também formam mobílias, e foram detalhados cuidadosamente.

A chamada "sala azul" é um ambiente representativo do museu, não somente por sua pintura e mobiliário eclético em tonalidade azul, mas também por possuir consolas ornamentadas e espelhos dourados ao estilo rococó. Além disso, outros móveis da família Antunes Maciel, também foram detalhados, como cristaleiras, cadeiras e lavatórios. Com este estudo, percebeu-se que o acervo móvel da família é bastante variado, com características dos estilos Luiz XV, rococó e *art nouveau*.

Considerações finais

O relato da pesquisa empreendida buscou mostrar a importância da inserção e da divulgação de museus em uma plataforma digital com acesso público. Tanto o

Museu do Doce quanto o Museu da Baronesa, tiveram suas características históricas, cronológicas, arquitetônicas e decorativas expostas em um projeto de alcance nacional e internacional como é *A Casa Senhorial Portugal, Brasil & Goa – Anatomia dos Interiores*.

O processo de investigação do prédio do Museu da Baronesa ampliou o conhecimento sobre os casarões do Sul do Brasil, do final do século XIX. O levantamento bibliográfico permitiu a identificação de características arquitetônicas no exterior e no interior da antiga moradia, de mobiliários e seus estilos, de revestimentos do período analisado e de decorações compatíveis com a tipologia da edificação. A análise possibilitou visitas técnicas para o registro de imagens dos ambientes, dos móveis, dos revestimentos, das decorações e para, também, conferir desenhos e documentos existentes. Essa pesquisa possibilitou arrecadar materiais para suprir as demandas do site da Casa Senhorial.

Com isso, graças ao trabalho de preservação de informações que o Museu da Baronesa faz, desde o ano de 1982, foi possível disponibilizar de uma forma virtual uma perspectiva diferente, focada na disposição internalizada da habitação. Essa proposta do site Casa Senhorial Portugal, Brasil & Goa - Anatomia dos Interiores - promove a expansão da informação, que antes ficava retida de forma física na cidade de Pelotas.

Enfim, este trabalho realizado para a Semana de Museus de 2020 demonstra o quanto é importante a implementação de um museu na preservação de uma estrutura arquitetônica que representa as características habitacionais e sociais de famílias com alto poder aquisitivo do século XIX e início do século XX. Da mesma forma, a divulgação em uma plataforma digital, proporciona outros modos de acesso e de fonte de conhecimentos, ampliando o número de olhares para sua preservação.

Referências

CARITA, HELDER; et al. **A casa senhorial.** 2010. Disponível em: http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/o-projecto/apresentacao. Acesso em 13 abr.2020.

CATÁLOGO DA FÁBRICA CERÂMICA E DE FUNDIÇÃO DAS DEVEZAS. Vila Nova de Gaia, Portugal, 1910, 37p.

GOMES, Ana Cristina Costa; CORREIA, Ana Paula Rebelo; CARITA, Hélder; MENDONÇA, Isabel (orgs.). Colóquio Luso-Brasileiro – A Casa Senhorial: Em Lisboa e no Rio de Janeiro (séculos XVII, XVIII e XIX) Anatomia dos Interiores. Rio de Janeiro. **Anais eletrônico**...Rio de Janeiro: FCRB, 2014. Disponível em: https://run.unl.pt/handle/10362/16137. Acesso em 13 abr. 2020.

CHING, Francis D. K., 1943. **Dicionário visual de arquitetura** / Francis D. K. Ching; tradução Julio Fischer. 2.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

KOCH, Wilfried. **Dicionário de estilos arquitetônicos** / Wilfried Koch: tradução Neide Luzia de Rezende. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KRÜGER, Gisela. **Os ladrilhos hidráulicos no patrimônio arquitetônico urbano na zona central de Pelotas.** In: Colóquio Ibero-Americano paisagem cultural, patrimônio e projeto - desafios e perspectivas, 3°, 2014, Belo Horizonte.

MACHADO, Z. M. O. **Embrechado: uma abordagem iconográfica na parede do jardim da casa 34 na cidade de Salvador**. 20° Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2011, Rio de Janeiro. Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011, p. 3023-3035.

MONTONE, A. C. **Memórias de uma forma de morar: a Chácara da Baronesa, Pelotas, RS, BR. (1863-1985)** / Annelise Costa Montone; Ester Judite Bendjouya Gutierrez, orientadora; Diego Lemos Ribeiro, coorientador. – Pelotas, 2018.

PESSOA, Ana. Retrospecto da pesquisa sobre a casa senhorial no Rio de Janeiro. [S.l.: s.n., 2011?]. 14 p. Disponível em: http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/1631?locale=es. Acesso em 14 abr. 2020.

PINTO, Ana Catarina Vieira Baptista - **Arquitetura e memória: requalificação e memória rural: requalificação da Quinta e Casa da Lama, Lousada, para uma exploração vinícola e turismo cultural - enoturismo e arquitetura sustentável.** - Lisboa: FA, 2019. Dissertação de Mestrado.

RIBEIRO, N. P. **A 'reconstrução da natureza' nos jardins românticos cariocas do século XIX: história e tecnologia**. Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, III, 2014, São Paulo.

SCOLARI, Keli Cristina. **Análise de massas de reintegração volumétrica para a restauração de faianças do patrimônio edificado.** 2018. 212 f. Tese (Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

SILVA, Olga Maria Almeida da. **Proposta de ampliação da informação em acervos mobiliários de museus aplicada no Museu Municipal Parque da Baronesa, Pelotas, RS.** 2009. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural), Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2009.

YUNES, Gilberto Sarkis. **Azulejaria no Patrimônio Arquitetônico do Rio Grande do Sul**. Pesquisa desenvolvida com o apoio da FAPERGS, do CNPQ e do Programa Especial de Treinamento – PET/CAPES. Universidade Federal de Pelotas. Instituto de Letras e Artes. Pelotas, 1995.

5.6 MUSEU DA IMAGEM E DO SOM: OLHOS E OUVIDOS PARA A ACESSIBILIDADE

Cláudia Celeste Schuindt
Doutoranda; UFPR
claudiaschuindt.cs@gmail.com

Thayse Geane Iglesias
Mestra; UFPR
thaysegeane@gmail.com

Camila Silveira
Doutora; UFPR
camila@quimica.ufpr.br

Resumo: A presente pesquisa tem como objetivo analisar as medidas de acessibilidade física, visual e auditiva presentes/ausentes no Museu da Imagem e do Som do Paraná (MIS-PR). Baseando-se nos pressupostos da pesquisa qualitativa do tipo explorátoria, o *corpus* da pesquisa foi constituído por meio de uma visita guiada ao referido museu. Para o tratamento dos dados, foi utilizado os pressupostos da Análise de Conteúdo, tendo como unidade de registro o tema, sistematizado em duas categorias, definidas *a priori*, sendo elas: a) acessibilidade arquitetônica/física e b) acessibilidade comunicacional. Em relação a acessibilidade arquitetônica, observamos que não está presente integralmente, mas está em predominância de contemplação. Sobre a acessibilidade comunicacional não foi possível localizar no museu nenhuma das ações necessárias, para que o espaço seja acessível nesse quesito. Assim, os resultados mostram que MIS-PR deve atentar para a valorização da diversidade e buscar de forma contínua a promover a inclusão de forma abrangente promovendo práticas que valorizem a diversidade, contemplando todos os tipos de audiência.

Palavras-chave: Inclusão; Acessibilidade; Educação Museal.

Acessibilidade em Museus

Os museus, por natureza, ressignificam a importância dos objetos expostos como fontes intermináveis de histórias, culturas e saberes além de atuarem como espaços permanentes de reconhecimento (FRANCO, 2019). Os museus são "importantes

espaços de produção e popularização de conhecimentos, fontes para a educação e ampliação cultural da sociedade, lugares onde o contato com o objeto, realidade natural e/ou cultural, pode apontar em direção a outros referenciais para desvendar o mundo" (COSTA, 2013, p. 7).

Museus, enquanto instituições, colecionam, preservam, expõem e comunicam objetos científicos, históricos e artísticos e têm sido frequentemente questionadas quanto à luz da sociedade contemporânea. Face a uma nova visão, que o torna um espaço aberto a todo e qualquer tipo de público, palco de reflexões e de transformações, o museu tem adquirido novas funções sociais. O museu passa a

> romper com a ideia ultrapassada de extramuros são dois exemplos concretos de superação, pois os limites da instituição não podem ser as paredes de uma edificação, o museu não é e não está em um prédio, como a ação do museu não se limita a esse espaço. Esse museu precisa do território, da diversidade de públicos e dos diferentes culturais para educar e se educar sucessivamente (CURY, 2016, p. 168).

Dessa maneira, o museu atua para a diversidade de públicos, como agente social, que estabelece o contato direto entre o visitante e as coleções, a serviço da sociedade em que se insere. Por conseguinte, o museu fechado, restrito e elitista, passa a dar lugar a um museu aberto (FRANCO, 2019). Mendes Braga (2017) defende que a museologia contemporânea se baseia em um modelo de museu que favorece a reflexão sobre a narrativa exposta e possibilita a ampliação na forma de pensar e agir.

Assim, os museus passam a se preocupar mais com a pluralidade de visitantes, buscando ser um espaço de reconhecimento para todas as comunidades e acessível a todos em termos intelectuais, físicos, sociais, culturais e econômicos, celebrando a diversidade cultural.

Entre 1980 e 1990 tiveram força no Brasil importantes movimentos de conquistas no âmbito legislativo relacionadas aos direitos humanos e civis de maneira geral. Entretanto a luta pelos direitos da pessoa com deficiência só ganha destaque no final dos anos 2000, com a Lei n° 10.098 (BRASIL, 2000) - conhecida como Lei da Acessibilidade - que buscou estabelecer as normas gerais e os critérios básicos para promover a acessibilidade de todas as pessoas com deficiência.

Apesar dos avanços legislativos, as políticas de acessibilidade museal passam a serem discutidas apenas a partir de 2009, com a criação do Plano Nacional Setorial de Museus - PNSM - (BRASIL, 2010), resultado das discussões com vistas a estabelecer o conjunto de propostas para o setor museal, pertencente ao Plano Nacional de Cultura, elaborado entre dezembro de 2009 e dezembro de 2010, com validade prevista para o período de 2010 a 2020.

Este documento trata a acessibilidade de maneira articulada com a sustentabilidade ambiental e a apresenta como um tema transversal vinculado ao Eixo II – Cultura, cidade e cidadania, presente no documento. Propõe que o ambiente dos museus seja adequado de maneira a garantir práticas de acessibilidade universal, estabelecendo, como diretriz prioritária que haja:

> desenvolvimento de capacidades técnicas específicas e de recursos financeiros para que os museus realizem as adaptações necessárias em atendimento aos requisitos de acessibilidade e sustentabilidade ambiental; e, ao mesmo tempo, possam promover ações de promoção de consciência crítica junto a seu público e à comunidade onde está inserido (BRASIL, 2010, p. 22).

Assim, a acessibilidade é vista de maneira ampla, o que significa a possibilidade de acesso de todas as pessoas ao meio edificado, à via pública, aos transportes e às tecnologias de informação e comunicação, com o máximo possível de autonomia e de usabilidade. De forma a garantirem que as ações e projetos de modernização e segurança dos museus estejam associados às questões da acessibilidade definidas especificamente para cada tipologia de instituição. Essas diretrizes têm como meta garantir que medidas de acessibilidade façam parte das ações tomadas pelos gestores das instituições.

Outras políticas museais que discutem a acessibilidade em espaços culturais foram desenvolvidas no Brasil (BRASIL, 2000; BRASIL, 2004; BRASIL, 2007; BRASIL, 2009; BRASIL, 2013; BRASIL, 2018), entretanto, o PNSM é o que traz informações mais pontuais e estabelece metas mais específicas no tocante à essa prática.

Segundo a Lei 10.098 de 2000, acessibilidade é vista como:

> a possibilidade e condição de alcance para utilização, com segurança e autonomia, dos espaços, mobiliários e equipamentos urbanos, das edificações, dos transportes e dos sistemas e meios de comunicação, por pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida (BRASIL, 2000, p. 3).

No que diz respeito à acessibilidade em museus e espaços científico culturais, Sarraf (2008) define que:

> Acessibilidade em museus significa que exposições, espaços de coexistência, serviços de informação, programas de treinamento e todos os outros serviços básicos e especiais oferecidos por Instalações culturais devem estar disponíveis para todos os indivíduos, perceptíveis a todas as formas de comunicação e com seu uso de forma clara, permitindo autonomia dos usuários. Para os museus serem acessíveis, portanto, é necessário que seus serviços sejam adequados para serem alcançados, ativados, usados

> e vividos por qualquer pessoa, independentemente da sua condição física ou comunicação (SARRAF, 2008, p. 38).

Nesse contexto, entendemos que a acessibilidade envolve várias esferas, que devem ser contempladas, para que realmente aconteça o processo de inclusão. Sassaki (2009) defende que a acessibilidade deve ser incorporada à educação, seja ela formal ou não formal, não devendo ficar restrita ao espaço físico e à dimensão arquitetônica. O autor divide o conceito de acessibilidade em seis dimensões: "arquitetônica, comunicacional, metodológica, instrumental, programática e atitudinal, mostrando que todas essas dimensões são importantes, se faltar uma, compromete as outras" (SASSAKI, 2005, p. 22).

Entendemos que para que a inclusão ocorra de forma efetiva é preciso superar as barreiras da acessibilidade. Apontamos, então, sob quais perspectivas essa pesquisa será desenvolvida:

- Acessibilidade arquitetônica: está relacionada com a superação das barreiras estruturais e físicas nos espaços e em seu entorno. Comumente essas barreiras resultam de projetos antigos e padronizados, que foram executados sem considerar as diferentes formas e necessidades de cada pessoa.
- Acessibilidade comunicacional: voltada para eliminar as barreiras de comunicação interpessoal, visual e escrita - língua de sinais, linguagem corporal, linguagem textual, textos em Braille, textos com letras ampliadas para quem tem baixa visão, e tecnologias assistivas para comunicação virtual, incluindo recursos de acessibilidade multissensoriais (réplicas táteis tridimensionais, relevos táteis de imagens bidimensionais, objetos referenciais) contextualizados na exposição.

Apesar da abrangente legislação, um esforço maior por parte da sociedade é necessário para promover a acessibilidade em todos os seus aspectos. Museus, quando acessíveis, devem proporcionar a comunicação para todos os seus usuários, permitindo que cada um possa usar seus próprios sentidos de maneira independente. A igualdade de condições para usufruir do espaço e do que está sendo apresentado é uma necessidade primordial. Ao completar dez anos de publicação do PNSM (BRASIL, 2010), documento que estabelece normas à respeito da acessibilidade, essa pesquisa busca analisar as medidas de acessibilidade física, visual e auditiva presentes/ausentes no Museu da Imagem e do Som do Paraná.

Caminhos Metodológicos

Essa pesquisa é de natureza qualitativa e adota os procedimentos metodológicos da pesquisa exploratória que busca levantar informações sobre um determinado objeto, delimitando assim um campo de trabalho, mapeando as condições de manifestação desse objeto, e "têm como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores" (GIL, 2008, p. 46).

O presente trabalho foi realizado no âmbito de uma disciplina do Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências e em Matemática da Universidade Federal do Paraná, oferecida no primeiro semestre de 2020, em que vários museus da cidade de Curitiba foram visitados.

Para a escolha do museu em questão, foram consideradas as diretrizes apresentadas no PNSM que são "transformar tais museus [Museus da imagem e do som e de novas tecnologias] em **unidades exemplares em acessibilidade** e sustentabilidade ambiental, tornando-os referência" (BRASIL, 2010, p. 40, grifo nosso).

A constituição dos dados se deu a partir de uma visita guiada com um dos membros do Setor Educativo do Museu. Os dados foram analisados segundo a perspectiva da Análise de Conteúdo de Bardin (2016), tendo como unidade de registro o tema e, para tanto, os dados obtidos foram categorizados a fim de que os resultados fossem dispostos de maneira a evidenciar quais medidas de acessibilidade estão presentes/ausentes no Museus da Imagem e do Som de Curitiba. Deste modo, duas grandes categorias foram definidas e nortearam o agrupamento das informações para posterior diálogo com as bases teóricas:

a. Acessibilidade arquitetônica/física: observaremos nessa categoria os aspectos que abrangem a acessibilidade física local e do entorno da instituição, isso é, desde a chegada do público ao local, até a sua recepção e acomodação.

b. Acessibilidade comunicacional: essa categoria será observada por meio da existência/inexistência de equipamentos e recursos que permitam a superação das barreiras comunicacionais, de escrita e/ou de informação, por meio da utilização de leitores de tela; tamanho da fonte; alternativas de idioma, por exemplo, LIBRAS ou BRAILLE.

Posteriormente, foram realizadas as interpretações e análises dos resultados, procurando desvelar quais medidas de acessibilidade física e comunicacional estão presentes/ausentes no Museu em estudo.

Resultados e discussão

O Museu da Imagem e do Som do Paraná - MIS-PR - (Figura 1) foi criado em 06 de fevereiro de 1969, e é o segundo Museu da Imagem e do Som mais antigo do país, se posicionando depois, somente do MIS-RJ.

O Museu tem como missão resgatar, preservar e divulgar a memória do audiovisual paranaense, e é o detentor de um acervo com mais de um milhão de itens dentre o acervo fotográfico, acervo de filmes (em vídeo e película), acervo de áudio e a coleção tridimensional, composta por uma coleção de rádios, máquinas fotográficas, radiolas, radiofonos, projetores de filmes, gravadores de fitas cassete e fitas rolo, televisores, câmeras fotográficas, moviolas, projetores de filmes, entre outros.

O MIS-PR possui um setor educativo que tem como objetivo despertar o interesse dos visitantes e dos trabalhadores do museu (segurança, zeladoria, mediadores/educadores, curadores, setor administrativo) para questões relacionadas à preservação e conservação da memória audiovisual do Estado, além de promover a integração social e a educação patrimonial com visitas mediadas, oficinas e formação de docentes.

Figura 01: Fachada Museu da Imagem e do Som do Paraná
Fonte: as autoras (2020).

A visitação pode ser espontânea, sem agendamento, ou com agendamento prévio por meio do preenchimento de um formulário disponível na página institucional. As visitas mediadas são realizadas para grupos de até 30 pessoas e englobam exposições permanentes e temporárias, além de aspectos históricos e artísticos do edifício e duram aproximadamente 50 minutos.

No período em que foi realizada a visita, estava em cartaz a exposição "Ilhas da Imaginação", que mostra um recorte do acervo do MIS-PR, composta por equipamentos de cinema, vídeo, fotografia, televisões e rádios, a exposição propõe um percurso que parte do acervo tridimensional, passa por dados históricos, técnicos,curiosidades e invenções por meio do imaginário que se constrói ao redor do passado, junto à História. As visitas podem ter forte caráter interdisciplinar quando são problematizados aspectos referentes à conservação, restauração e armazenamento do acervo, articulados aos aspectos científicos, geográficos e históricos.

O MIS-PR conta ainda com uma programação variada de atividades formativas e recreativas, para públicos de todas as idades. Dentre os eventos que compõe a programação estão: a **Sessão Sabedoria** que é voltada ao público da terceira idade, as atividades nesta sessão, é como as de um Cineclube, ou seja, um convidado faz uma breve introdução, ressaltando aspectos artísticos ou temáticos relevantes sa exibição, e, no final, é realizado um debate com o público, estimulando sua manifestação em relação à obra ou ao tema apresentados. O **Cineclube Aurora**, tem o como foco o cinema paranaense, ou seja, tem como meta promover, difundir e incentivar o debate em torno da produção audiovisual de curta e longa-metragem realizada no Estado. O **CineFAP** que é um cineclube organizado principalmente por estudantes do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), com exibições diversas e dedicado para todo o tipo de público. E o **Cineclube Cerejeira** que é um cineclube ligado ao Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Unespar e tem como foco principal exibir e debater filmes ligados às pesquisas desenvolvidas por estudantes do Mestrado. Considerando todas essas atividades observamos, como afirma Franco (2019), que elas possuem intuito de promover a inserção da sociedade no espaço museal, buscando se tornar espaço de reflexão e discussão, contemplando em suas ações a comunidade local. Portanto, esses lugares agem como espaços e ferramentas de inclusão social (SASSAKI, 2009).

Ressaltamos a importância dos Museus deixarem de serem espaços elitizados, e nesse sentido concordamos com Marandino (2005) quando essa afirma que é imprescindível que ocorram os processos de apropriação cultural e a socialização dos saberes, independente da classe social de seus visitantes e que passem a coexistir como um território de representação dos grupos socialmente excluídos.

Entretanto, para que o público seja realmente incluído nesses espaços, as medidas de acessibilidade devem estar presentes. Dessa maneira, utilizando os critérios

estabelecidos por Sassaki (2009), nas categorias já estabelecidas, buscamos sintetizar quais medidas estão presentes/ausentes ou presentes com restrições, no MIS-PR, no Quadro 1 a seguir:

Quadro 1 – Medidas de acessibilidade

Medidas de acessibilidade	**Não disponível**	**Disponível de maneira segregada**	**Disponível com restrições**	**Totalmente disponível**
Entradas e saídas acessíveis	-	x	-	-
Piso tátil	x		-	-
Sanitários acessíveis	-	x	-	-
Bancada das exposições em altura acessível	-	-	-	x
Bebedouro acessível	-	-	-	x
Elevador	-	-	x	-
Cadeira de roda para uso interno	-	-	-	x
Mapa tátil	x	-	-	-
Auditório acessível	-	-	-	x
Materiais com áudio descrição	x	-	-	-
Tradução em LIBRAS	x	-	-	-
Tradução em BRAILLE	x	-	-	-
Materiais táteis	x	-	-	-

Fonte: as autoras (2020).

Ao observarmos os aspectos da acessibilidade física, isto é, o acesso à instituição, existência de uma entrada comum e acessível a todos os visitantes, piso tátil nas áreas externas e/ou internas, bebedouros e sanitários acessíveis à pessoa em cadeira de rodas, de baixa estatura e/ou com mobilidade reduzida, equipamentos em altura apropriada para pessoa em cadeira de rodas, mobilidade reduzida ou baixa estatura, mapa tátil e áudio descrição do espaço museológico, notamos que em suma, elas não estão totalmente disponíveis.

Ações de acessibilidade são fundamentais para que a inclusão aconteça, entretanto, quando surgem de maneira isolada e pontual, não garantem que o visitante seja incluído no espaço, ao contrário, perpetuam a segregação e exclusão. Sassaki (2009) afirma que a inclusão é um processo e inúmeros fatores são necessários para que ela seja real, dentre eles, a acessibilidade, seja ela física, de entorno, auditiva e ou visual.

O PNSM (BRASIL, 2010) traz diretrizes, ações, metas quantitativas e temporais específicas quanto a acessibilidade nos Museus da Imagem e do Som, entretanto não é o que se observa na prática no MIS-PR, a entrada acessível do prédio é feita pelos fundos da instituição e não pela entrada principal. Segundo a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, 2015) o acesso por entradas secundárias somente é aceito se esgotadas todas as possibilidades de adequação da entrada principal e se justificado tecnicamente, pois, essa prática segrega os indivíduos.

A acessibilidade vai além da eliminação de barreiras físicas e estruturais, o espaço deve permitir a todos a possibilidade de experimentar e vivenciar o ambiente, deve garantir a entrada, circulação e permanência em todas as áreas do Museu, de modo que o visitante possa estabelecer uma relação afetiva com os espaços.

Além da acessibilidade física, foi observada a acessibilidade comunicacional na qual buscou-se localizar a existência/inexistência de equipamentos e recursos que permitam a superação ou, ao menos, minimização das barreiras comunicacionais, de escrita e/ou de informação, por meio da utilização de leitores de tela; tamanho da fonte; alternativas de idioma, por exemplo, LIBRAS ou BRAILLE, adaptação das exposições, criação de materiais táteis, manipuláveis e multissensoriais. Entretanto, nenhuma dessas ações estão disponíveis no espaço investigado, o que corrobora o fato de que vivenciar a inclusão não é uma tarefa fácil por parte dos Museus, visto que não se trata apenas de reestruturações arquitetônicas no espaço, a inclusão requer mudanças efetivas sobre as possibilidades de receber cada pessoa.

Mais do que se tornarem acessíveis, os Museus têm buscado se tornar inclusivos e a inclusão envolve um processo de reforma, não somente das estruturas e sistemas, mas de comportamento. É necessário incorporar as modificações no conteúdo, nos métodos, nas abordagens, nas estratégias de educação para superar barreiras, buscando oferecer a todos uma experiência e um ambiente de aprendizado igualitário e participativo, que corresponde às suas demandas. Inserir a pessoa com

deficiência em espaços sem esses aprimoramentos e modificações não caracteriza inclusão (CARDINALI, 2008). Deparamo-nos então com o principal desafio da educação museal: trabalhar com a diversidade de experiências educativas, sociais, multissensoriais e culturais que são características próprias das exposições e do espaço a fim de promover uma educação que proporcione uma reflexão sobre a narrativa exposta possibilitando uma nova forma de pensar e agir.

Considerações Finais

Concluímos que em relação à acessibilidade física o MIS-PR, é contemplado parcialmente, pois possuem condições acessíveis de forma inexistente, segregada ou disponível com restrições, do que totalmente disponível. Ao que se refere à acessibilidade comunicacional, salientamos que MIS-PR, necessita desenvolver um trabalho com ações que desenvolva essa dimensão da acessibilidade, já que não foi possível identificar nenhuma no espaço.

Entendemos que a acessibilidade é algo dinâmico e progressivo que deve ser considerada ao se pensar os espaços museais, já que estes contribuem para a formação científica de todos os sujeitos. Nesse sentido, é que destacamos que a acessibilidade é um direito garantido por Lei e MIS-PR deve desprender a atenção sobre as concepções e desenvolver ações que implicam garantir a acessibilidade, promovendo práticas que valorizem a diversidade contemplando todas as audiências.

Referências

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS (ABNT). **NBR 9050**: acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos. Rio de Janeiro, 2015.

BARDIN L. **Análise de conteúdo**. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2016.

BRASIL. Decreto nº 5.296, de 04 de dezembro de 2004. Regulamenta as Leis nos 10.048, de 8 de novembro de 2000, que dá prioridade de atendimento às pessoas que especifica, e 10.098, de 19 de dezembro de 2000, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 04 dez. 2005.

BRASIL. Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013. Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 17 out. 2013.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 2009, 14 jan. Seção 1, p. 1.

BRASIL. Lei nº 13.146, de 06 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 2015, 06 jul. Seção 1, p. 1.

BRASIL. Ministério Público Federal. Fundação Procurador Pedro Jorge de Melo e Silva. **O Acesso de Alunos com Deficiência às Escolas e Classes Comuns da Rede Regular**. Ministério da Educação: Brasília, 2004.

BRASIL. Secretaria de Direitos Humanos. Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência. **Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência:** Protocolo Facultativo à Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência. Secretaria de Direitos Humanos: Brasília, 2007.

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

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto Brasileiro de Museus. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Ministério da Cultura: Brasília, 2018.

CARDINALI, S. M. M. **O Ensino e Aprendizagem da Célula em Modelos Táteis para Alunos Cegos em Espaços de Educação Formal e Não Formal**. 2008. 109f. Dissertação (Mestrado em Ensino de Biologia) – programa de Pós-Graduação em Ensino de Ciências e Matemática, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Minas Gerais, 2008.

COSTA, A. F. A importância da colaboração museu-escola. In: ANDRADE, A. R. P. de (org.). **Guia de visitação ao Museu Nacional:** reflexões, roteiros e acessibilidade. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2013.

CURY, M. X. Educação em museus: panorama, dilemas e algumas ponderações. **Ensino em Re-vista**, Uberlândia, v. 20, n 1, p.13-28, jan./jun. 2013.

FRANCO, M. M. Museus: agentes de inovação e de transformação. **Repositório Científico Lusófona**, Lisboa, v. 57, p. 13-27, jan. 2019.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas SA, 2008.

MARANDINO, M. Museus de ciências como espaços de educação. In: FIGUEIREDO , B. G.; VIDAL, D. G. **Museus**: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna. Belo Horizonte: Argumentum, p. 165-176, 2005.

MENDES BRAGA, J. Desafios e Perspectivas para Educação Museal. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 6, n. 12, p. 55-64, set. 2017.

OLIVER, M. **Understanding disability: From theory to practice**. New York: Macmillan International Higher Education, 1996.

SARRAF, V. P. **Reabilitação do museu:** políticas de inclusão cultural por meio da acessibilidade. 2008. 181 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SASSAKI, R. K. Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. **Revista Nacional de Reabilitação**, São Paulo, v. 11, p. 10-16, mar./abr. 2009.

5.7. OS MUSEUS FEDERAIS E AS BARREIRAS DE ACESSIBILIDADE COMUNICACIONAL

Desirée Nobre Salasar
Mestranda em Memória Social e Patrimônio Cultural
Universidade Federal de Pelotas
dnobre.ufpel@gmail.com

Francisca Ferreira Michelon
Doutora em História
Universidade Federal de Pelotas
Fmichelon.ufpel@gmail.com

Resumo: Este artigo é um recorte da pesquisa de mestrado "Patrimônio para todos e as políticas culturais do Brasil: os museus federais sob os princípios do Desenho Universal". O objetivo é apresentar os resultados que dizem respeito à acessibilidade comunicacional nos museus vinculados ao Instituto Brasileiro de Museus. A amostra da pesquisa é composta por oito museus de dois estados da federação (Minas Gerais e Rio de Janeiro) selecionados pelo nível de subordinação ao IBRAM e pelo fato destes estados serem os que possuem o maior número de museus vinculados à instituição. Os resultados apontam que embora já tenham se passado dez anos do Estatuto dos Museus, e muito já se tenha feito, no que tange ao acesso universal ainda há um longo caminho a ser percorrido. Conclui-se apontando que com relação à acessibilidade comunicacional, o museu que se destaca como padrão ouro é o Museu Histórico Nacional.

Palavras-chave: Acessibilidade Comunicacional; Inclusão; Museus federais; Desenho Universal.

Introdução

O Estatuto dos Museus e a criação do Instituto Brasileiro de Museus são marcos importante para o campo museal brasileiro, bem como para sua relação com a acessibilidade cultural para pessoas com deficiência. Ambas as legislações, com um caráter de cunho social e democrático muito destacado, delineiam e destacam a função social dos museus como basilar, o que acaba por conter um caráter inclusivo já em sua raiz.

Na conceituação de museu, a Lei aponta que é através do convívio social proporcionado pelos museus, que é possível se recuperar a dimensão humana, justamente pelos museus serem locais de convívio social pleno.

No site do IBRAM aparece ainda a seguinte conceituação de museu

> O museu é o lugar em que sensações, ideias e imagens de pronto irradiadas por objetos e referenciais ali reunidos iluminam valores essenciais para o ser humano. Espaço fascinante onde se descobre e se aprende, nele se amplia o conhecimento e se aprofunda a consciência da identidade, da solidariedade e da partilha (IBRAM, s/d).

Esta conceituação corrobora com o fato do museu ser um espaço de partilhas e afetos, multissensorial, onde através de objetos e interações se constrói o conhecimento e vivências que potencializam a identidade de seus visitantes.

Assim, no exercício de reflexão sobre ambas as legislações e do que está posto no site da instituição, entende-se que a busca para garantir condições de ampliação e diversificação de públicos é uma tarefa praticamente utópica.

Embora o Estatuto dos Museus e o IBRAM tenham surgido em um contexto no qual a acessibilidade cultural manifestava-se como uma pauta em evidência em diversas áreas dentro do Ministério da Cultura, seria desejável que passados dez anos, os museus federais já estivessem mais bem preparados para receber públicos com deficiência e a pauta estivesse mais disseminada na sociedade brasileira.

Com o avanço das políticas de acessibilidade e da Lei Brasileira de Inclusão, promulgada em 2015, o Estatuto dos Museus incluiu neste mesmo ano, o Programa de Acessibilidade como um documento que deverá estar contido no Plano Museológico, ou a parte deste.

Entretanto, ao mesmo tempo em que o Estatuto aborda a universalidade do acesso, a promoção de cidadania, a relevância da função social dos museus e outros aspectos de caráter inclusivo, dois pontos são conflitantes. O primeiro diz respeito ao artigo 24, que refere "É facultado aos museus estabelecer restrições à entrada de objetos e, excepcionalmente, pessoas desde que devidamente justificadas" (BRASIL, 2009). O segundo ponto encontra-se no artigo 46, quando ao abordar os itens do Plano Museológico, o inciso III aponta "a identificação dos públicos a quem se destina o trabalho dos museus".

Estes dois artigos abrem precedentes para que o museu tenha respaldo jurídico em não querer receber determinados segmentos da população, uma vez que fica a cargo da instituição delimitar o público a qual se destina. Assim como os Programas de Acessibilidade, que também poderão elencar apenas um tipo de deficiência para desenvolver os recursos de tecnologia assistiva que o museu disponibilizará.

Portanto, a mesma legislação que abre as portas para uma sociedade mais inclusiva, também abre fissuras para o "adapte-se se quiser". Uma vez que mesmo com as políticas públicas proporcionando respaldo para essas pessoas, ainda há falta de acesso em diversos setores da sociedade, como serviços básicos de saneamento, saúde, educação.

No âmbito da acessibilidade cultural, muitos foram os ganhos no que tange aos respaldos jurídicos, porém longo ainda é o caminho para a implementação da legislação e o empoderamento destas pessoas para lutarem por seus direitos.

Para os museus administrados pelo IBRAM há muitas variáveis que devem ser levadas em consideração quando se pensa na implementação literal do texto da política museal brasileira.

A primeira barreira encontrada fere cinco princípios do Desenho Universal (uso equitativo, uso flexível, tolerância ao erro, esforço mínimo possível e dimensionamento de espaços para acessos e usos abrangentes). Ela está presente nos museus que estão alocados em prédios históricos e tombados pelo IPHAN, criando já de início uma sobreposição de dificuldades para adaptação dos ambientes.

Estes conflitos inerentes às unidades museológicas, uma vez que estas construções não foram feitas para serem museus, geram confrontos de difícil resolução. Embora o IPHAN tenha uma Instrução Normativa que diz que

> As soluções adotadas para a eliminação, redução ou superação de barreiras na promoção da acessibilidade aos bens culturais imóveis devem compatibilizar-se com a sua preservação e, em cada caso específico, assegurar condições de acesso, de trânsito, de orientação e de comunicação, facilitando a utilização desses bens e a compreensão de seus acervos para todo o público (IPHAN, 2003).

O processo é longo e deve levar em conta a fidelidade à caracterização do bem patrimonial e o seu valor histórico, artístico e cultural. Há de se ter uma equipe especializada para tratar destes assuntos, bem como o dimensionamento da complexidade de lidar com estes bens patrimoniais.

Conforme salienta Choay (2001, p. 105) os bens que, com o tempo, perderam sua destinação original passam a ter novos usos, acompanhando a evolução da sociedade. Entretanto, entende-se que

> Romper com o passado não significa abolir sua memória nem destruir seus monumentos, mas conservar tanto uma quanto outros, num movimento dialético que, de forma simultânea, assume e ultrapassa seu sentido histórico original, integrando-o num novo estrato semântico (CHOAY, 2001, p. 113).

Entretanto, entendo a singularidade dos museus IBRAM, também cabe destacar que democratizar o acesso aos museus é ir além de proporcionar a entrada do visitante em seu espaço. Conforme aponta Martins (2017, p. 111) "torna-se evidente que pessoas com deficiência/incapacitadas não seriam capazes de beneficiar plenamente das melhorias numa área se as outras permanecem inacessíveis".

Seguindo a mesma linha, Carvalho complementa que

> a importância da democratização do acesso [...] se traduz no compromisso de servir não só um maior número de pessoas, mas com um perfil diverso, ou seja, mais representativo da realidade sociodemográfica em que se inserem os museus (2016, p. 168).

A consultora em Comunicação Cultural e Diretora Executiva da organização Acesso Cultura de Portugal, Maria Vlachou discute e provoca reflexões acerca de como os museus têm se apresentado para o público. Vlachou (2013, s.p.) indica que é preciso que haja consciência sobre o acesso, pois muitas vezes é sabido o que deve ser feito, porém não se faz. Assim, a autora problematiza: "Iremos alguma vez questionar a forma como fazemos as coisas e a sinceridade da nossa afirmação 'Somos para as pessoas'?"

Se os museus são para as pessoas, e se as pessoas são diversas, diversas também devem ser as formas de comunicar com o público visitante.

Carvalho (2016, p. 27) afirma ainda

> [...] no sentido mais lato do termo, quando aplicado aos museus, a diversidade corresponde ao conjunto de iniciativas, nalguns casos estratégicas, no sentido de dar resposta ao desafio de promover maior acessibilidade, igualdade, participação e inclusão.

Complementando estes argumentos Cury posiciona as instituições museais sob o seu caráter político, evidenciando que a postura adotada através da (in) comunicação é o ponto chave para a inclusão de novos públicos.

> A exposição e a ação educativa são manifestações da política de comunicação de um museu e para o público é o que define uma instituição, pois é através dela que o museu se faz visível e se torna relevante para a sociedade (Cury, 2005, p. 87).

Desta forma, entende-se que atualmente a inserção de novos públicos nos museus surge como um paradigma emergente também no campo da comunicação, pois como bem coloca Tojal (2014, p. 15)

> A partir desse novo paradigma comunicacional, o de proporcionar uma interatividade mais ampla entre o objeto museológico e o seu público, as estratégias de mediação passam a redimensionar a forma de participação do sujeito receptor – de uma condição anteriormente mais passiva, como simples assimilador de uma mensagem – para uma condição mais dialógica, isto é, a de um participante mais ativo no processo de apreensão e de ressignificação do objeto cultural presente na exposição.

Assim, com base neste modelo emergente de comunicação e entendendo que este é base para a implementação dos princípios do desenho universal, apresentam-se a seguir os resultados encontrados na pesquisa de mestrado da autora.

Metodologia

Este artigo apresenta um recorte da pesquisa intitulada "Patrimônio para todos e as políticas culturais do Brasil: os museus federais sobre os princípios do Desenho Universal" desenvolvido no âmbito do mestrado no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas. O delineamento apresentado aqui diz respeito às barreiras de acessibilidade comunicacional encontradas numa amostra dos museus federais vinculados ao IBRAM.

Atualmente o IBRAM é responsável por vinte e nove museus espalhados por nove estados da federação, sendo Rio de Janeiro e Minas Gerais os estados com maior número. Para a pesquisa foi delimitada uma amostra com oito museus (três em Minas Gerais e cinco no Estado do Rio de Janeiro) sendo quatro museus tipo unidade gestora, dois tipo II e dois tipo III. Esta é uma divisão interna do instituto que subdivide os museus em grande, médio e pequeno porte.

Os dados foram coletados através de uma observação sistemática, com levantamento fotográfico, utilizando o instrumento de avaliação desenvolvido por Negreiros (2017). Destaca-se aqui, que apresentar-se-á apenas os dados relacionados às barreiras comunicacionais.

Resultados e Discussão

O primeiro recurso de acessibilidade comunicacional apresentado é o mapa tátil. Este é um importante recurso de acessibilidade para os mais variados públicos. Embora seja desenvolvido, de forma mais específica, para pessoas com deficiência visual, ele possibilita que pessoas com deficiência intelectual, pessoas idosas e crianças visualizem o tamanho do museu e o percurso que irão fazer. Nenhum dos oito

museus visitados possuem mapa tátil ou alguma reprodução deste gênero. Também não foi identificado maquetes táteis dos prédios.

Para incluir o público usuários da Língua Brasileira de Sinais, se faz necessário que o museu disponha de uma tradução do material em língua portuguesa para a Libras.

Assim, o ideal é que o museu tenha um educador surdo ou tradutores/intérpretes de língua de sinais (TILS) para fazer visitas guiadas na língua materna deste segmento da população. Entretanto, é sabido que a realidade quanto aos recursos humanos é escassa e no IBRAM não há o cargo de tradutor intérprete em seu corpo de servidores.

Desta forma, uma das maneira de suprir esta demanda é através de recursos de tecnologia assistiva, como os videoguias, por exemplo. Os videoguias traduzem a informação da exposição e permitem que o visitante surdo possa visitar o museu com autonomia.

Dos oito museus visitados, apenas dois apresentaram o equipamento, porém somente o equipamento do Museu Histórico Nacional encontra-se em funcionamento. O videoguia do MDInc, assim como os seus outros recursos de tecnologia assistiva, está sem manutenção, portanto desativado. Para além do recurso de videoguia, o MHN conta ainda com uma educadora que possui capacitação em Libras e que, atualmente, desenvolve algumas visitas guiadas no âmbito do projeto "Bonde da História" .

Ainda com relação aos recursos humanos frente à inclusão da Comunidade Surda, embora o Museu Imperial não possua videoguia, a educadora do museu ressaltou, durante a visita in loco, que seis colaboradoras do educativo estão sendo capacitadas na área de Libras. Quanto à utilização da janela de Libras em vídeos apresentados nos museus, nenhum deles possui este recurso até o presente momento.

No caso dos museus IBRAM, sobre a questão de disponibilizar acervo para o toque dos visitantes, aqueles que permitem esta experiência somente o fazem para grupos especiais, com agendamento e com a presença do mediador. No Museu Regional de Caeté, o toque poderá vir a ocorrer, nesta mesma perspectiva, porém com o uso de luvas.

Sarraf (2015), Tojal (2014), Martins (2017) Mineiro (2004) são algumas das autoras que corroboram com a importância de se vivenciar experiências multissensoriais nos museus. Destacam ainda a relevância de serem disponibilizadas peças para tocar. Porém quando não há a possibilidade de disponibilização do acervo original em função de questões relativas à preservação das obras, se faz necessário buscar alternativas.

Uma delas, muito utilizada pelos museus são as réplicas táteis. No casos dos museus IBRAM não foram verificadas réplicas táteis com material próximo do

original. Todavia, dois museus já possuem este recurso desenvolvido com outros tipos de materiais.

O primeiro, confeccionado para o MHN, conta com 13 réplicas táteis que se localizam próximas às obras originais. As mesmas estão colocadas em expositores identificados com o símbolo internacional da pessoa com deficiência visual e contam com legenda em braile e texto em fonte ampliada.

O Museu de Arte Sacra de Paraty também possui três réplicas táteis de obras representativas selecionadas de seu acervo com três folhas de sala com as legendas em braile e letra ampliada. O trabalho foi desenvolvido pela pesquisadora Ana Fátima Berquó em parceria com o museu.

Todavia em muitos museus ainda há a máxima de que não se pode tocar em nada. Esta postura é enfatizada, principalmente, em visitas com grupos pelos seus guias.

Cardoso em consonância com Neves (2009) aponta que

> a carga proibitiva que se herdou das práticas museológicas dos séculos XIX e XX tem acompanhado as gerações de forma tal que quando os museus se abrem novamente aos sentidos, o público muitas vezes não sabe o que fazer quando há a possibilidade do toque (2016, p. 65).

Desta forma, aqueles museus que possuem peças para tocar disponíveis a todas as pessoas, ainda precisam destacar este fato através de legendas dizendo que são peças disponíveis para toque.

O Museu de Arte Sacra de Paraty, assim como outros exemplos de museus não pertencentes ao IBRAM que já disponibilizam peças para tocar, adota a postura de identificar que as réplicas táteis, através de uma placa de sinalização colada junto aos recursos.

Aponta-se assim, a necessidade de sensibilização dos museus para com o seu público de maneira a evidenciar as experiências sensoriais em seus espaços.

Quanto aos materiais utilizados para os recursos táteis no MHN e no MASDP são diversos e não correspondem aos originais. Também em nenhum dos casos, são disponibilizados junto às réplicas, fragmentos do material original para comparação do recurso para com a obra original.

Sob o prisma do Desenho Universal, o Design inclusivo nos museus também deve estar presente na forma com que a curadoria irá apresentar os textos da exposição.

Assim, seguindo os manuais de acessibilidade já publicados, inclusive pelo próprio IBRAM, os museus devem se atentar à forma e à formatação com que os textos estão disponibilizados.

Alguns casos preocupantes levantados na pesquisa dizem respeito ao Museu de Arte Sacra de Paraty e o Museu Regional de Caeté, pois em ambos os casos destacam-se os seguintes problemas: os contrastes utilizados não são considerados ideais e são piorados pelo fato dos expostores serem da mesma cor de fundo do texto. Embora as fontes não sejam serifadas, o tamanho e o alinhamento estão incorretos. As alturas dos textos também são problemáticas e seus tamanhos são consideráveis, tornando-os quase livros colados aos expositores.

Estes aspectos relacionados ao design inclusivo são amplamente discutidos e apontados por Vlachou como condicionantes para uma boa relação dos museus com a maioria de seus visitantes. Segundo a autora "os erros na comunicação (visual e escrita) são comuns e repetidos e continuam a impedir a acessibilidade dos visitantes aos conteúdos de exposições e de outros suportes escritos" (Vlachou, 2013, s.p). Ela aponta ainda que não se trata de ser impossível comunicar de uma forma simples, mas sim de uma questão ligada, historicamente, à postura das instituições.

> O que é mesmo impossível é continuar a ouvir afirmações politicamente correctas que os museus são para todos, que há necessidade de serem relevantes, acolhedores, criarem nas pessoas um sentimento de pertença, e, na prática, continuar a desprezar e desvalorizar as necessidades dessas mesmas pessoas, continuar a ofender a sua inteligência (Vlachou, 2014, s.p).

Ainda nesta mesma discussão, a autora argumenta que o problema não é a exposição ser voltada para especialistas, desde que assuma esta decisão e não seja, "desonesto" (nas palavras da autora) em dizer que a exposição é para todos os visitantes. Considerando as características e valores dos museus, postas no próprio Estatuto, é preciso lembrar que o respeito pela diversidade humana perpassa o entendimento de que as pessoas são singulares, e por este motivo, os textos precisam ir de " encontro das necessidades dos visitantes, na sua maioria não-especialistas" (Vlachou, 2014, s.p).

Assim, aponta-se a necessidade de rever se estas estruturas correspondem às missões destes museus e se, de fato, o ambiente busca atingir apenas um público específico. Do contrário, indica-se que este aspecto da comunicação seja revisto pelos profissionais responsáveis.

É relevante lembrar aqui que o MRC acaba de passar por uma reestruturação e mesmo tendo acrescentado questões ligadas à acessibilidade, o design inclusivo da exposição não foi explorado.

A linguagem clara, ou linguagem fácil como também é conhecida, surgiu na Inglaterra em 1979 através de um movimento cívico que exigiu que documentos oficiais fossem escritos em uma linguagem simples que facilitasse o entendimento da informação por pessoas não especialistas.

Como bem destacam Vlachou (2014) e Mineiro (2004) a linguagem clara não é um recurso de descaracterização do científico, de banalização ou infantilização dos textos, muito pelo contrário. O rigor deve permanecer, porém a informação é passada de "pessoas para pessoas", ou seja, o entendimento daquele texto deve chegar tanto ao especialista na área, como aquela pessoa que possui baixa escolaridade, ou até mesmo uma criança. Assim, se efetiva de fato uma comunicação entre o que está posto no museu e os seus visitantes.

Embora não esteja utilizando o recurso, efetivamente, de linguagem simples, um dos museus IBRAM que possui uma linguagem que busca aproximar o contexto atual do seu discurso expositivo com os seus visitantes é o MHN.

Para além das exposições, os museus, em geral, disponibilizam aos seus visitantes folhetos, folders, folhas de sala e roteiros para acompanhar as visitas.

Entendendo que estes materiais também devem abranger um grande número de visitantes, se faz necessário que haja formatos acessíveis, tornando-os de uso flexível e de fácil percepção. Nos museus IBRAM visitados ainda não há este tipo de material nos formatos voltados para o público com deficiência intelectual e baixa literacia.

Apenas o MDInc disponibiliza uma brochura em braile que o visitante com deficiência visual pode acessar informações sobre o museu e, se desejar, pode levar para casa.

Quanto às folhas de sala, nem todos os museus apresentam. mas nos casos em que foram encontradas, as mesmas estão traduzidas para no mínimo uma língua estrangeira, no geral a língua inglesa, mas nenhuma em formatos acessíveis.

Ainda na perspectiva da inclusão de públicos diversos, MHN, MR e MDInc possuem pequenas publicações voltadas ao público infantil, buscando uma maior aproximação com os seus acervos.

Atualmente, somente o MHN disponibiliza este recurso aos seus visitantes. O mesmo está disponível através do audioguia por uma faixa exclusiva. Durante a visita verificou-se que há vinte e seis pontos com audiodescrição em funcionamento no museu.

Embora os outros museus não disponibilizem o recurso propriamente dito, a maioria dos entrevistados relataram que quando há públicos com deficiência visual os educadores procuram descrever o máximo que conseguem. Porém problematiza-se esta situação, uma vez que a audiodescrição é um recurso que demanda conhecimento específico. Assim, um profissional que não esteja capacitado, na intenção de querer auxiliar, pode acabar por confundir ainda mais o visitante.

Considerações finais

No universo estudado, percebeu-se uma movimentação positiva dos museus e a preocupação de suas equipes em garantir que o exercício da cidadania cultural seja efetivado pelas pessoas com deficiência. Porém, para além das equipes que lidam diariamente com a recepção dos visitantes, faz-se necessário sensibilizar os gestores e as instituições que dirigem estes espaços e transversalizar a pauta para todos os setores do museu.

Com relação aos recursos de acessibilidade comunicacional que permitem que a informação seja de fácil percepção, com uso simples e intuitivo e uso flexível, a frente de todos, o Museu Histórico Nacional desponta, como padrão ouro, uma vez que possui recursos de audioguia com audiodescrição, peças para tocar e vídeo guia, ampliando assim a possibilidade do uso equitativo.

Destaca-se ainda, que apenas o MHN conta com um educador cego que auxilia na construção de atividades inclusivas e faz as consultorias para os recursos e projetos que estão em desenvolvimento.

O Museu da Inconfidência que seria o outro espaço com maior número de recursos de tecnologia assistiva, acaba não disponibilizando-os por falta de orçamentos para manutenção dos mesmos.

Pontua-se, para concluir, que o Estatuto dos Museus e o Instituto Brasileiro de Museus completaram dez anos em 2019, portanto embora o IBRAM já tenha lançado algumas ações relacionadas à pauta da acessibilidade cultural, a prática não tem acompanhado a teoria.

Antes mesmo de propor a prática da democratização e universalidade do acesso é imperativo diagnosticar a situação atual dos museus IBRAM e assumir a responsabilidade de ser um ambiente social.

Referências

BRASIL. **Lei 11.904**. Estatuto dos museus. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em: 20 fev. 2019.

BRASIL. **Lei 13.146**. Lei Brasileira de Inclusão – Estatuto da Pessoa com Deficiência. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm>. Acesso em: 20 fev. 2019.

CARVALHO, Ana. **Museus e Diversidade Cultural: da representação aos públicos**. Coleção Estudos de Museus. Caleidoscópio. Casal de Cambra. Portugal. 311p.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. 3. ed. São Paulo: Estação.

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

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Portaria normativa nº 1 de 5 de julho de 2006**. Dispõe sobre a elaboração do Plano Museológico dos museus do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e dá outras providências. Liberdade: UNESP, 2006.

MARTINS, Patricia Roque. **Museus (IN)capacitantes: deficiência, acessibilidades e inclusão em museus de arte.** Portugal: Caleidoscópio – edição de artes gráficas, SA. 2017.

Mineiro, Clara. (Coord.) **Museus e Acessibilidade: Temas de Museologia**. Lisboa: IPM, 2004.

Neves, Josélia. **Guia de audiodescrição: imagens que se ouvem.** Instituto Nacional para Reabilitação. Lisboa. Portugal. 2011. 88p.

SARRAF, Viviane Panelli. **Acessibilidade em espaços culturais**: mediação e comunicação sensorial. São Paulo: EDUC; FAPESP, 2015.

Vlachou, Maria . Musing of culture. **Curiosidade Matou o visitante**. Disponível em: http://musingonculture-pt.blogspot.com/2014/07/a-curiosidade-matou-o-visitante.html. Acesso em: 04 mar. 2020.

Vlachou, Maria. Musing of culture. **Mostrem-me as pessoas**. Disponível em: http://musingonculture-pt.blogspot.com/2014/04/mostrem-me-as-pessoas.html. Acesso em: 04 mar. 2020.

5. 8. POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA E O DESENVOLVIMENTO DO SETOR MUSEAL

Gabriela Gonçalves da Rosa Ferreira
Mestranda em Museologia e Patrimônio; Universidade Federal do Rio Grande do Sul
gabrielaferreira.adm@hotmail.com

Márcia Regina Bertotto
Professora do Programa de pós graduação em Museologia e Patrimônio; Universidade Federal do Rio Grande do Sul
marcia.bertotto@ufrgs.br

Resumo: As políticas públicas constituem como um conjunto de programas e decisões tomadas pelo estado e que são provenientes da participação direta e indireta de entes públicos e privados. Estas têm, portanto, um papel crucial no desenvolvimento da sociedade, bem como de suas instituições. Sendo assim, este artigo tem como objetivo principal incentivar a discussão de políticas públicas voltadas aos museus, em específico ao que diz respeito ao provimento financeiro destas, apresentando as alternativas de fomento ao setor museológico brasileiro. Para isso, a metodologia está baseada em bibliografia a respeito dos conceitos apresentados, como também notícias relacionadas e legislação concernente ao objetivo, visando articular o exposto com o conhecimento museológico. Embora as políticas públicas tenham o preceito de se tornarem políticas de Estado, pois estas levam no seu cerne o aperfeiçoamento da democracia, isto nem sempre é possível.

Palavras-chave: Desenvolvimento, Governo, Museologia, Museus, Política.

Políticas Públicas de Cultura

As políticas públicas são ações coordenadas pela esfera governamental, que visam, através da união de forças de diferentes atores, a realização de objetivos que sejam relevantes para a sociedade. O processo de construção de uma política pública é, portanto, uma forma de os atores de uma sociedade intervir na sua realidade social em conjunto com o estado. No caso do setor cultural, as políticas públicas exercem um importante papel de garantidoras de direitos.

> Políticas Públicas são a totalidade de ações, metas e planos que os governos (nacionais, estaduais ou municipais) traçam para alcançar o bem-estar da sociedade e o interesse público. É certo que as ações que os dirigentes públicos (os governantes ou os tomadores de decisões) selecionam (suas prioridades) são aquelas que eles entendem serem as demandas ou expectativas da sociedade. (BRENNER, 2008, p.5).

O desenvolvimento de políticas públicas para a área da cultura iniciou na década de 1930, ao longo da era Vargas em que foram criadas várias instituições, tais como: o Serviço Nacional do Teatro, o Instituto Nacional do Livro, o Serviço de Rádio Educativa, o Instituto Nacional do Cinema Educativo e, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (o atual IPHAN). No Brasil, tivemos três movimentos significativos de construção de políticas públicas para a área da cultura, contudo, foram nos anos de 1970 que estas ganharam robustez, como aponta Ponte:

> A década de 1970 foi o segundo momento mais importante do ponto de vista da organização institucional no Brasil, quando houve uma grande reformulação do quadro existente até então, e, mais uma vez, instituições foram criadas para atender às novas necessidades do período: a criação da Política Nacional de Cultura (PNC), em 1975, documento sistematizado pelo Conselho Federal de Cultura; a criação da Fundação Nacional de Artes (Funarte) e a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) (PONTE, 2012, p. 41).

Outro ponto chave para a institucionalização das políticas públicas de cultura que aconteceu durante os anos 1970, foi a criação de secretarias estaduais e municipais de cultura por todo o país, o que acabou estimulando a fundação do Ministério da Cultura em 1985. É, de certa forma, inesperado pensar na criação de um ministério específico para tratar de assuntos culturais no período da ditadura militar, no entanto, como é possível averiguar em outros artigos, a criação e, sobretudo as ações, do Ministério da Cultura se relacionavam mais com a intenção modernização do país e o desenvolvimento das telecomunicações do que com a ideia da cultura como um direito básico de qualquer cidadão.

> Somente em 2003, depois de tantas idas e vindas ao longo desses anos, o Ministério da Cultura deu início a um intenso processo de discussão e reorganização do papel do Estado na área cultural. Nesse sentido, houve um grande investimento no sentido de recuperação de seu orçamento e a discussão de mecanismos que possibilitassem uma melhor distribuição de seus poucos recursos do ponto de vista do equilíbrio regional voltou a ser uma preocupação (BOTELHO, 2007, p. 127).

Para além de um contexto político favorável, onde o Brasil já percorria mais de vinte anos em regime democrático, a partir de 2003, a área da cultura passou a possuir relativa significância na agenda do governo federal. Nesta época, a cultura voltou a ser valorizada em seus termos antropológicos e identitários gerais, as expressões culturais folclóricas e tradicionais ganharam notoriedade do ponto de vista institucional. Durante o mandato de Gilberto Gil enquanto chefe da pasta da Cultura, o frevo, a capoeira, e a pintura corporal indígena, foram elevadas a patrimônio cultural brasileiro. Estas ações replicaram ações nas outras esferas de governo, mostrando a relevância das políticas públicas e também a ampla contribuição social destas.

> Pensando em cidadania, passou a se levar em conta a diferença como característica dos homens enquanto indivíduos, mas em que todos, sem distinção, tenham direito aos benefícios, pois enquanto cidadãos, todos são iguais, ao menos perante a lei e com relação a certos direitos estabelecidos como fundamentais. E neste sentido, foram abertas formas de expressão cultural que estavam sufocadas ou desassistidas (SIMIS, 2007, p. 146).

As políticas públicas do setor cultural, são baseadas na noção de cidadania, neste período surgem diversos colegiados, fóruns e conferências com o intuito de construir projetos mais sólidos, com a participação de múltiplos atores. Cabe salientar que as artes da chamada 'indústria criativa' não foram suprimidas, pelo contrário, foram expandidas. Entre 2003 e 2008, foram produzidos cento e quarenta filmes nacionais, aproximadamente. A produção audiovisual tem um marco neste período com a vinculação de obras que imediatamente se tornaram icônicas, como Cidade de Deus (2002), Carandiru (2003) e Tropa de Elite (2007). As políticas públicas da cultura possibilitaram o sucesso destes filmes, que além de encontrarem um discurso apto para a existência destas narrativas, também favoreceu a distribuição destes. Sendo um país de dimensões continentais, a distribuição de produções artística geralmente é uma dificuldade a mais, como pontua o cineasta Orlando Senna: ''a maioria dos recursos iam parar no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, empórios industriais e produtivos muito importantes, mas em detrimento do resto do Brasil'' (SENNA, 2006). Há nestas ações a compreensão da cultura como um direito e também como parte fundamental no processo de democratização.

Políticas Públicas de Fomento ao Setor Museal

Neste contexto de expansão do setor cultural, em novembro de 2004 é instituído via decreto presidencial o Sistema Brasileiro de Museus. Convém salientar que a instituição do Sistema Brasileiro de Museus é um marco importante para o

setor museal, pois este é fundado nas bases da recém criada Política Nacional de Museus[1]. Os sete princípios orientadores da Política Nacional de Museus (PNM), são: 1º estabelecimento e consolidação de políticas públicas para os campos do patrimônio cultural, da memória social e dos museus, visando à democratização das instituições e do acesso aos bens culturais nacionais, estaduais e municipais; 2º valorização do patrimônio cultural sob a guarda dos museus, compreendendo-os como unidades de valor estratégico nos diferentes processos identitários, sejam eles de caráter nacional, regional ou local; 3º desenvolvimento de práticas e políticas educacionais orientadas para o respeito à diferença e à diversidade cultural do povo brasileiro frente aos procedimentos políticos de homogeneização decorrentes da globalização; 4º reconhecimento e garantia dos direitos das comunidades organizadas de participar, com técnicos e gestores culturais, dos processos de registro e proteção legal e dos procedimentos técnicos e políticos de definição do patrimônio a ser preservado; 5º estímulo e apoio à participação de museus comunitários, ecomuseus, museus locais, museus escolares e outros na Política Nacional de Museus e nas ações de preservação e gerenciamento do patrimônio cultural; 6º incentivo a programas e ações que viabilizem a conservação, a preservação e a sustentabilidade do patrimônio cultural submetido a processo de musealização, e 7º respeito ao patrimônio cultural das comunidades indígenas e afrodescendentes, de acordo com as suas especificidades e diversidades.

Tanto no texto Política Nacional de Museus quanto do decreto de instituição do Sistema Brasileiro de Museu, é possível notar a tônica de expansão das noções de cultura que se deu através dos processos de participação social pelos quais se formulou estas políticas públicas. Ao incluir como requisito para participação no Sistema Brasileiro de Museus, organizações sociais, museus comunitários, ecomuseus e grupos étnicos e culturais que mantenham ou estejam desenvolvendo projetos museológicos, a instituição progride com a outorga das partes envolvidas, acelerando o processo de democratização destes espaços, que se dá primeiro pelo seu discurso oficial.

> Se percebe o papel fundamental que a educação cultural e artística pode desempenhar em uma população para criar, difundir e melhorar um quadro de conhecimentos que permita melhor apreciar o valor do conjunto das informações recebidas e colocá-las em perspectiva. Incerteza, informação e conhecimento formam, pois, para todos os atores do setor cultural, uma ''trilogia'' fundamental que eles devem tentar compreender e dominar para agir da melhor forma, conservando cada um o seu lugar (TOLILA, 2013, p. 33).

1. A Política Nacional de Museus (PNM) foi lançada pelo Ministério da Cultura em 16 de maio de 2003. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/02/politica_nacional_museus_2.pdf

O Instituto Brasileiro de Museus, é criado em 2009 em um cenário mais amadurecido de políticas públicas para a cultura. O Instituto Brasileiro de Museus foi concebido para promover e assegurar a implementação de políticas públicas para o setor museológico, visando a contribuição no desenvolvimento e gestão das instituições museológicas, bem como para incentivar programas e ações que viabilizem a preservação e a sustentabilidade do patrimônio museológico brasileiro. Ressalta-se, portanto, que no texto de criação do principal órgão brasileiro de referência aos museus, já existe a preocupação em tornar sustentável do ponto de vista econômico e financeiro a preservação do patrimônio cultural brasileiro.

A conceituação de museu que a lei que institui o Sistema Brasileiro de Museus traz, dá conta de um museu integrado, difusor e partícipe da comunidade. Este conceito de museu, difere em muitos aspectos das ideias pelas quais muitos museus brasileiros foram constituídos. Tanto a criação do Sistema Brasileiro de Museus, quanto o seu texto oficial tem influências da Declaração de Santiago do Chile.

> Na função de coleta, estudo e preservação das expressões culturais humanas, os museus geram impacto econômico derivado de tais atividades, condensando suas funções-fim em três: preservação, pesquisa e comunicação. O artigo 1º da Lei n.º 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, também traz essas características na sua definição de museus. De acordo com a Lei, museus são "instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento" (IBRAM, 2014, p. 23).

No Brasil, de acordo com Nascimento (2010) os gestores públicos da cultura têm buscado desde 2003, usufruir da formatação de uma política pública cultural relacionando as três dimensões da cultura: a do direito, que gera acesso; a do simbólico, que estimula o processo criativo e imaginativo; e a econômica, que propicia o desenvolvimento socioeconômico. Junto com a preocupação com as questões ambientais de sustentabilidade, vem crescendo desde então a preocupação com os fatores econômicos relacionados aos museus, tanto no que se refere a fonte de recursos quanto ao impacto econômico dos museus.

Sendo uma autarquia federal autônoma tanto administrativa quanto financeiramente, coube ao Instituto Brasileiro de Museus organizar as formas de fomento financeiro ao setor museal. Em geral, os museus brasileiros mantêm suas atividades através de recursos públicos, como dotação orçamentária, investimentos diretos e via leis de incentivo fiscal.

> Dentre outras iniciativas, ressalta-se também a criação do Ibram, um órgão específico para fomentar e valorizar as atividades museais; assim como a criação do Fórum Nacional de Museus e a elaboração do Plano Nacional Setorial de Museus, um conjunto de propostas que compõe a agenda política do setor até 2020. Esse aparato redimensionou o campo dos museus, não somente em termos conceituais e legislativos, mas também sob o aspecto financeiro, em função da maior disponibilidade de recursos para investimentos, por meio de editais e pelo maior número de projetos de museus beneficiados pelo mecenato. Essas ações colocam o Estado como um dos pilares primordiais para a estruturação do campo e que, na opinião dos especialistas, continuará a se confirmar na próxima década (IBRAM, 2015, p. 39).

No que diz respeito ao provimento financeiro das instituições museológicas, sabe-se de acordo com relatórios produzidos pelo Instituto Brasileiro de Museus, que os estados do Rio de Janeiro e São Paulo tem mais facilidade em captar os recursos públicos por meio de incentivo fiscal. Este dado aponta para a realidade vivenciada por outros setores da cultura também, a organização que resolve por se isentar dos impostos em benefício de uma entidade cultural, prefere ter sua imagem vinculada a uma instituição ou artista de renome, o que inviabiliza a chegada de recursos para outros importantes agentes culturais que se encontram distanciados dos percursos da informação e formação.

> A lógica das leis de incentivo torna-se componente vital do financiamento à cultura no Brasil. Esta nova lógica de financiamento – que privilegia o mercado, ainda que utilizando quase sempre dinheiro público – se expandiu para estados e municípios e para outras leis nacionais, a exemplo da Lei do Audiovisual (Governo Itamar Franco), a qual ampliou ainda mais a renúncia fiscal. Esta última legislação foi fundamental para a retomada do cinema brasileiro. Com ela e com as posteriores mudanças da lei Rouanet, cada vez mais o recurso utilizado é quase integralmente público, ainda que o poder de decisão sobre ele seja da iniciativa privada. A predominância desta lógica de financiamento corrói o poder de intervenção do Estado nas políticas culturais e potencializa a intervenção do mercado, sem, entretanto, a contrapartida do uso de recursos privados, nunca é demais lembrar (RUBIM, 2007, p. 25).

Como praticamente tudo que envolve a contemporaneidade, o campo da cultura, também experimenta, de maneira direta e indireta, a influência do campo da economia no seu procedimento. Exemplos de interferência ou transversalidade dessas áreas são as formas de produção e distribuição de bens e serviços culturais, assim como, a representação simbólica e valoração dos mesmos. E, no caso das políticas públicas do setor cultural, a intervenção das práticas neoliberais pode não ser bem

vista por parte dos atores que constroem o setor. A crítica reside na outorga de poderes por parte das esferas governamentais aos gestores privados, o que pode colocar em risco o comprometimento com a preservação e difusão do bem cultural e patrimonial brasileiro, bem como a apropriação indevida destes e de seus significados simbólicos.

> É preciso pensar a cultura enquanto presente porque ela é um organismo vivo, em constante transformação. E sua materialização depende de uma intrínseca relação entre criatividade, planejamento e oportunidade. Criatividade para a criação, planejamento para a execução e oportunidade porque o imprevisto, seja ele positivo ou negativo, é parte integrante da atividade cultural (PONTE, 2012, p. 68).

As mudanças ocorridas no atual governo trazem a tona uma questão que parecia ter sido vencida, a de que papel o estado deve ter na viabilização da produção e preservação de cultura no país. Em abril de 2019, o governo federal anunciou a imediata mudança na principal Lei de incentivo à cultura, conhecida como Lei Rouanet. A instrução normativa reduziu o valor máximo autorizado para um projeto, até então o valor máximo permitido era 60 milhões de reais, agora o valor máximo permitido é de 1 milhão de reais, reduzindo portanto em 98% o fundo. O intuito da mudança, segundo o ministro da cidadania, é o de melhorar a distribuição dos recursos e, assim, chegar aos pequenos produtores culturais e aumentar a difusão da cultura pelo país. A atitude parece benéfica, no entanto, como articular a cultura no país sem a existência de um ministério da cultura?

> Temos um panorama atual marcado pela necessidade de pensar a cultura enquanto campo de políticas públicas, como um investimento de longo prazo, na perspectiva de gerações e não apenas de gestões governamentais. Percebe-se, entretanto, que pensar a cultura enquanto ‘’presente’’ e enquanto ‘’futuro’’ é tarefa igualmente complexa no âmbito da administração pública‘’ (PONTE, 2012, p. 68).

A partir da fala de Ponte questão importante e muitas vezes desconsiderada no processo: implementar uma política pública. O governo que não criou determinada política, não tem o compromisso em dar manutenção e promover os desdobramentos desta. Ou seja, no melhor dos cenários, quando se faz necessário dar atenção para determinada área, é necessário começar o processo do zero. E, muitas vezes, é necessário recorrer ao setor privado para dar conta das demandas relacionadas a gestão e organização dos museus, o que às vezes pode causar prejuízos as dimensões antropológico-sociais de uma ação, por exemplo. Neste caso, claramente não se considerou os desdobramentos de tal reforma na Lei de Incentivo à Cultura, pois não se tem o comprometimento basilar com os ideais que esta promulga. Na dimensão ideológica

das decisões, existe também a possibilidade de o governo determinar através de políticas públicas, critérios qualitativos para a definição de qual manifestação da cultura brasileira se deve apoiar ou não. No caso deste governo não promover a participação social em seus processos decisórios, está ação tendenciosa pode facilmente acontecer.

> O futuro, por sua vez, está cada vez mais reconhecido papel da cultura enquanto fator social e economicamente estruturante, tanto como componente básico da formação da sociedade quanto como crescente campo econômico e mercadológico. Isso exige a criação e a implementação de programas culturais de longo prazo. Tomemos como exemplo as políticas amplas de formação artístico-cultural, cujos resultados só podem concretizar-se durante gerações (PONTE, 2012, p. 68).

Os impactos positivos de uma política pública são notados ao longo do tempo; isto diz respeito da eficácia da política implantada. No caso das políticas públicas destinadas à área da cultura, nem todos os governantes a colocam como interesse público, portanto, as mesmas acabam descontinuadas ou não sofrem os ajustes necessários. Uma das justificativas recorrentes por parte dos governos em relação a displicência pela área cultura, coloca outras áreas como a de saúde e segurança à frente da cultura, como sendo essenciais para uma vida digna.

Desenvolvimento de Museus

Os museus são agentes sociais, políticos e econômicos. Interferem na totalidade do meio social, portanto, não se deve estranhar a ligação dos museus com o desenvolvimento econômico, independentemente do seu porte ou localização. O impacto dos museus está diretamente ligado ao bem estar social. A eficácia das políticas publicadas para os museus brasileiros podem ser balizadas pelas diretrizes da Mesa Redonda de Santiago do Chile, realizada pelo ICOM em 1972. Se o museu deve estar a serviço do homem e se aproximar das comunidades com prioridade a função social destas, cabe às políticas públicas assegurar estes efeitos.

> A partir da década de 1970, as novas práticas desenvolvidas nos museus priorizam o respeito à diversidade cultural, a integração dos museus às diversas realidades locais e a defesa do patrimônio cultural de minorias étnicas e povos carentes. Mais do que isso, os museus modificaram a relação cotidiana entre profissionais de museus, exposições e público. A tarefa educativa passou a ser compreendida a partir do diálogo com o público e de práticas interativas. Objetos, práticas e costumes passaram a estar subordinados a uma resposta mais ativa do público. As narrativas

> produzidas tornaram-se temas de debate que fazem parte da agenda política contemporânea (SANTOS, 2004, p. 60).

O desenvolvimento dos museus perpassa pela construção da democracia. Neste sentido, as políticas públicas deverão ser construídas com a participação social, com consideração dos processos anteriores. A aplicação da Política Nacional de Museus é uma forma tanto de dar sequência e arcabouço ao setor museal, quanto de defesa das instituições de patrimônio no país. Dado as bases filosóficas pelas quais temos baseado o conceito de cultura, o desenvolvimento dos museus depende da afirmação das instituições estatais.

O IBRAM, a partir desta publicação intitulada Museus e a dimensão econômica: da cadeia produtiva à gestão sustentável, destaca que:

> As transformações nas formas de provimento da sustentabilidade dos museus têm impacto direto na formação técnica dos quadros profissionais. Isso porque a combinação de profissionais com diferentes formações se faz cada vez mais urgente para o atendimento das demandas que vêm sendo postas às instituições museológicas como, por exemplo, a necessidade de geração de receitas próprias por meio da comercialização de produtos derivantes de seu acervo – prática já bem internalizada nos museus mais famosos do mundo. (IBRAM, 2014, p. 54).

Para além de certa resistência implícita em conceber o museu como uma instituição inserida em uma dimensão econômica, muitas vezes não se tem informação a respeito de como obter recursos para o financiamento das atividades do museu. Além disso, o diálogo dos museus com outras áreas do conhecimento, não consiste somente em sobreviver, mas também de existir no mundo contemporâneo. O comprometimento dos museus com a diversidade e a inclusão, requer, em especial neste momento, que estes busquem outras e novas soluções para continuarem potentes na criação do tecido social. É importante pensar em um contexto de aproximação dos museus com outras áreas do conhecimento, como as áreas de gestão e de criação digital, para subverter as dificuldades enfrentadas atualmente e fomentar uma rede capaz de aplicar as políticas públicas já existentes e também criar novas políticas públicas como resposta as novas dificuldades enfrentadas atualmente.

Referências

BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das ideias. In: **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador. EDUFBA. 2007. p. 109-132.

BRENNER, Lopes. **Políticas públicas: conceitos e prática**. Minas Gerais. SEBRAE. 2008.

IBRAM, Instituto Brasileiro de Museus. **Museus e a dimensão econômica: da cadeia produtiva à gestão sustentável** / Instituto Brasileiro de Museus – Brasília, DF: IBRAM, 2014.

IBRAM, Instituto Brasileiro de Museus. **Encontros com o futuro: prospecções do campo museal brasileiro no início do século XXI**. Brasília: IBRAM, 2015.

NASCIMENTO JR., José do. **Economia de Museus**. Brasília: IBRAM, 2010.

PONTE, Elizabeth. **Por uma cultura pública: organizações sociais, oscips e a gestão pública não estatal na área na cultura**. São Paulo. Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador. EDUFBA. 2007. p. 11-36.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo. V. 19. n. 55. p. 53-73. Junho, 2004.

SENNA, Orlando. Lula ''levantou'' o cinema brasileiro, diz secretário. Rio de Janeiro. 2006. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,AA1383569-7084,00-LULA+LEVANTOU+CINEMA+BRASILEIRO+DIZ+SECRETARIO.html> Acesso em: 01 maio 2020.

SIMIS, Anita. A política cultural como política pública. In: **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador. EDUFBA. 2007. p. 133-156.

TOLILA, Paul. **Cultura e economia**: problemas, hipóteses, pistas. São Paulo. Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

5.9. PLANO PARA ESTUDOS PRELIMINARES À RESTAURAÇÃO DA OBRA DE DAKIR PARREIRAS: FUGA DE ANITA GARIBALDI A CAVALO, DO MUSEU HISTÓRICO FARROUPILHA.

Isis Fófano Gama
Graduanda em Bacharelado de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Universidade Federal de Pelotas
isis.fofano@gmail.com

Andréa Lacerda Bachettini
Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural
Universidade Federal de Pelotas
andreabachettini@gmail.com

Keli Cristina Scolari
Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural
Universidade Federal de Pelotas;
keliscolari@gmail.com

Resumo: O presente trabalho visa apresentar os estudos preliminares para a restauração da obra do artista Dakir Parreiras, Fuga de Anita Garibaldi a cavalo. A trajetória da obra se inicia com a valorização e afirmação da história do Rio Grande do Sul através da encomenda ao artista Dakir Parreiras no início do século xx para ornamentar as paredes do Palácio Piratini, em Porto Alegre. Na década de 50, devido a sua temática, a obra foi transladada para o Museu Histórico Farroupilha, em Piratini, onde permaneceu até 2011, quando novamente volta à capital dos gaúchos e fica aguardando restauração no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), que acabou não sendo concluída. Atualmente a pintura é uma das obras que juntamente com a pintura "Alegoria, Sentido e Espírito da Revolução Farroupilha", de Hélios Seelinger, faz parte do Projeto de Extensão Laboratório Aberto de Bens Culturais da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Esta comunicação, portanto, é uma ação de pesquisa do projeto de extensão, e também um recorte do projeto do trabalho de conclusão de curso que está iniciando no curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFPEL. Para o desenvolvimento da pesquisa qualitativa e aplicada, partiu-se primeiramente para a revisão bibliográfica.

A pesquisa propõe diferentes abordagens buscando contextualizar a obra levando em consideração aspectos subjetivos, valorizando a pintura enquanto obra de arte e buscando mecanismos de entendimento para a sua maior projeção na linha do tempo.

Palavras-chave: Fuga de Anita Garibaldi a cavalo, Dakir Parreiras, Laboratório Aberto de Bens Culturais.

A Fuga da Anita Garibaldi a Cavalo de Darkir Parreiras

O objeto de estudo deste trabalho é a pintura intitulada "Fuga de Anita Garibaldi a cavalo", com dimensões 2,20 cm x 1,70 cm, do artista carioca Dakir Parreiras (Figura 01). A pintura foi encomendada pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul em 1917 (A FEDERAÇÃO. Darkir Parreiras, 1917, p.5)[1], com a proposta de narrativa de parte da história do estado e representação de seus ícones da Revolução Farroupilha.

Dakir Parreiras foi um artista paisagista e pintor de fatos históricos atuante do início ao meio do século 20. Dados sobre o artista e sua atuação artística estão disponíveis na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. Ali seu nome é presente em publicações pertencentes principalmente à jornais dos estados do Rio Grande do Sul (A Federação) e Santa Catarina (O Estado).

Figura 01: Dakir Parreiras.
Fonte: Biblioteca Digital Luso-Brasileira, 2020.

1. BIBLIOTECA NACIONAL, Hemeroteca Digital. Dakir Parreiras. A Federação, Porto Alegre, 9 de julho. 1998. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 25 dez. 2019.

A obra compôs, até a década de 50, o acervo do Palácio Piratini, em Porto Alegre. Nesse período foram encomendadas pinturas murais ao artista Aldo Locatteli para a redecoração da edificação (BACHETTINI; MICHELON; SCOLARI, 2019, p. 51), sendo assim, parte da coleção artística móvel do Palácio teve sua guarda remanejada para outras localidades do estado. Por sua temática ser relacionada com a Revolução Farroupilha, a "Fuga de Anita Garibaldi a cavalo" (Figura 02), juntamente com a pintura, "Alegoria, sentido e espírito da Revolução Farroupilha", do artista Hélios Seelinger e "O retorno de Bento Gonçalves da prisão", de autoria de Antônio Parreiras, foram destinadas à cidade de Piratini, ao Museu Histórico Farroupilha (MARTINS, 2017).

O Rio Grande do Sul possui em sua história relatos de pioneirismo nacional no quesito da preservação patrimonial, assim, Frinéia Zamin (2006), relata. A autora constrói a trajetória da formulação do patrimônio, a nível mundial, passando pelo nacional até chegar a uma visão mais regional, focando no patrimônio cultural do estado sul-rio-grandense. Desde a década de 20 do século XX, o estado apresenta proposta de proteção de locais de representação da evolução do Rio Grande do Sul (ZAMIN, 2006, p. 43). A autora ainda cita que a cidade de Piratini, na década de 50, foi contemplada com um Plano Diretor.

Figura 02: Fuga de Anita Garibaldi a cavalo no Museu Histórico Farroupilha em Piratini.
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.

Sobre as restaurações da obra

Durante a trajetória da obra, sabe-se que ela passou por intervenções anteriores, em 1994 (CORRÊA, 2014, p. 16), porém sem maiores detalhes sobre seu estado de conservação na época, especificações de técnicas e materiais utilizados. Somente há registros de suas alterações no tempo a partir de 2011, quando a pintura deu entrada no MARGS (Figura 03), estando sua restauração sob responsabilidade da restauradora da instituição, Naida Maria Vieira Corrêa. "Tal empreendimento só poderia ter sido realizado a partir da vontade política da instituição em resguardar o patrimônio de suas instituições irmãs e primas pelo patrimônio público, histórico e artístico do Estado" (CORRÊA, 2014, p.9). Neste momento, o início da restauração da obra foi possível devido a elaboração de um projeto, aprovado na lei Rouanet, envolvendo diferentes entidades, como a Empresa Restauratus, o MARGS, e uma Organização da Sociedade Civil (LACERDA et al., 2011).

Figura 03: Equipe no Setor de Conservação e Restauração do MARGS trabalhando na restauração da pintura.
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 2012.

Segundo a restauradora Naida Corrêa (2014, p. 16), referindo-se a obra "Fuga de Anita Garibaldi a cavalo", "a restauração dessa obra foi interrompida por falta de recursos e aguarda a conclusão com novo projeto". Em 2019 é firmado um acordo de cooperação entre a Secretaria de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul e a Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). A obra de Dakir Parreiras, juntamente com a de Hélios Seelinger, passou a fazer parte do Projeto de Extensão Laboratório Aberto Conservação e Restauração de Bens Culturais (BACHETTINI; MICHELON; SCOLARI, 2019, p. 51). As duas obras são de grande interesse para preservação e valorização da memória e história do Rio Grande do Sul.

A proposta de desenvolvimento do trabalho de conclusão de curso voltada para a obra "Fuga de Anita Garibaldi a cavalo", se deu pelas diferentes oportunidades que ela oferece e relevância que tem quanto à sua tipologia, como pintura histórica e importância, enquanto integrante do acervo do Museu Histórico Farroupilha e do Estado do Rio Grande do Sul. A obra, por ser de grande dimensão é um desafio por si só. Além disso, ela apresenta alterações na camada pictórica, intrínsecos à técnica do artista. Ainda há outros danos e fatores de degradação que atingem tanto o suporte quanto a camada pictórica que comprometem a sua integridade.

Foi montada uma estrutura na Sala 01 (Sala de Música) (Figura 04) do Museu do Doce, do Instituto de Ciências Humanas (ICH) da UFPEL, para tratamentos necessários à obra. Porém as atividades práticas também serão desenvolvidas, Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura, do ICH, pela impossibilidade de locomoção de equipamentos. A restauração terá como base conceitos clássicos e contemporâneos da restauração, voltados às obras de arte, e no que concerne à sua estética, materialidade e à própria execução restaurativa. Ainda fará parte da pesquisa técnico-científica a realização de estudos que vão além de sua materialidade, como o iconográfico, iconológico, formal e estilístico, histórico e um estudo relacionando a pintura histórica e o retrato feminino no Brasil.

Figura 04: Chegada das obras do Projeto Laboratório Aberto ao Museu do Doce.
Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração de Pinturas, 2019.

A preservação patrimonial sempre se apresenta de maneira desafiadora, especialmente no campo de bens públicos. A trajetória da obra "Fuga de Anita Garibaldi a Cavalo" se inicia com a valorização e afirmação da história do Rio Grande do Sul em sua encomenda ao artista Dakir Parreiras, e sua exposição em edifício de importância, como foi e é, o Palácio Piratini. Seu remanejo para o Museu Histórico Farroupilha na década de 50 demonstra preocupação com o quesito patrimonial, foi nessa mesma década que foi estabelecido o Plano Diretor de Piratini (ZAMIN, 2006, p. 43), porém, atualmente, a instituição dispõe de recursos escassos para manutenção de seu acervo. Assim, as ações conservativas e restaurativas têm ficado a cargo de projetos elaborados em conjunto com diferentes instituições, assim foi em 2011, e está sendo no acordo firmado em 2019, com a parceria técnico-científica entre o Governo do Estado do Rio Grande do Sul, a UFPEL, e outras instituições de porte menor, mas que também tem fundamental papel para a viabilização do trabalho prático de restauração.

Para a conservação - restauração todo estudo de caso contribui por suas peculiaridades e necessidades de soluções, muitas vezes criativas, para resolução de questões que se apresentam ao profissional. No caso da pintura (Figura 5) em questão, já é visível, sem muito esforço, que há um grande problema com craquelamentos e desprendimentos da camada pictórica.

Figura 5: Fuga de Anita Garibaldi a cavalo.
Fonte: Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura, 2020.

Em se tratando de uma obra de arte, onde há um apelo estético, se essa degradação seguir evoluindo, em pouco tempo poderemos já não ter mais remanescente significativo que permita uma experiência completa da obra. Assim, existe a necessidade de um tratamento emergencial restaurativo, para que seja garantida sua estabilidade e seja devolvida a possibilidade de uma leitura mais contínua da tela, para que a "Fuga de Anita Garibaldi a Cavalo" seja mantida e possa ser fruída por mais gerações.

Considerações Finais

O trabalho encontra-se em desenvolvimento, as atividades práticas tiveram que ser interrompidas seguindo as orientações Organização Mundial da Saúde, Ministério da Saúde e do Comitê de enfrentamento da COVID-19 da UFPel para o achatamento da curva de contaminação pelo novo coronavírus, mas as ações não presenciais como as de pesquisa aqui apresentada continuam. Portanto, o trabalho contribuirá

não só para a preservação da história do Estado, mas também trará contribuições no campo artístico com a pesquisa sobre o artista Dakir Parreiras, e sobre a própria obra em diferentes facetas, indo da caracterização de sua materialidade, construção, proposta temática e estudo dos recursos representativos utilizados na construção da imagem do quadro.

Referências

ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual:** uma psicologia da visão criadora. Pioneira, São Paulo, 2005.

BACHETTINI, A.L.; MICHELON, F.F.; SCOLARI, K.C. Laboratório acerto de conservação e restauração de bens culturais: a restauração "Alegoria, sentido e espírito Farroupilha" uma pintura de grande dimensão pertencente ao Governo do Estado do Rio Grande do Sul. **Caderno de Resumos do V Encontro Luso-brasileiro de conservação e restauro**, Porto, n. 5. p. 51, dezembro, 2019.

BAILÃO, A. **Critérios de Intervenção e Estratégias para a avaliação da qualidade da reintegração cromática em pintura**. Tese de Doutorado. Dourado em Conservação de Bens Culturais, especialidade de pintura. Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2015.

BALDINI, Umberto. **Teoria del Restauro** - y unidad de metodologia. V. 2. Nerea: San Sebastián, 2009.

BIBLIOTECA NACIONAL, Hemeroteca Digital. Dakir Parreiras. **A Federação**, Porto Alegre, 9 de julho. 1998. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 25 dez. 2019.

BRANDI, C. **Teoria da Restauração**. Ed. Artes e Ofícios. São Paulo, 2004.

CALVO, Ana. **Conservación y Restauración de Pintura sobre Lienzo**. Serbal: Barcelona, 2002.

CORRÊA, N. Cooperação em Conservação e Restauração no Museu de Arte do Rio Grande do Sul: a restauração de conjunto de obras do Museu Histórico Farroupilha de Piratini em realização pelo Núcleo de Conservação e Restauro do MARGS, **Texto.** Porto Alegre, v. 2 n. 4. p. 9 – 18, julho, 2014.

DEZIN, N. K.; LINCOLN, Y.S. **O planejamento da pesquisa qualitativa**. Artmed: Porto Alegre, 2006.

GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão:** um estudo da psicologia da representação pictórica. Martins Fontes: São Paulo, 2007.

GÓMEZ, M. L. **La restauración**. Cuadernos Arte Cátedra: Madrid, 2005.

LACERDA, C.F. et al. Restauro da Tela "Fuga de Anita à cavalo", pertencente ao Museu Histórico Farroupilha da cidade de Piratini. *In:* **xx Congresso de Iniciação Científica, III Mostra Científica**. Pelotas: UFPEL, 2011.

LUBISCO, N.M.L.; VIEIRA, S.C.; SANTANA, I.V. **Manual de Estilo Acadêmico** – Monografias, Dissertações e Teses. EDUFBA: Salvador, 2008.

MARTINS, S. Restauro de obra reúne Casa Civil, MARGS e IHGRS. **Casa Civil**, Porto Alegre, 13 de setembro de 2017. Disponível em: < https://casacivil.rs.gov.br/restauro-de-obras-reune-casa-civil-margs-e-ihgrs > Acesso em: 26 dezembro de 2019.

MUÑOZ, S. M. **Teoría Contemporánea de la Restauración**. Madrid: Sintesis, 2003.

NICOLAUS, Knut. **Manual de Restauración de Cuadros**. Verlagsgesellchaft: Könemann, 2003.

PASCOAL, Eva e PATIÑO, Mireia. **O Restauro de Pintura.** Barcelona: Estampa, 2002.

SILVEIRA, J.E.B.R. da. **Abordagem metodológica do objeto artístico**: considerações sobre alguns princípios teóricos. Editora Jalovi: Bauru, 1979.

URBIM, C. **Os Farrapos.** Zero Hora: Porto Alegre, 2002.

ZAMIN, F. **Patrimônio Cultural do Rio Grande do Sul** – A atribuição de valores a uma memória coletiva edificada para o estado. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

5.11. UM MUSEU PARA TODOS: DIAGNÓSTICO DE ACESSIBILIDADE NO MUSEU DO DOCE

Jéssica Veras Araújo
Graduanda em Terapia Ocupacional
Universidade Federal de Pelotas
jessica.veras.jva@gmail.com

Amanda Corrêa Botelho
Graduanda em Terapia Ocupacional
Universidade Federal de Pelotas
amandabotelhoag@outlook.com

Isabela Fernandes Andrade
Arquiteta e Urbanista
Universidade Católica de Pelotas
acessiarq@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar os resultados levantados no diagnóstico de acessibilidade realizado no Museu do Doce, localizado na cidade de Pelotas-RS. Os resultados apresentados são fruto de um trabalho de maior amplitude, denominado projeto de extensão "Um museu para todos: Programas de Acessibilidade", desenvolvido pela Rede de Museus da UFPel, que visa elaborar programas de acessibilidade nos três museus da UFPel (Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo e Museu do Doce), Memorial do Anglo e Museu Municipal Parque da Baronesa. Como método foi utilizado entrevista e planilha semiestruturada, além de levantamentos métricos e fotográficos. Os resultados apontam que o museu utiliza 23% dos itens das dimensões atitudinal, comunicacional, instrumental, metodológica e programática; e 20% da dimensão arquitetônica. Estes dados assinalam que embora já tenha uma movimentação positiva, o projeto terá como próximas etapas o diálogo com as instituições para apresentação dos diagnósticos e as ações de sensibilização com as equipes, para posterior desenvolvimento dos Programas de Acessibilidade das instituições.

Palavras-chave: 1. Acessibilidade 2. Museus 3. Pessoas com deficiência 4. Programa de acessibilidade

Introdução

Segundo o Estatuto dos Museus, Lei 11.904/09, todos os museus devem efetuar o planejamento anual e determinar o plano museológico de modo a contemplar a acessibilidade universal, beneficiando todas as pessoas, independente de suas capacidades e/ou possíveis limitações.

Em 2015, após a promulgação da Lei Brasileira de Inclusão (Lei 13.146/15), foi acrescentado ao Estatuto dos Museus o Programa de Acessibilidade, que de acordo com Salasar (2019) é o documento que aponta estratégias para intervenções em museus, com intuito de garantir condições de acessibilidade e, consequentemente, promover a inclusão das pessoas com deficiência no âmbito cultural. Segundo Sassaki (2009) a acessibilidade se organiza através de seis dimensões: arquitetônica, atitudinal, comunicacional, instrumental, metodológica e programática.

Para garantir acessibilidade, faz-se necessário realizar avaliação das atuais condições dos espaços museológicos, a fim de identificar as lacunas ainda existentes.

O Museu do Doce é um museu universitário vinculado ao Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e tem como principal missão preservar os suportes de memória da tradição doceira da cidade de Pelotas e região, e produzir conhecimento sobre esse patrimônio.

Cabe salientar que os resultados aqui apresentados são fruto de um trabalho de maior amplitude, denominado projeto de extensão "Um museu para todos: Programas de Acessibilidade", desenvolvido pela Rede de Museus da UFPel, cujo objetivo principal é elaborar programas de acessibilidade nos três museus da UFPel (Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo e Museu do Doce), Memorial do Anglo e Museu Municipal Parque da Baronesa. Inicialmente o projeto englobava apenas as instituições ligadas à UFPel, mas a partir de contato entre a gestão do Museu Municipal Parque da Baronesa e a equipe envolvida no projeto, este também foi incorporado. Até o momento, foram realizados os diagnósticos de acessibilidade das instituições em si, futuramente pretende-se fazer oficinas de instrumentalização e sensibilização da equipe e posteriormente a elaboração do programa de acessibilidade.

Referencial teórico

O casarão 8, sede do Museu do Doce, foi edificado em 1878 por solicitação de Francisco Antunes Maciel, Conselheiro do Império, para abrigar a residência de sua família.

Entre os anos de 1950 e 1973, a edificação serviu como sede do Quartel General da 8ª Brigada de Infantaria Motorizada. Depois deste período foi ocupada por diversos órgãos públicos municipais. Em 1977 a casa foi tombada em nível federal pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Adquirida pela UFPel em 2006, o processo de restauração e adaptação ao novo uso iniciou em 2010 e foi concluído em 2013, quando o museu foi criado e alocado no casarão, sendo aberto ao público. O acervo do museu é composto por peças históricas, documentais, bibliográficas ou impressas relacionadas com a história da tradição doceira da cidade, além de objetos/ representações relacionadas a missão do museu.

O Museu do Doce já possuiu um trabalho que foi iniciado na área de acessibilidade, no ano de 2016, através do programa de extensão "O Museu do Conhecimento para Todos: Inclusão cultural para pessoas com deficiência em museus universitários"[1], que implementou a exposição de longa duração e tinha como objetivo ser uma exposição inclusiva.

Tratando-se de acessibilidade, Sarraf (2018) traz um pouco do histórico deste conceito juntamente a sua atual concepção.

> O conceito de acessibilidade é muito abrangente. Em um momento inicial do surgimento do termo, no âmbito do Movimento Internacional de Inclusão Social das Pessoas com Deficiência, na década de 1980, foi compreendido como eliminação de barreiras físicas/arquitetônicas de um espaço construído. Posteriormente, foi definido como possibilidade e condição de alcance, percepção e entendimento de produtos e serviços gerais. Atualmente, a acessibilidade é compreendida como direito de vida independente, exercício de direitos de cidadania e participação social (SARRAF, 2018, p. 26).

Observa-se que historicamente as questões ligadas a acessibilidade estiveram muito associadas apenas a acessibilidade arquitetônica, deixando de lado as outras dimensões da acessibilidade, tão importantes quanto, como se pode verificar no quadro abaixo.

1. Coordenado pela profª Dra. Francisca Ferreira Michelon (ICH-UFPel)

Quadro 1: As seis dimensões de acessibilidade

DIMENSÃO DE ACESSIBILIDADE	CONCEITO	ILUSTRAÇÃO
Arquitetônica	Diz respeito a inexistência de barreiras físicas, permitindo acesso de todas as pessoas aos museus.	O elevador em edificações com mais de um pavimento. **Fonte da imagem:** arquivo pessoal.
Atitudinal	Está relacionada a ausência de preconceitos, estereótipos, estigmas, más atitudes que as pessoas tem frente as dificuldades dos outros.	A gestão do museu deve ter formação sobre acessibilidade e estar preparada para receber qualquer público. Essa é a melhor atitude que um museu precisa para poder ser inclusivo. **Fonte da imagem:** https://www.expressomt.com.br/noticia/inclusao-de-pessoas-com-deficiencia-e-tema-de-palestra-e-campanha-do-mpt/2055454

DIMENSÃO DE ACESSIBILIDADE	CONCEITO	ILUSTRAÇÃO
Comunicacional	Está ligada a inexistência de barreiras na comunicação entre as pessoas.	Um exemplo é quando o museu recebe um público surdo, o discurso expositivo deve ser traduzido para libras. **Fonte da imagem:** https://saemuseunacional.com/2015/05/22/mediacao-em-libras/. Acesso em: 26 abr. 2020.
Instrumental	Pressupõe a adequação dos aparelhos e utensílios do museu de acordo com a demanda do público.	O mapa tátil é um exemplo de adequação da obra do museu, para pessoas com deficiência visual. Fonte da imagem: Roger Vilela.

DIMENSÃO DE ACESSIBILIDADE	CONCEITO	ILUSTRAÇÃO
Metodológica	Diz respeito a substituição dos métodos tradicionais utilizados, para poder tornar possível a inclusão de todas as pessoas ao museu.	Para pessoas com deficiência intelectual é dificil compreender o discurso expositivo, portanto o uso da prancha é uma substituição dos métodos tradicionais. **Fonte da imagem:** http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/4390
Programática	É relativa as legislações, decretos e normativas, sobre as pessoas com deficiências.	A Lei 11.904/09 do Estatuto dos Museus é um exemplo, que determina que o plano museológico mantenha a acessibilidade universal. **Fonte da imagem:** http://blog.handtalk.me/acessibilidade-em-museus/

Fonte: elaborado pela autora

Essas dimensões de acessibilidade são importantes para que todas as pessoas não só tenham acesso físico ao museu, mas também possam ter igualdade de oportunidades na fruição do ambiente cultural, sejam elas pessoas com ou sem deficiência.

Lourenço et al. (2016, p. 93) compreende o conceito de acessibilidade nos museus e defende que a acessibilidade neste contexto refere-se a "um conjunto de adequações, medidas e atitudes que visam proporcionar bem-estar, acolhimento e acesso à fruição cultural para pessoas com deficiência beneficiando públicos diversos". Portanto a acessibilidade cultural garante o exercício de direitos de cidadania cultural e a participação efetiva a cultura.

E quando se trata de direito, é importante salientar que a LBI traz no artigo 42 que a pessoa com deficiência tem direito a cultura em igualdade de oportunidades com as demais pessoas. Portanto vale ressaltar que para um ambiente estar apto a receber todo o tipo de pessoa ele deve atender aos princípios do desenho universal.

A LBI conceitua o desenho universal como "concepção de produtos, ambientes, programas e serviços a serem usados por todas as pessoas, sem necessidade de adaptação ou de projeto específico" (LBI, 2015, art. 112). Em vista disso, compreende-se que se todos os espaços atendessem aos princípios do Desenho Universal, a universalidade de acesso estaria assegurada. Este é um termo mais amplo de acessibilidade, levando em consideração todas as pessoas, sem restrições, portanto quando se usa esse termo, está incluindo todas as dimensões de acessibilidade.

Metodologia

As reuniões para o desenvolvimento do projeto ocorrem duas vezes na semana e integram a equipe multidisciplinar indivíduos com diferentes formações, como Arquitetura e Urbanismo, Jornalismo, Museologia, Pedagogia e Terapia Ocupacional. Cabe destacar que esta avaliação faz parte de uma pesquisa de maior amplitude, que prevê a avaliação de 4 museus.

Antes de começar as visitas aos museus foi feito um levantamento bibliográfico sobre os conceitos básicos de acessibilidade, bem como oficinas sobre a temática. Posteriormente começaram-se as visitas técnicas, onde num primeiro instante a visita foi guiada pelos profissionais dos museus, onde oportunizou-se o primeiro contato entre a equipe da instituição com a do projeto. Num segundo instante a equipe do projeto retornou aos museus e coletou os dados para o diagnóstico de acessibilidade dos museus.

O instrumento norteador foi uma entrevista semiestruturada pela autora Negreiros (2017), composta por questões sobre a gestão do museu e as cinco dimensões de acessibilidade observadas: atitudinal, comunicacional, instrumental, metodológica

e programática. Já as observações referentes a dimensão arquitetônica foram repassadas para planilhas estruturadas pelas autoras Dischinger, Ely e Piardi (2012), formada por cinco locais: áreas de acesso ao edifício; saguões, salas de recepção e espera; circulações horizontais (corredores e passagens); circulações verticais (elevadores, patamares, escadas e rampas) e, sanitários adaptados para pessoas com deficiência física. Além das observações, foram feitos levantamentos métrico e fotográfico.

As ações estão divididas em quatro etapas, tais quais: conhecimento e discussão sobre os conceitos ligados ao projeto, diagnóstico da acessibilidade nesses ambientes, oficinas de instrumentalização e sensibilização da equipe e por último a elaboração do programa de acessibilidade. O projeto encontra-se em andamento e até o presente momento já foram realizados os diagnósticos nos museus supracitados.

Resultados e Discussões

Os resultados que ora se apresentam dizem respeito aos dados coletados no diagnóstico de acessibilidade do Museu do Doce.

Visto que a equipe do museu já teve contato com as questões de acessibilidade em 2016, através do programa de extensão anteriormente citado, observou-se que possuíam conhecimento sobre a diversidade do público e das barreiras existentes. Dos 16 itens analisados, a equipe apresentou 9 (56%).

Referente a dimensão atitudinal observou-se 10 itens, mas somente 1 (10%) é utilizado, visto que a equipe teve capacitação e sensibilização, para as questões de acessibilidade.

Já na dimensão comunicacional verificou-se que dos 24 itens, o museu dispõe de 7 (29,17%), mas estão invizibilizados. Entre eles está a audiodescrição, o audioguia, a identificação em braile e em letra ampliada, as réplicas das obras para serem tocadas, os roteiros em pictogramas e o piso podotátil na rua.

Dos 5 itens que constam a dimensão metodológica, a equipe não utiliza nenhum.

Os resultados relacionados a dimensão instrumental dos 4 itens observados, é utilizado apenas 1 (25%), os equipamentos multimidia.

Na dimensão programática também foram analisados 4 itens, em que metade é utilizado (50%). Vale destacar que é o único museu da rede que já tem um Programa de Acessibilidade.

Já a dimensão arquitetônica foi analisada por outro instrumento de avaliação em 5 pontos diferentes, composto por diferentes itens e por isso será melhor exemplificada no quadro abaixo.

Os resultados serão apresentados na tabela da seguinte maneira, na primeira coluna estão exibidos os locais analisados, na segunda coluna o número dos itens de

cada local, na terceira e quarta coluna está o número referente aos itens que o museu possui ou não, na quinta coluna é quando a pergunta não se aplica para este edifício e a última é quando não é referente a nenhuma das opções anteriores.

Quadro 2: Dimensão arquitetônica

LOCAIS	ITENS	SIM	NÃO	NÃO SE APLICA	OUTRO
Áreas de acesso ao edifício	95	21	23	44	7
Saguões, salas de recepção e espera	57	7	13	34	3
Circulações horizontal	30	3	7	14	6
Circulações vertical	93	11	15	64	3
Sanitários para deficientes físicos	41	20	6	13	2

Fonte: elaborado pela autora

Considerações Finais

Através do diagnóstico realizado, observou-se que embora já tenha uma movimentação positiva no Museu do Doce ainda há um caminho a ser percorrido para a garantia de igualdades de oportunidades de acesso.

O Museu do Doce foi a primeira instituição museal em Pelotas a dispor de um Programa de Acessibilidade, tornando-se uma referência em acessibilidade programática nos museus universitários do país, porém não houve continuidade no trabalho, o que acabou invizibilizando as ações existentes.

Importante destacar aqui que os recursos de acessibilidade comunicacional que o museu dispõe foram desenvolvidos através das ações do Programa de Extensão "O Museu do Conhecimento para todos", porém os mesmos estão sem manutenção.

Constatou-se, ainda, que a equipe do Museu do Doce está sensibilizada para a pauta da acessibilidade cultural, uma vez que têm acompanhado as ações desenvolvidas pelos projetos de extensão desde 2016, demonstrando interesse em ampliar as possibilidades de acesso do Museu. Entretanto, ressalta-se que com a limitação de recursos humanos entende-se a dificuldade de implementação e atualização dos recursos já existentes no museu.

No que tange ao projeto de extensão "Um museu para todos", este encontra-se em andamento e terá como próximas etapas o diálogo com as instituições para apresentação dos diagnósticos e as ações de sensibilização com as equipes, para posterior desenvolvimento dos Programas de Acessibilidade das instituições.

Conclui-se que embora ainda se tenha um longo caminho pela frente para a implementação do acesso universal, vale ressaltar que entre as dimensões de acessibilidade, a dimensão atitudinal é a mais importante, visto que ter empatia pelo outro, sem preconceitos, estereótipos, estigmas, más atitudes frente às dificuldades dos outros é o primeiro passo a ser tomado, para a inclusão das pessoas com deficiência.

Bibliografia

BRASIL. Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015. **Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa Com Deficiência**.

DISCHINGER, Marta; ELY, Vera Helena Moro Bins; PIARDI, Sonia Maria Demeda Groisman. **Promovendo acessibilidade espacial nos edifícios públicos**. 2012. Elaborada pelo Ministério Público de SC. Disponível em: https://www.mpam.mp.br/attachments/article/5533/manual_acessibilidade_compactado.pdf. Acesso em: 26 abr. 2020.

LOURENÇO, Marcia Fernandes et al. Estudo exploratório sobre o acesso aos museus da Universidade de São Paulo. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio**, v. 9, n. 1, p. 91-113, 2016.

NEGREIROS, Dilma de Andrade. **POTENCIAR A ACESSIBILIDADE CULTURAL EM AMBIENTES CULTURAIS**: um estudo exploratório em museus. 2017. 80 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação Acessível, Instituto PolitÉcnico de Leiria, Leiria, 2017.

PROGIC/UFPEL (Rs). Universidade Federal de Pelotas (org.). **Rede de Museus da UFPEL**: Museu do Doce. 2020. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/rededemuseusdaufpel/museu-do-doce/. Acesso em: 15 abr. 2020.

SALASAR, Desirée Nobre. **Um museu para todos: manual para programa de acessibilidade**. Pelotas: Ufpel, 2019. 64 p.

SARRAF, Viviane Panelli. Acessibilidade cultural para pessoas com deficiência: benefícios para todos. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, São Paulo, v. 6, p. 23-43, jun. 2018.

SASSAKI, Romeu Kazumi. Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. **Revista Nacional de Reabilitação (Reação)**. São Paulo, v. 12, p. 10 -16, mar./ abr. 2009.

5.12. MALG: TRABALHOS DE MEDIAÇÕES COM CRIANÇAS E SUA APRENDIZAGEM NO MUSEU

Letícia Beck Fonseca
Arquiteta
PGA Especialização em Patrimônio Cultural
Graduada em Artes Visuais Licenciatura CA/UFPEL
Aluna especial do PPGAVI.
lb48318@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem por objetivo apresentar o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo localizado em Pelotas, Rio Grande do Sul e as mediações do Nuno Ramos, Gotuzzo Revisitado e Arlinda Nunes através de um projeto de Extensão da UFPel, CA e MALG ocorreram mediações com alunos. Na metodologia tentamos compreender a experiência e a poética realizada nas exposições relacionadas com a arte e educação, para promover por meio de diálogos a interação entre visitantes e obras expostas. Os resultados encontrados foram de aprendizagem no museu. O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, e a Universidade Federal de Pelotas, UFPel, proporcionam à comunidade, acervos e exposições que só se tornam acessíveis graças ao projeto de mediação que oportuniza aos visitantes escolares as ações educativas: do desenho, do diálogo e da comunicação.

Palavras-chave: MALG; Mediações; Exposições.

Introdução

Este artigo tem por objetivo consiste em uma análise e reflexão a respeito das ações educativas realizadas por meio das mediações acontecidas no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), e está dentro das áreas de conhecimento do ensino da arte e das aprendizagens em museus. Esta proposta de trabalho inicia com a investigação da história do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo e seu setor educativo, relata as experiências das mediações realizadas e problematiza se as mediações contribuem para a aprendizagem no Museu e para que ele cumpra a sua missão social.

Como metodologia na pesquisa tentou-se compreender a experiência e a poética realizada nas exposições relacionadas com a arte e educação, para promover por meio de diálogos a interação entre visitantes e obras expostas.

Os instrumentos de investigação e as fontes da pesquisa são: fotos, análise de documentos, imagens, e trabalho de campo, colhendo subsídios, pesquisa realizada no MALG e em material da pesquisadora para fazer os relatos segundo referenciais teóricos, contando as minhas experiências, formando uma análise ao longo da investigação de forma sistemática.

No Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, que está ligado ao CA, ocorreram a exposição do artista Nuno Ramos em 2016, a exposição Gotuzzo Revisitado em 2016 e a exposição da artista Arlina Nunes em 2017, onde houveram as mediações com alunos de escolas com atividades práticas como desenho, diálogo e comunicação.

Nas exposições onde suas obras estiveram expostas no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, por alguns meses para visitação do público, e também por escolas estaduais e municipais, assim como particulares de Pelotas foram estudadas para mediação do projeto educativo.

O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo

O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, surgiu do acervo da Escola de Belas Artes que foi transformada em Instituto de Letras e Artes, atual Centro de Artes da UFPEL.

O patrimônio artístico da Escola de Belas de Artes em especial o seu acervo deram origem no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, quando ele doa uma tela em 1949, para EBA. E em "1955 o patrono do Museu doa 56 obras e deixara em testamento um precioso legado e desenhos do artista" (MAGALHÃES, 2008, p.135).

E nos arquivos do MALG, encontra-se que em "1986 foi inaugurado o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, ligado ao Centro de Artes da UFPEL", que hoje em 2019 tem sua sede própria na Praça Sete de Julho, 180 no Centro da cidade de Pelotas, R.S. Brasil (MALG, 2019).

O trabalho de Mediação

Através das mediações com o Projeto de Extensão da UFPel e CA, Museu comunidade, escola, os alunos desenvolveram atividade de integração entre a comunidade escolar e o museu.

A mediação ligada ao núcleo pedagógico do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo com alunos das escolas, foi orientada a visita, onde as obras expostas eram contempladas e interpretadas, propondo e perguntando às crianças que não só vivenciaram as obras, mas também que representaram seus significados. As crianças com auxílio

do material distribuído realizaram desenhos interpretativos das obras expostas com auxílio dos mediadores.

A Mediação no Museu

Na função educativa não formal dos Museus e a presença necessária de tradutores verbais que esclareçam a mensagem da exposição para o público e o ajudem a compreendê-la é que pretendo mostrar aqui o processo de dois anos em que trabalhei no Setor Educativo do MALG como mediadora, no Projeto de Extensão UFPel/MALG/CA, vivenciando propostas de mediação em exposições diversas com realização de atividades que envolveram centenas de pessoas.

A autora Consuelo conta que o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo "separou e organizou um espaço" (ROCHA, 2003) onde aconteceriam as atividades didáticas e formou uma equipe com os mediadores.

Nas mediações ocorridas nas exposições do artista Nuno Ramos, Gotuzzo Revisitado, e da Artista Arlinda Nunes como exemplos práticos de promover a interação de visitantes na concepção e apresentação, considerado essencial para promover o diálogo entre os alunos visitantes e o museu, função dos mediadores, como facilitadores sociais.

Figura 01: Mediação exposição do artista Nuno Ramos
Fonte: MALG, Núcleo Didático Pedagógico, 2016.

Figura 02: Mediação exposição Gotuzzo Revisitado
Fonte: MALG, Núcleo Didático Pedagógico, 2016.

Figura 03: Mediação exposição Arlinda Nunes
Fonte: MALG, Núcleo Didático Pedagógico, 2017.

Mediação na exposição Só Lâmina, 2016.

A exposição do artista Nuno Ramos, Só Lâmina, ocorreu no período de dezessete de março a primeiro de maio de 2016, com o suporte de Artsesc e percorreu várias cidades do país. Consistia em obras de estilo do cubismo, técnica de escritos no alumínio recortado, pelúcia, metal, tinta, espelho e vidro, como consta no folder do Artsesc

Conforme texto do catálogo Artsesc, esta exposição é uma série de onze telas que manifesta a destreza plástica da Lâmina, mas também o raciocínio seco da arte: onze desenhos, onze facadas de uma mesma lâmina. Ocupando as duas primeiras galerias do MALG: Galeria Marina de Moraes Pires e Galeria Luciana Renk Reis

O artista Nuno Ramos quer ultrapassar a palavra lida e dar som e imagem a palavra. São desenhos auto-falantes. A exposição do artista Nuno Ramos, Só Lâmina trata-se de metamorfosear a poesia de João Cabral de Mello Neto.

Na mediação referente à exposição que ocorreu no dia Sete de abril de 2016, e foi realizada pelos acadêmicos do CA para a turma da escola E.M.E.F Afonso Vizeu, com a professora, terceiro ano fundamental, com 34 crianças de aproximadamente oito anos.

Nesta mediação os mediadores se prepararam estudando o material educativo e folders, e planejaram as atividades para melhor desempenho da visita em grupo conversando e discutindo os pontos de destaque da exposição, antes e depois da exposição.

As informações foram passadas aos alunos sobre o museu, sobre o artista Leopoldo Gotuzzo e a exposição Só Lâmina do artista Nuno Ramos e suas obras. A visita começou a partir da Galeria Marina de Moraes Pires, e após na Galeria Luciana Renk Reis, mostrando todas as telas e dialogando com os alunos a interpretação do poema.

Com as informações das obras, as crianças sentaram no chão das galerias de amostras, e com o auxílio do material distribuído pelo Museu: folders, e catálogos, além do material de desenho: folhas brancas, giz de cera e lápis de cor, realizaram os desenhos de observação da exposição, com o auxílio dos mediadores, sem interferir no desenho propriamente dito.

No desenrolar desta atividade pode-se dizer que a partir da exposição as crianças desenvolveram uma construção pictórica própria, que tem nuances pessoais, diferentes tipos de trabalho, utilizando diferentes técnicas. A gênese dos desenhos deve ser reconhecida em cada contexto de geração de desenhos, na singularidade de seus produtores. "Ensinar o aluno a diversidade cumpre os propósitos tanto da escola inclusiva e democrática como o da didática contemporânea da arte" (IAVELBERG, 2006, p. 20).

Com a atividade tivemos convicção que a criança tem múltiplas interações, uma delas do "desenhista com sua própria produção" e com a de seus pares e ainda com a "produção sócio histórica" de diversos tempos e contextos culturais. (IAVELBERG, 2006, p. 15). Desse modo na atividade o "desenho espontâneo deu espaço ao desenho cultivado" (IAVELBERG, 2006, p. 26). Aqui se reconhece a força da cultura visual.

A equipe de mediadores coube orientar suas ações por intermédio da observação das obras expostas com enunciados que promovam ações, nas suas falas de mediação sobre a exposição, para aprender a "desenhar com marca pessoal, de forma cultivada, ou seja, alimentada pela cultura" (IAVELBERG, 2006, p. 28). São "eixos das ações pedagógicas: fazer arte, ler arte, situar a produção sociocultural e histórica da arte" (IAVELBERG, 2006, p. 29).

Esta oportunidade para desenhar sistematicamente promove o progresso da criança na linguagem e no desenho, construindo novas formas de expressão e imaginação. A criança quando na visita mediada ao Museu realiza atividades de desenho de observação, associada à experiência visual considerando a sua imagem poética. São "eixos pedagógicos: fazer arte, ler arte, situar a produção sócio cultural e histórica da arte" (IAVELBERG, 2006, p. 29).

A orientação adequada com os mediadores na exposição ajuda o aluno a avançar, e o contrário, o abandono ou orientação equivocada nas situações educativas de desenho, pode estagnar o processo criativo, isto é realizar algo original com um objetivo.

Mediação Gotuzzo Revisitado

Na exposição Gotuzzo Revisitado, ocorreu no período de dezenove de maio a dez de junho de 2016, sendo que nesta exposição foram apresentadas obras de dezesete artistas: Ana Paula Maich, André Venson, Adriani Araújo, Arlinda Nunes, Duda Gonçalves, Fernando Duval, Graça Marques, Harly Couto, Helena Pinto Ferreira, Helene Sacco, Janaína Schavanbach, Júnior Asnoum, Lenir de Miranda, Mário Röhnelt, Nádia Senna, Vivian Herzigov, Zeca Nogueira, a curadoria foi do Núcleo de curadoria do MALG.

Nesta exposição pode-se notar as várias telas de arte expostas nas galerias Marina de Moraes Pires e Luciana Renck Reis, onde a partir das obras do artista Leopoldo Gotuzzo os artistas dialogam com a arte, com várias técnicas, pintura, desenho, sobreposições e como a instalação na luminária.

Aconteceu no dia sete de Julho de 2016, uma mediação com onze alunos da escola Dr. Donário Lopes Ambaré e mediadores do Centro de Artes na visitação das Galerias Marina de Moraes Pires e Luciana Renk Reis. A mediação começou com as

informações, do museu, sobre o artista Leopoldo Gotuzzo, história e suas obras, que constam no folder do museu, onde os artistas fizeram uma releitura das telas no seu entendimento contemporâneas.

Esta atividade desta mediação, as experiências que resultaram da interação mediador e aluno poderíamos dizer que o próprio fundamento do prazer estético que o visitante retira da percepção de uma obra de arte é o que foi ampliado, pois tínhamos em cada obra duas leituras, porque mostra a obra de arte original realizada por Leopoldo Gotuzzo, e a sua interpretação contemporânea pelo artista, a releitura.

> A releitura pode ser entendida como uma atualização do olhar que constantemente se transforma e que se sobrepõe a cada nova textura, pois ao fazê-la, ampliamos nosso olhar, acrescentamos novos significados, modificando a nós próprios (BALISCEI, 2019, p. 18073).

Com esta experiência de mediação, mostram os mediadores como "os educadores que considerados os portadores de público", onde o olhar do artista ao mediando foi intensificado por integrar a leitura e releitura de uma mesma obra de arte (BARBOSA, 2009, p. 62).

Conforme o autor Baliscei, foi encontrado que:

> [...] o papel do arte-educador implica na mediação entre o conhecimento construído pelo aluno e o mundo visual. Se considerássemos capazes de fazer leitura de uma imagem somente àqueles que dominam os conceitos e fundamentos da linguagem visual, contribuiríamos para a elitização da Arte e, consequentemente, pelo seu afastamento (apreciação e produção) das camadas populares (BALISCEI, 2019, p. 18071).

Na compreensão das relações destes objetos artísticos, as indagações que daí resultaram, foi a parte importante do ambiente da mediação, que precisou ser adaptável, flexível e muito menos estruturada do que num ambiente do ensino formal.

Com esta avaliação desta exposição o planejamento de uma mediação foi dinâmico para permitir necessárias mudanças para efetiva prática educacional. A organização desta exposição favoreceu e muito, o que chamamos de educação informal. E para entender a prática educacional dentro do espaço de um Museu temos que responsabilizar o conteúdo exposto à solicitação de uma reflexão além daquela obtida através do olhar, que é feito através do mediador.

Mediação na exposição Arlinda Nunes: a trajetória de uma vida artística, 2017

A exposição Arlinda Nunes: a trajetória de uma vida artística, que ocorreu no período de dois de Julho a vinte e quatro de Setembro com curadoria de Carmen Regina Diniz e José Luís de Pellegrin, mostra suas pinturas, esculturas e telas que vieram de premiações e reportagens importantes.

Esta experiência muito gratificante desde a logística até a mediação. O acondicionamento das obras foi feito em sua residência pela equipe do MALG, pois em sua maioria as obras eram da sua coleção particular. Após a montagem, nas galerias do museu, a exposição foi aberta ao público e aconteceram mediações com as escolas.

Com esta exposição a artista leva parte de seu acervo e mais algumas telas para compor as duas primeiras galerias do museu com coleções diversas e algumas esculturas em ferro e madeira. A exposição também conta com seus principais quadros em mostras de arte e prêmios do gênero da arte, (exemplo) "A artista contribuiu para o enriquecimento e a modernização das Artes Plásticas e para a consolidação do Sistema das Artes de Pelotas" (MALG, 2019).

A mediação ocorreu na abertura da exposição, no dia primeiro de Julho de 2017, e foi realizada pela coordenadora pedagógica Consuelo Rocha e acadêmicos do CA, para a turma da escola E.M.E.I. da professora Jacema M. Prestes, com dez crianças do ensino fundamental. A preocupação da mediação era mostrar uma síntese da vida artística e a importância do trabalho de Arlinda Nunes e seus trabalhos executado durante quase "sete décadas de atuação" (MALG, 2019).

Na mediação foram explicadas as fases da artista, pois nesta exposição a trajetória da artista estava exposta com várias telas de seus segmentos como: autorretrato, paisagens, flores, pessoas abstratas, esculturas, mandalas e alguns trabalhos que ganharam prêmios na cidade de Pelotas como, por exemplo, a capa do guia telefônico.

Nesta atividade desta exposição notamos um ambiente estruturado com obras contemporâneas da visão de uma artista sobre composições e elementos que formavam objetos artísticos.

Para que os alunos de tão pouca idade compreendessem o valor simbólico agregado as telas e se sentissem familiarizados com aqueles bens culturais, tivemos que não só entender a artista como trazer as experiências dela para o presente, para apresentar aos alunos e assim integrar uma visão que envolveu uma criação da experiência da artista.

A atenção foi sempre voltada para que o interesse das crianças pelos objetos expostos fossem sempre uma condição para a harmonia e o significado. As indagações, as críticas, as perguntas e o diálogo ocorrido foram as experiências concretas nessa experiência.

Como diz Ana Mae Barbosa os museus e em especial o MALG, tem exposições:

> [..] as exposições são ocasiões valiosas para adquirir informações novas e aproximar-se da cultura e da arte e o verdadeiro interesse que as exposições despertam no público situam-se em ponto de cruzamento entre a possibilidade de um contato direto com a aura dos objetos originais e o mundo da mídia e das reproduções (BARBOSA, 2009, p. 60).

Observa-se que desde a organização da exposição pela curadoria até a mediação com a visita dos alunos formou-se uma relação entre as obras expostas e leitura dessas obras, revelando os valores dos aspectos estéticos da arte.

Os mediadores se colocaram à disposição dos alunos visitantes para construir com eles uma nova qualidade de saberes, e a organização da exposição favorece uma tradução do contexto, porque ligaram os alunos às obras expostas e saberes requisitados para compreensão desses objetos.

Os diálogos entre mediadores e alunos constroem e reconstroem a compreensão das obras – objetos colocam-se muitos pontos de vista particulares de uma obra, e isso facilita um significado referencial para que alunos visitantes, através desse ato socializado de comunicação se aproximem mais da cultura e da sociedade.

Considerações finais

O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, MALG e a Universidade Federal de Pelotas, UFPel, proporcionam à comunidade, acervos e exposições que só se tornam acessíveis graças ao projeto de mediação que oportuniza aos visitantes escolares as ações educativas, do desenho, do diálogo e da comunicação.

As mediações foram muito proveitosa e não podíamos deixar passar esta oportunidade de teorizar esta experiência.

Agradeço à professora orientadora pela oportunidade de participar deste projeto de extensão como voluntária da UFPel e ao Museu do Arte Leopoldo Gotuzzo pela prática da atividade de mediação. Reconheço a grandiosidade do trabalho junto da Universidade Federal de Pelotas e o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.

Referências

BALISCEI, João Paulo. Terunya, Teresa Kazuko. **Leitura e releitura de Imagens; Possibilidade de desenvolvimento de alfabetização visual crítica.** 2013. 18068-18079pp. Disponível em: <https://educere.bruc.com.br/CD2013/pdf/8478_5655.pdf> Acesso em: 6 nov. 2019.

BARBOSA, Ana Mae; Coutinho, Rejane Galvão. **Arte/Educação como mediação cultural e social.** São paulo: Editora UNESP, 2009.

CIDADE, Daniela Mendes. **Desenho de observação:** uma reflexão sobre o ensino do desenho na formação do arquiteto na era da informatização. UFRGS. Ed Graphica, 2007.

IAVELBERG, Rosa. **O desenho cultivado na criança:** prática e formação de educadores. Ed. Zouk, 2006.

MAGALHÃES, Clarice Rego. **A Escola de Belas Artes:** da fundação à federalização (1949-1972) uma contribuição para a História da educação em Pelotas. Pelotas, 2008. 110 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade Federal de Pelotas.

MALG, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Fotos Núcleo Didático pedagógico, 2016 e 2017**. 2016 e 2017 pasta visitantes.

MALG, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Site do MALG**. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/malg/ Acesso em: 28 maio 2019.

MALG. **Regimento do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.** Resolução nº 23 DE 24 DE JULHO DE 2014. 2014.

ROCHA, Maria Consuelo Sinotti. **Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo: contribuição e integração com o ensino de Arte através de seu Setor Educativo**. 2010. 105f. Trabalho acadêmico. (Especialização em Artes Visuais Patrimônio Cultural) – Instituto de Arte e Design. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

5.13. O LEVANTAMENTO DAS COLEÇÕES DA UFPEL: UM CAMINHO PARA A DEMOCRATIZAÇÃO DOS ACERVOS

Lisiane Gastal Pereira
Graduanda Bacharelado em Museologia
Universidade Federal de Pelotas
lisi.gastal@gmail.com

Silvana de Fátima Bojanoski
Professora do Curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Universidade Federal de Pelotas
silbojanoski@gmail.com

Resumo: Neste trabalho será abordada a realização do levantamento dos acervos que fazem parte da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), que se encontram distribuídos em suas diferentes unidades. O trabalho é decorrente das atividades da Rede de Museus da UFPel e, a partir dele, será possível conhecer e saber quais são os acervos e as coleções que fazem parte da Universidade, o que possibilitará a elaboração de políticas com relação a estes acervos que pertencem à instituição. A atividade está sendo realizada através de visitas aos acervos, durante as quais é realizada a aplicação de um questionário aos responsáveis pelos locais. Considerando que o patrimônio universitário possui um grande potencial para a difusão do conhecimento produzido pelas instituições de ensino superior, o trabalho que está sendo efetuado deverá resultar em ações e medidas que visam o acesso e democratização destes bens, potencializando desta forma a função social desses acervos que fazem parte das diferentes áreas de conhecimento que compõem a universidade.

Palavras-chave: Patrimônio universitário; Política de acervos; Democratização do conhecimento científico.

A formação de acervos em instituições universitárias

No decorrer dos anos de vida de uma instituição, seja de que natureza for, é comum que se gere e se acumule documentos e objetos que fazem parte da sua história, que tenham um significado com a trajetória e com as atividades desenvolvidas

por aquela instituição. Embora muitas vezes este acervo se forme inicialmente com outros fins, sejam administrativos, técnicos ou outros, estes bens fazem parte da história desta instituição e tornam-se testemunhas das mais diversas relações que se estabeleceram neste espaço, sendo, desta forma, reconhecido no decorrer dos anos, um valor que eleva estes bens ao status de acervo. A formação de coleções configura-se como um fenômeno humano que "provavelmente faz parte das atividades da humanidade desde suas origens" (ALMEIDA, 2001, p. 11). Neste sentido, é objeto de estudo do campo científico da Museologia que caracteriza este fenômeno como o fato museal, ou seja, "é a relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, parte da realidade à qual o homem também pertence e sobre a qual tem poder de agir" (GUARNIERI, 1990, p. 7 *apud* CURY, 2009, p. 28).

No que tange às instituições de ensino superior, estes acervos possuem profunda relação com as atividades desenvolvidas dentro daquele espaço, que se configuram como atividades acadêmicas relacionadas ao ensino, à pesquisa e à extensão das diferentes áreas de conhecimento que integram estas instituições. Em geral, a gestão destas coleções é "fruto de ações individuais de pesquisadores, ou grupos de pesquisadores, que têm particular sensibilidade para a preservação de algum acervo" (RIBEIRO, 2013, p. 96).

Estas coleções podem ter origens diversas, podendo ter sido adquiridas pela instituição ao longo dos anos para atender às demandas relacionadas às atividades acadêmicas, podem ser produto destas atividades como resultado de processos práticos e saídas de campo, por exemplo, ou, ainda, podem ter sido incorporadas às coleções universitárias por meio de doações da comunidade. Tendo isso em vista, pode-se afirmar que estes acervos se associam com os mais diversos aspectos relacionados com a existência daquela instituição e dos seus processos de desenvolvimento, o que reverbera na história das cidades em que se encontram, e também da sua comunidade, tanto interna como externa.

A museóloga e professora Maria Cristina Oliveira Bruno reitera que "as coleções e acervos, enquanto suportes de informação são fundamentais para o desenvolvimento de pesquisas nas diferentes áreas de conhecimento" (BRUNO, 1997, p. 49). Através desta perspectiva, pode-se afirmar que os acervos não ficam parados no tempo, pois embora contem com itens que fazem parte da memória das atividades acadêmicas, mostrando como que o ensino se desenvolveu ao longo dos anos, também são base para pesquisas e novos estudos, tendo assim uma "uma missão pedagógica e cultural para atender as demandas de pesquisas e da comunidade em geral." (BOSO, *et al*, 2007, p. 125). Estes acervos, que formam o patrimônio universitário, ganham definições mais específicas, atreladas ao universo do ensino superior:

> O 'patrimônio universitário' engloba todos os bens tangíveis e intangíveis relacionados com as instituições de ensino superior e o seu corpo institucional, bem como com a comunidade acadêmica composta por professores/pesquisadores e estudantes, e todo o meio ambiente social e cultural que dá forma a este patrimônio. O 'patrimônio universitário' é composto por todos os traços, tangíveis e intangíveis, da atividade humana relacionada ao ensino superior. É uma grande fonte de riqueza acumulada, que nos remete diretamente à comunidade acadêmica de professores/pesquisadores e estudantes, seus modos de vida, valores, conquistas e sua função social, assim como os modos de transmissão do conhecimento e capacidade para a inovação (UNIÃO EUROPÉIA, 2005 apud RIBEIRO, 2013, p. 90).

Observa-se, através desta definição, que os acervos constituídos no interior destas instituições de ensino contêm um fator que potencializa as ações realizadas nestes espaços. Estes acervos dinamizam e auxiliam as atividades acadêmicas ao permitir outras formas de interiorizar os conteúdos, de uma maneira mais diversificada e integradora, dinamizando assim o aprendizado. Isso é reiterado pelo historiador e pesquisador sobre educação patrimonial Demarchi, ao afirmar que:

> O patrimônio é um grande trunfo para as práticas educativas, é possível a partir dele pensarmos nós mesmos, nossa condição histórica, entendermos a alteridade cultural e, ato contínuo, compreendermos o outro, as relações de dominação que levam a subalternizações, podendo também propormos outras tantas questões difíceis (DEMARCHI, 2016, p. 51).

Ao observar todo o potencial atrelado a este patrimônio universitário, verifica-se a necessidade de uma gestão eficiente destes bens. Para isso é necessário que haja políticas eficientes que protejam, divulguem e desenvolvam estes acervos, bem como políticas que tornem estes acervos acessíveis a todos os públicos, para que, desta forma, ele possa atingir o máximo de sua capacidade. Para a museóloga Marilúcia Bottallo

> Uma política de gestão de acervos deve esclarecer pontos fundamentais sobre o tratamento das coleções desde formas de uso (estudo, exposição, empréstimos institucionais, por exemplo), até o estabelecimento de uma Política de Aquisição que contemple as principais orientações sobre formas de aquisição e tipologia museológica que deve ser incorporada (BOTTALLO, 2010, p. 53).

Para que haja esse processo, que resulta na valorização e divulgação dos acervos, o primeiro passo necessário é que as instituições e seus gestores conheçam este patrimônio, ou seja, é necessário ter a real dimensão da quantidade, da localização,

da relevância, das demandas, dos trabalhos que são desenvolvidos a partir destes acervos, dentre outros fatores importantes para a definição de políticas claras com relação a estas coleções.

Tendo em vista essa necessidade, a Universidade Federal de Pelotas (UFPel), que completou 50 anos de existência no ano de 2019, iniciou, neste mesmo ano, o trabalho de mapeamento dos acervos existentes nas unidades acadêmicas com o objetivo de levantar informações sobre as coleções existentes nos distintos setores da UFPel. O trabalho teve início através da Rede de Museus, programa vinculado a Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PREC) da UFPel.

Embora a Universidade tenha completado cinco décadas de existência recentemente, é importante destacar que diversas unidades que fazem parte da UFPel são muito mais antigas. Estas unidades foram implementadas na cidade de Pelotas desde fins do século XIX, sendo a mais antiga a Faculdade de Agronomia Eliseu Maciel, fundada em 1883 e integrada a UFPel no ano de 1969.

Essa longa história da Universidade e de suas unidades fez com que a UFPel detenha hoje um vasto patrimônio, tanto material quanto imaterial, que contam parte da sua história, como também da história do desenvolvimento da própria cidade de Pelotas, pois uma se vincula a outra, fazendo com que estes acervos também tenham importância em nível municipal e até mesmo regional. O trabalho de mapeamento destes acervos busca a valorização deste patrimônio, e principalmente, a extroversão dos saberes que giram em torno destes acervos, democratizando assim o conhecimento produzido na universidade a toda comunidade. É importante salientar que é necessário conhecer o acervo para desenvolver as suas potencialidades, inclusive no que se refere a questão da acessibilidade e inclusão.

A Rede de Museus da UFPel

Criada no ano de 2017, a Rede de Museus atua através da sua missão de:

> Unir as instituições, projetos museológicos, acervos e coleções existentes na Universidade, visando a implantação e manutenção de uma política para a área, de forma a desenvolver ações de gestão, valorização do patrimônio museológico e de aproximação com a comunidade (REDE DE MUSEUS DA UFPEL, 2017).

A Rede de Museus é formada por uma coordenação, comissão executiva, secretaria e por um Conselho Consultivo, que reúne docentes e técnicos representantes

dos museus da Universidade e dos projetos que possuem um compromisso com a memória e que atuam com acervos da UFPel.

A formação de um Conselho, proporcionada pela Rede, é importante para discussão de temas pertinentes às questões relacionadas aos acervos, definindo ações e políticas importantes para a sua salvaguarda e valorização. A união destes representantes das coleções museológicas universitárias também é importante no que se refere ao auxílio com relação a algumas conquistas, pois as lutas, que antes se davam em um campo mais individual, ganham força ao serem incorporadas a um grupo maior. Como exemplo, pode-se citar as novas instalações do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter e o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), que há anos lutavam por espaços mais adequados para o desenvolvimento das suas atividades. As novas sedes destes museus se localizam ao redor da Praça Coronel Pedro Osório, onde já estava instalado, desde a sua inauguração em 2013, o Museu do Doce, ficando, desta forma, centralizadas as instituições museais da Universidade.

A Rede de Museus da UFPel encontra-se inserida em diversas atividades que buscam, através dos museus e acervos universitário, valorizar e difundir a história e o patrimônio museológico da Universidade, desta forma extrovertendo o conhecimento que é produzido em sua esfera, não apenas para a comunidade acadêmica como para a comunidade em geral. Isso pode ser observado a partir dos diversos eventos e atividades organizados pela Rede, que em geral são abertos à comunidade e que buscam a sua participação, como: Dia do Patrimônio, Semana dos Museus, Primavera dos Museus, entre outros. Importante salientar que muitas destas atividades são voltadas a temas relacionados à acessibilidade, o que torna estas ações mais integradoras.

As atividades desenvolvidas pela Rede de Museus em geral se dão através da oferta de oficinas, seminários, cursos, visitas mediadas, entre outras ações que buscam promover a interdisciplinaridade entre as áreas do conhecimento e a participação comunitária. Estas ações ocorrem em geral nos museus da UFPel, que, como dito anteriormente, se encontram ao redor da Praça Coronel Pedro Osório, no Centro da cidade. Estas atividades buscam "incentivar um diálogo franco e de igual perspectiva com a sua comunidade, conhecendo a sua opinião e interagindo, visando um processo de construção comum de cultura" (BEITES, 2011, 19). Além disso, estimulam a visitação aos museus ao mesmo tempo em que auxiliam na divulgação da universidade, suas ações, seus acervos e, principalmente, o conhecimento produzido em seu interior.

Estas iniciativas promovidas pela Rede de Museus não beneficiam somente a comunidade acadêmica como um todo, e a comunidade extramuros, mas também os próprios alunos envolvidos direta ou indiretamente no projeto, principalmente dos cursos de Museologia e de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, que têm nestas ações a oportunidade de colocar em prática o que se aprende em sala de aula.

O trabalho de levantamento dos acervos da UFPel

Tendo em vista toda a trajetória da Rede de Museus com relação ao patrimônio da Universidade e a sua missão no que se refere aos acervos e coleções da instituição, iniciou-se no ano de 2019, o trabalho de levantamento dos acervos da UFPel. Inicialmente, o trabalho se deu através do levantamento e identificação das unidades e setores que compõe a universidade. Através deste levantamento buscou-se entrar em contato com os coordenadores e responsáveis para verificar a possibilidade de existência de acervos e coleções. Algumas unidades relataram não possuir acervos, enquanto outras unidades contam com diversas coleções e projetos voltados à guarda de documentos nos mais variados tipos de suporte. Estas coleções se vinculam a diferentes cursos e, em geral, são relativas à memória de algum tema específico.

Na medida em que foram sendo estabelecidos os locais que possuem acervos, passou-se a realizar as visitas, momento em que se aplica o questionário através de formulário da plataforma *google docs.* O trabalho com esta plataforma é eficiente, pois a ferramenta gera gráficos com percentuais precisos que ficam registrados *online* automaticamente após o preenchimento dos campos, o que agiliza o trabalho.

O questionário é dividido em seis seções, a saber:

- Dados iniciais sobre o acervo/coleção: nesta sessão são preenchidos os dados básicos da coleção, como denominação, unidade a qual se vincula e endereço.
- Questões legais e de acesso às coleções/acervos: esta sessão é importante para obter informações com relação à regulamentação do acervo, como: qual seu vínculo legal; há alguma ferramenta de controle; há alguma normativa que regularize a forma de acesso, entre outros.
- Tipologia e quantificação dos acervos/coleções: nesta sessão identificamos qual o tipo de acervo e se há ciência da quantidade de itens que compõe a coleção.
- Condições dos espaços físicos: nesta sessão avaliam-se as condições físicas do espaço em que a coleção se encontra, o que nos leva a sessão seguinte.
- Demandas e necessidades para melhorar as condições dos acervos/coleções: nesta sessão os coordenadores destacam tudo que seria necessário para que a coleção fique em boas condições de conservação, em segurança e cumprindo sua função de acesso para os fins acadêmicos.
- Identificação de preenchimento: esta seção finaliza o questionário com as informações de quem o realizou.

O trabalho de levantamento dos acervos da UFPel ainda está em fase de andamento. Até o momento foram visitadas coleções no Instituto de Ciências Humanas

(ICH), no Centro de Artes (CA), no Instituto de Biologia (IB), na Faculdade de Educação (FaE), na faculdade de Agronomia Eliseu Maciel (FAEM) e no Curso de Enfermagem (FEO).

Considerações finais

As visitas aos acervos e coleções da UFPel tem demonstrado como a longa trajetória da Universidade e suas mais diversas ações acabaram gerando acervos de distintas áreas com um potencial enorme de produção de conhecimentos sobre os mais diversos assuntos relacionados ao âmbito acadêmico. Nestes itens, referentes a diferentes épocas e acontecimentos, que são verdadeiros documentos nos mais variados suportes, ficam registradas questões relativas à importância da instituição ao longo da história, ao seu funcionamento passado e atual, às suas peculiaridades, às suas relações com a comunidade exterior, aos desdobramentos referentes a contextos históricos específicos nacionais e mundiais. Como já dito, essas coleções têm uma função que vai além e

> Agregam, às funções dos museus não universitários, as demandas por legitimação e difusão dos saberes, experiências, sensibilidades e representações do campo científico e da vida acadêmica, sendo também responsáveis por apresentar a Universidade aos não universitários (RIBEIRO, 2013, p. 92).

Embora o trabalho esteja em andamento, algumas considerações parciais já podem ser feitas com relação ao que foi observado e relatado ao longo das visitas que foram realizadas. A primeira observação é que a maior parte destas coleções encontra-se acondicionada em espaços não adequados para a guarda de acervos, sem uma boa infraestrutura, sem os equipamentos para manter os parâmetros recomendados de temperatura e de umidade relativa do ar para uma melhor conservação do acervo, sem armários e caixas adequados para o acondicionamento, não possui recursos humanos em número suficientemente adequado às demandas que o acervo exige, entre outras questões relativas à sua conservação.

Outro fator importante que pode ser verificado é que a maior parte deste acervo não é disponibilizado de maneira acessível para todos. Vale destacar que muitas demandas citadas pelos coordenadores dos acervos enfatizam questões de acessibilidade, muitas vezes das mais básicas, como acesso físico, que muitas vezes é dificultado pela localização destes acervos. Tendo em vista que todo o cidadão tem direito ao acesso irrestrito e democrático tanto em ambientes públicos quanto

privados, pode-se considerar a acessibilidade "como um atributo essencial do ambiente que garante o exercício da cidadania" (SILVA, 2015, p. 5).

Em geral, embora os acervos sejam abertos ao público interessado, eles acabam ficando restritos aos poucos sujeitos que fazem parte da unidade à qual o acervo está vinculado. A realização do trabalho de levantamento deste acervo gera a base para a criação de políticas que dão maior visibilidade e permitem a democratização da informação e dos métodos de produção científica que ocorrem no interior da Universidade. Neste sentido, estas políticas também são importantes no que se refere às questões de acessibilidade.

O trabalho que está sendo desenvolvido configura-se ainda como um importante laboratório para os alunos que fazem parte do projeto, que tem nesta atividade a oportunidade de conhecer diferentes tipos de acervo, de ficarem mais próximos da realidade institucional, de conhecer de perto os problemas que atingem essas coleções públicas e de que maneiras pode-se buscar soluções. O trabalho busca ainda a revitalização deste patrimônio que muitas vezes, embora possua um potencial enorme, encontra-se esquecido pela maioria nas salas e armários das unidades acadêmicas. Revitalizar este patrimônio significa também torná-lo acessível, pois, como é destacado pela historiadora Maria Isabel Roque "a revitalização do patrimônio passa não só pela forma como o preserva e estuda, mas também pela forma como o disponibiliza e transmite, como o comunica ao seu público" (ROQUE, 2010, p. 51). Desta forma, através desta iniciativa, a Rede de Museus cumpre com parte da sua função social auxiliando no processo de democratização do patrimônio que faz parte da história da UFPel.

Referências

ALMEIDA, Adriana Mortara**. Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo**. 2001. Tese, doutorado em Ciências da Informação e Computação – USP, São Paulo.

BEITES, Alexandre Manuel Rodrigues. **O Museu Aberto e Comunicativo: fundamentação e proposta para estudos de públicos à luz de um enfoque info-comunicacional**. 2011. Dissertação, Mestrado em Museologia - Universidade do Porto.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. A indissolubilidade da pesquisa, ensino e extensão nos museus universitários. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 10, n. 10, p.47-51, 1997.

BOSO, Augisa Karla; SOUZA, Caroline Amanda da Rosa de; CISNE, Caroline dos Santos; CORADI, Joana Paula. A importância do arquivo universitário. **Revista ACB:** Biblioteconomia em Santa Catarina, Florianópolis, v. 12, n. 1, p. 123-131, jan./jun. 2007.

BOTTALLO, Marilúcia. Metodologia para implantação de um sistema de documentação museológica – aspectos gerais. IN: FELIX, Isabel; PAZIN, Márcia. (Ed.). **Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Brodowski: ACAM Portinari, 2010. p. 53-60.

CURY, Marília Xavier. Museologia: novas tendências. In: **Museu e Museologia**. Rio de Janeiro: MAST; 2009.

DEMARCHI, João Lorandi. Educação, patrimônio e sujeitos: diálogo democrático. In: TOLENTINO, Atila Bezerra; BRAGA, Emanuel Oliveira (Orgs). **Educação patrimonial: políticas, relações de poder e ações afirmativas**. João Pessoa: IPHAN-PB; Casa do Patrimônio da Paraíba, 2016. – (Caderno Temático; 5). p. 49-56.

REDE DE MUSEUS DA UFPEL. Missão da Rede de Museus. Disponível em <https://wp.ufpel.edu.br/rededemuseusdaufpel/>. Acesso em 21 abr. 2020.

RIBEIRO, Emanuela Souza. Museus em universidades públicas: entre o campo científico, o ensino, a pesquisa e a extensão. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília**. v. 11, n. 4, maio/jun. 2013.

ROQUE, Maria Isabel Rocha. Comunicação no museu. In: BENCHETRIT, Sarah Fassa; BEZERRA, Rafael Zamorano; MAGALHÃES, Aline Montenegro. **Museus e comunicação: exposições como objeto de estudo**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010. p.47-68.

SILVA, Fernanda Caroline Jennin. **Acessibilidade cultural: uma leitura sobre experiência e plenitude.** 2015. Trabalho de conclusão de curso, Especialização em Gestão de Projetos Culturais e Eventos - USP, São Paulo.

5.14. LABORATÓRIO ABERTO CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS DA UFPEL E O SALVAMENTO DA CÁPSULA DO TEMPO DE YOLANDA PEREIRA

Marcelo Hansen Madail
Conservador-Restaurador do Museu da Baronesa
Secretária da Cultura da Prefeitura Municipal de Pelotas
m.madail@hotmail.com

Fabiane Rodrigues Moraes
Diretora do Museu da Baronesa
Secretária da Cultura da Prefeitura Municipal de Pelotas
Mestranda em Antropologia
Universidade Federal de Pelotas
rmconservacaoerestauro@gmail.com

Guilherme Pinto de Almeida
Arquiteto
Mestrando em Arquitetura em Arquitetura e Urbanismo
Universidade Federal de Pelotas
guinotauro@gmail.com

Andréa Lacerda Bachettini
Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural
Professora Adjunto do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais
Universidade Federal de Pelotas
andreabachettini@gmail.com

Resumo: A descoberta tardia da cápsula do tempo da Miss Universo pelotense Yolanda Pereira, no ano de 2019, trinta e oito anos após a data prevista para sua reabertura traz consigo a discussão sobre a importância da preservação do patrimônio histórico como instrumento da manutenção da memória e da identidade da população da cidade de Pelotas-RS. Para tal, uma equipe multidisciplinar formada por profissionais das áreas da história, conservação e restauração, museologia e arquitetura foi reunida, numa parceria estabelecida entre a Prefeitura Municipal de Pelotas e a Universidade Federal de Pelotas (UFPel), com o objetivo de preservar

todo o material encontrado dentro da cápsula do tempo e a própria cápsula. Para isso foi traçado um conjunto de ações que obedecem uma série de etapas: o resgate, o registro, os exames, a abertura, o tratamento emergencial, a limpeza, a secagem, a planificação, a estabilização, a restauração, a catalogação, a guarda e a exposição. O material encontrado enterrado era composto pela caixa metálica, dentro dela havia: jornais, a edição do Almanaque Pelotense, os clichês de moedas e a flâmula com o retrato da miss. Estes artefatos encontram-se hoje acondicionados nos Laboratórios do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais do Instituto de Ciências Humanas da UFPel aguardando liberação de recursos financeiros por parte da Secretaria da Municipal da Cultura para a continuidade das próximas etapas, estão faltando a restauração, a catalogação, a confecção das embalagens de acondicionamento definitivas, o acondicionamento em si, a catalogação museológica, confecção do material expositivo, montagem da exposição do material encontrado.

Palavras-chave: Cápsula do tempo; Yolanda Pereira; Memória; Patrimônio; Conservação.

A Cápsula do Tempo de Yolanda Pereira e seu Contexto

A existência da Cápsula do Tempo de Yolanda Pereira por muito tempo fez parte do imaginário da cidade até o seu quase esquecimento. A confirmação de sua existência foi possível graças ao trabalho do pesquisador Guilherme Pinto de Almeida. Sua descoberta configura importante achado trazendo consigo um capítulo importante para a história e para a memória da cidade de Pelotas.

De acordo com a pesquisa, a caixa metálica estaria enterrada na base da coluna monumental em estilo dórico projetada por Sylvio Barbedo e erguida em homenagem à miss universo, no quadrante do roseiral, em frente ao Theatro Sete de Abril. Dentro da cápsula constariam, segundo Almeida (2018),

> Uma fita com as cores gaúchas, verde amarelo e vermelho;
>
> Um retrato autografado;
>
> Clichês de moedas de prata com a efígie da miss;
>
> Exemplares dos periódicos a seguir com reportagens a respeito da campanha da Miss: "O Libertador", "Diário Popular", "Correio Mercantil", "Opinião Pública", "A Luz", "Diário de Notícias" e "A Noite";
>
> Um exemplar do Almanaque de Pelotas com um resumo da campanha.

Yolanda Pereira foi uma jovem pelotense, nascida em 16 de outubro de 1910, que vivenciou a juventude em meio à chamada *belle époque* local. Filha de uma família de classe média, participou dos ritos sociais habituais, debutando pelo Clube Caixeiral. Desde então, foi sendo levada a participar de outros eventos, como os incipientes concursos de beleza.

Em 14 de abril de 1930 foi eleita Miss Pelotas, conquistou sequencialmente os títulos de Miss Rio Grande do Sul (18 de Maio), Miss Brasil (15 de julho) e, finalmente, Miss Universo (08 de setembro).

O contexto político foi a ascensão de uma crise política nacional em torno da sucessão presidencial de 1930. Tensão acirrada em julho daquele ano, com o assassinato do político paraibano João Pessoa, candidato à vice-presidência na chapa de Getúlio Vargas. Em outubro estouraria a Revolução de 1930, que levaria Vargas ao comando nacional naquele histórico mês de novembro seguinte, pondo ponto final à República Velha. A eleição de Yolanda Pereira como Miss Universo 1930, brasileira, foi momento supremo de ufanismo dos brasileiros, além de simbolizar o protagonismo gaúcho, providencial, portanto, para Vargas.

Do ponto de vista do contexto social, é importante observar que havia pouca liberdade para as mulheres. A sociedade brasileira, historicamente patriarcal, lhes impunha restrições severas, com menos direitos. Apenas em 1932 seria estendido às mulheres de todo o Brasil o direito de voto, por exemplo. Naquele mesmo ano, uma atleta mulher integrou a delegação olímpica brasileira pela primeira vez e, no ano seguinte, foi eleita a primeira deputada.

Cabe salientar que os festejos em relação a eleição de Yolanda Pereira como Miss Universo 1930, no Rio de Janeiro, se assemelharam aos de uma conquista de copa do mundo de futebol, para fazer uma comparação atual.

Homenagens à Yolanda Pereira

Para a cidade de Pelotas, as vitórias de Yolanda Pereira constituíram especial ufanismo. E em comemoração a esse feito foi erguida uma coluna monumental, projetada pelo engenheiro Sylvio Barbedo e executada pela firma local Martins & Cia. Mede dois metros de altura, talhada com "galbo" em dois tons de granito, matéria prima oriunda das pedreiras do Capão do Leão - então ainda distrito de Pelotas. Seu fuste é composto em granito cinzento-claro polido, enquanto o capitel é de granito róseo, igualmente polido. Na porção superior do fuste, distribuem-se 22 caneluras. Na parte fronteira, em sua porção inferior, lisa, letras de bronze incrustados formam, em cinco linhas, a inscrição, toda em caixa alta: "A CIDADE DE PELOTAS/ À SUA FILHA/ YOLANDA PEREIRA/ MISS UNIVERSO/ 1930". Na parte traseira, inscrita em baixo relevo,

está gravada a expressão "ROSEIRAL YOLANDA PEREIRA", sendo a palavra "ROSEIRAL" disposto horizontalmente, e as demais, verticalmente.

O monumento foi implantado em um canteiro circular, no quarteirão da Praça Cel. Pedro Osório fronteiro ao Theatro Sete de Abril. Através de um decreto municipal, já havia sido destinado um quarteirão daquela praça para a instalação do Roseiral Yolanda Pereira, colocada no ponto central, ligeiramente elevado, do canteiro.

A cerimônia de colocação da pedra fundamental se deu em 16 de outubro, aniversário de 21 anos de Yolanda Registrou o Almanaque de Pelotas que:

> Lida a ata, que recebeu inúmeras assinaturas, foi ela encerrada numa artística caixinha de ferro, esmaltada de azul e ouro, presa à chave uma fita com as cores gaúchas - oferta da 'Fundição e Mecânica', de Santos, Sica & Cia., urna em que também ficaram depositados: um excelente retrato do Studium Inghes, da Miss, com autógrafos, clichês das moedas de prata que o Ministro da Fazenda, Dr. José Maria Whitaker, mandou cunhar, com a efígie de Miss Universo 1930, representando a Segunda República; números do[s periódicos] 'O Libertador', Diário Popular', 'Correio Mercantil', 'Opinião Pública', 'A Luz', Diário de Notícias', 'A Noite', que se ocupam de Yolanda Pereira, em sua campanha de Miss, e um exemplar do 'Almanaque de Pelotas', que traz um magnífico resumo dessa campanha (PARADEDA, 1932, p. 107).

A ata foi assinada pelos presentes à cerimônia, um representante do Club Caixeiral de Pelotas depositou ainda um ofício e um exemplar de seu periódico na urna. Yolanda visitou seu roseiral, durante retorno à cidade, em função de festejos pela passagem do cinquentenário da consagração de sua beleza. O jornalista Clayton Rocha, organizador da homenagem de 1980, na ocasião, aquele recanto da praça estava em boas condições de conservação. Atualmente, a situação do monumento (roseiral e marco-coluna) a Yolanda Pereira é de abandono. Não remanesce vestígio algum do roseiral. Subsiste apenas a coluna, em lamentável estado de conservação.

O Resgate da Cápsula

Na tarde de 7 de maio de 2019 a cápsula é finalmente desenterrada e Yolanda Pereira volta a ser assunto em Pelotas, oitenta e oito anos após a sua titulação, trazendo consigo a necessidade de sua abertura e posterior salvaguarda assim como de seu conteúdo.

A cápsula se encontrava armazenada no interior da base da coluna monumental, executada em alvenaria de tijolos, abaixo da linha do solo e só pode ser acessada por meio de uma escavação e posterior rompimento de uma de suas paredes. As

condições do solo e o material utilizado para a construção da estrutura favoreceram a penetração e o acúmulo de água em seu interior, mantendo a caixa parcialmente submersa.

Assim que retirada do monumento a cápsula foi entregue à prefeita municipal, Paula Mascarenhas (Figura 01), que a transportou em mãos pelo curto trajeto de aproximadamente duzentos metros até o interior do Paço Municipal, sendo colocada no Salão Nobre para a apreciação da imprensa e para primeira análise por parte dos restauradores do Museu da Baronesa. Os primeiros exames parciais e organolépticos revelaram a oxidação na superfície metálica havia causado a perda quase total da camada esmaltada original e também causou a soldagem da tampa com o corpo da caixa.

Figura 01: Retirada da cápsula do interior da base da coluna monumental / entrega às mãos da prefeita / detalhe da chave e alça.

A UFPel foi acionada pela Secretaria Municipal da Cultura (SECULT) à pedido do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) para dar suporte e orientações à abertura e tratamento de recuperação da cápsula. A parceria foi possível pela existência do Projeto de Extensão Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Bens Culturais da UFPel. Após este contato a UFPel foi ao Paço Municipal para sua primeira inspeção e orientações aos restauradores do Museu da Baronesa.

Iniciou-se o tratamento de higienização da cápsula com o auxílio de escovas, foram removidos os fragmentos de oxidação e restos de argamassa da construção do monumento que estavam agregados na superfície.

Com utilização de sondas exploratórias e espátulas foram feitas tentativas para a remoção da oxidação que impedia a abertura cápsula, conforme as sondas penetravam a linha divisória entre o corpo e a tampa, um líquido de aspecto ferroso e mau cheiroso fluía através dos pequenos pontos de desprendimento do material. O líquido do interior da cápsula também fluiu através da fechadura quando as sondas foram introduzidas.

Na tentativa de acelerar o processo de liberação da fechadura, foi aplicado um spray desengripante em seu orifício, o que facilitou a ação das ferramentas de maneira considerável.

Conforme os trabalhos avançavam e a superfície metálica começava a secar, foi então providenciada uma caixa plástica para o acondicionamento da cápsula, onde ela permaneceu as noites e finais de semana fechada e coberta com papel mata borrão umedecido para que fosse mantida a umidade semelhante ao meio onde ela permaneceu enterrada.

Os profissionais da UFPel juntamente com a equipe de restauradores do Museu da Baronesa verificaram que a necessidade de exames mais complexos para conhecer o mecanismo internos de fechamento da cápsula, como estava muito corroída e soldada devido a corrosão, não era possível ver detalhes da superfície da caixa metálica e também não era possível verificar a quantidade de líquido que havia dentro da cápsula. e também para obter uma ideia de sua quantidade, assim como tentar avaliar a existência de algum material guardado na caixa, menção aos itens guardados em seu interior há 88 anos. Ficou definido pela equipe a necessidade da realização de um exame de raio-x, a coordenação do Curso de Bacharelado em Conservação e Restauração da UFPel contatou o Laboratório de Diagnóstico por Imagem (LADIC) da Faculdade de Medicina e Veterinária da UFPel, para realização deste exame de raio x.

(a) **(b)**

Figura 02: Exames de raio X em plano inclinado, revelando o volume líquido no interior da caixa [a] / exame raio X em plano horizontal mostrando o mecanismo de abertura [b].

Na primeira etapa do exame de raio x já foram reveladas nas primeiras imagens da parte frontal, detalhes do mecanismo da abertura da fechadura e uma massa indistinta, retangular, mostrando o interior marcado por uma linha horizontal que dividia em duas áreas acinzentadas, uma bastante escura e outra mais clara (Figura 02b), que posteriormente se constatou ser água infiltrada durante o tempo do armazenamento, onde estavam misturados fragmentos de papel que formavam uma massa, envolvendo o material armazenado.

Em um segundo exame, desta vez com a caixa inclinada (Figura 02a), se pode distinguir o líquido do conteúdo sólido, foram produzidas em todas as posições e ângulos, onde além do mecanismo de abertura, também se pode observar parte das dobradiças na parte anterior.

Nos dias seguintes foram retomadas as atividades invasivas, com mais força aplicada nas espátulas, auxiliadas por um pequeno martelo que foi muito eficaz para penetrar mais fundo na fenda da tampa e desprendê-la. Conforme o material oxidado cedia, as espátulas avançavam, através da linha horizontal formada pelo encontro da tampa com o corpo da caixa, realizando o contorno completo ao seu redor. Depois de todas as laterais liberadas, foi possível desprender o mecanismo de fechamento, rompendo os dois rebites de fixação e a tampa finalmente foi liberada, revelando seu interior.

O conteúdo depositado no interior da caixa no ano de 1931 estava completamente imerso em água, que havia se turvado com a movimentação durante os procedimentos de abertura nos últimos dias, se encontrava visualmente bem preservado.

Para que uma análise mais precisa do estado de conservação do conteúdo, predominantemente papel, o líquido turvo foi substituído por água deionizada, gradualmente com o auxílio de seringas. Após a completa substituição pode-se ver melhor os volumes ali aglomerados.

Figura 03: Interior da cápsula mostrando seu conteúdo imerso em água turva, formada por fragmentos de papel e fios têxteis emaranhados.

Para dar continuidade às ações de salvamento dos artefatos encontrados na cápsula do tempo foram observadas a necessidade de todo um aparato de equipamentos e uma estrutura laboratorial a qual o município não dispunha. Era necessário

levá-la para um laboratório mais apropriado. Todas as ações para abertura da cápsula foram realizadas no Salão nobre do Paço Municipal que não possuía a estrutura necessária. Tampouco a estrutura disponível no Museu da Baronesa daria conta de remover os conteúdos do interior da caixa sem danificá-los.

Tratamento dos Artefatos da Cápsula do Tempo na UFPel

Portanto, após a abertura da caixa e a revelação de seu conteúdo e para a continuidade dos trabalhos a cápsula do tempo de Yolanda Pereira e os artefatos depositados nela foram transferidos para os laboratórios do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais da UFPel, que gentilmente cedeu seus espaços e materiais para os tratamentos emergenciais e aguarda a reposição pela Prefeitura Municipal. A UFPel ainda colocou à disposição sua mão de obra especializada. Professores, técnicos e alunos foram convidados a participar desta força tarefa, formou-se um grupo de trabalho e foi cadastrado um projeto de extensão específico para a realização do trabalho com os artefatos da cápsula do tempo. A SEDAC disponibilizou que os profissionais da área da restauração do Museu da Baronesa trabalhassem 3 horas diárias com a equipe da UFPel, a contrapartida da prefeitura para realização deste trabalho foi a cedência dos dois profissionais e a reposição dos materiais necessários para o tratamento emergencial, fornecimento do material para restauração e acondicionamento dos artefatos e ainda a confecção dos materiais expográficos que serão utilizados na exposição após a restauração.

No laboratório, a equipe formada pelos profissionais envolvidos pode então estudar alternativas para a remoção do conteúdo da caixa e seu salvamento, determinando uma série de etapas.

Em primeira análise, foi determinado que a manipulação dos conteúdos deveria ser realizada em meio aquoso para diminuir o desgaste de cada um dos itens. Para a realização dos procedimentos um tanque de imersão produzido no próprio laboratório, proporcionando o volume líquido suficiente para que cada um dos documentos pudesse ser manipulado, aberto e desdobrado, ainda em meio aquoso, para posterior retirada e secagem.

Em virtude do local de armazenamento durante 88 anos da cápsula, sob o solo, o material contido em seu interior encontrava-se submerso em água e sujidades. A caixa metálica apresentava-se em estado ativo de corrosão, com a presença de produtos de degradação em sua superfície. Os elementos ali presentes configuravam-se como jornais, o clichê das moedas e uma encadernação. Além dos elementos esperados, descobriu-se uma flâmula em tecido com o rosto da miss e documentos

avulsos datilografados. Não foram encontradas a fotografia autografada e a fita nas cores do estado, as quais se acreditam que tenham se degradado de forma completa.

Segundo Augustin (2019) durante o salvamento muitas vezes foi preciso parar e repensar o processo, consultar especialistas, reunir a equipe e programar os procedimentos que deveriam ser feitos após o salvamento.

No Laboratório Conservação e Restauração de Papel do curso da UFPel foi montado uma estrutura para tratamento em série dos documentos porque necessitavam de tratamento rápido.

Os documentos aparentemente estavam unidos em blocos, em meio a uma espécie de emaranhado de fios têxteis que primeiramente foram desembaraçados, para que o restante fosse separado em bandejas, para diminuir seus volumes e facilitar a manipulação. Ao final dessa etapa, o material repousou em mais de 20 bandejas. e foram sendo transferidos de forma individual, incluindo a flâmula têxtil com a estampa da miss Yolanda de onde se originavam os referidos fios (AUGUSTIN, 2019).

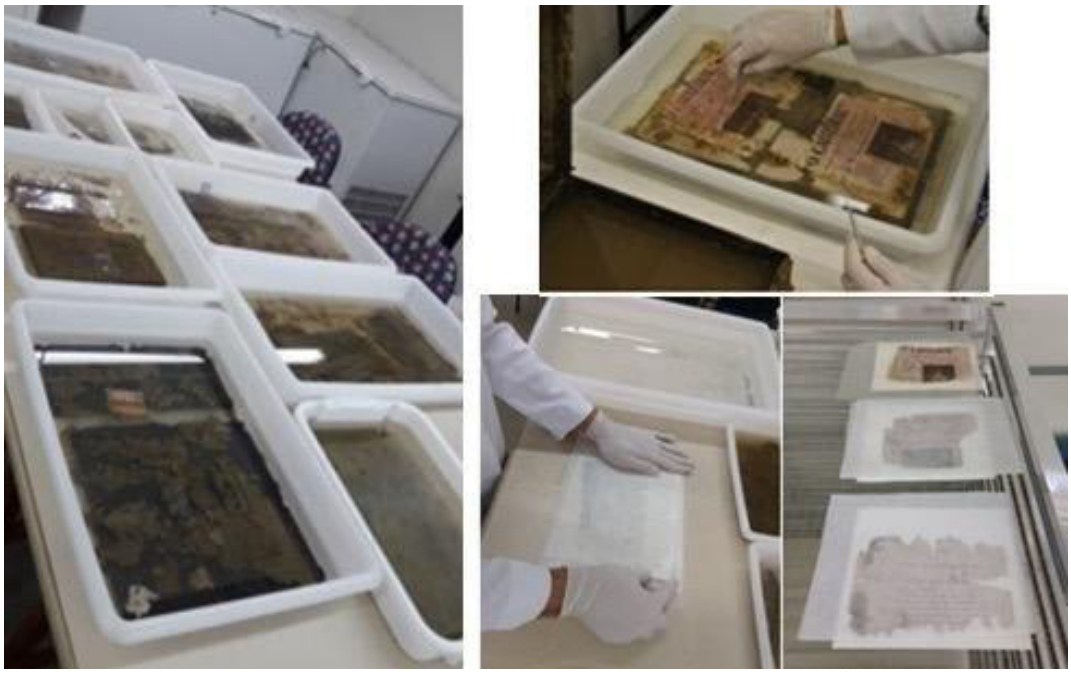

Figura 04: Transferência do conteúdo da cápsula para bandejas com agua deionizada, banho e secagem individual das páginas.

Os fragmentos menores foram sendo retirados das bandejas, mergulhados no tanque e separados para sua higienização, na sequência eram retirados com auxílio de tecidos e estendidos sobre papel mata borrão, visando a absorção do excesso de umidade e futura secagem (AUGUSTIN, 2019).

Todo esse processo sempre realizado à duas mãos se repetiu nos documentos maiores, incluindo as grandes páginas dos jornais de época. Os exemplares dos jornais encontravam-se dobrados. Para a sua abertura foi confeccionado um invólucro de tamanho adequado. As folhas foram separadas com auxílio de entretela e espátula metálica, assim como os outros elementos, sempre por mais de um integrante da equipe por conta das dimensões das folhas trabalhadas.

Figura 05: No tanque de imersão, o desdobramento e separação das páginas dos documentos maiores.

A flâmula em tecido, estampado com o retrato da miss Yolanda Pereira, encontrava-se dobrada, foi aberta ainda em imersão, posicionada sobre um filme de poliéster para estabilizar seu manuseio. O tecido apresentava-se em desalinho e embaraçado, com entrelaçamento desigual dos fios. Assim, com o auxílio dos suportes os fios foram desemaranhados e reposicionados.

A retirada do almanaque pelotense se mostrou a parte mais complexa do trabalho, visto que foi necessário dividir os cadernos e depois separar as mais de cem páginas, uma a uma, dentro do tanque. Sua retirada e posterior secagem utilizou todo o espaço do laboratório e demandou o trabalho coordenado de toda a equipe de restauradores do museu e dos alunos envolvidos no projeto. Optou-se por realizar

a remoção desses grampos e a separação dos cadernos com o almanaque ainda em imersão em virtude da quantidade de sujidades.

Considerações Finais

Finalizando, é importante salientar que foi uma surpresa para equipe, o material se mostrou mais resistente do que se esperava, revelando grande parte das informações que nele havia, o que possibilitará grande conteúdo para futuras exposições.

O material foi estabilizado, a documentação fotográfica dos objetos foi realizada. A expectativa de continuidade das ações de restauração depende da compra dos materiais necessário para a intervenção definitiva pela Prefeitura Municipal de Pelotas.

Todo procedimento visa a devolução desse patrimônio à cidade de Pelotas. Esse conjunto será incorporado ao acervo do Museu da Baronesa, para que possa ser exposto à comunidade em exposições de curta duração.

Sugere-se, portanto que a cápsula do tempo e os documentos originais sejam armazenados em reserva técnica e que periodicamente a cápsula do tempo participe de exposições de curta duração ao invés de ser incorporada à exposição de longa duração do museu.

Referências

ALMEIDA, Guilherme Pinto de. **Argumentação para abertura da Cápsula do tempo existente em urna na base do monumento a Yolanda Pereira, na ocasião da passagem dos 88 anos de sua aclamação como Miss Universo 1930:** Esboço de proposta de musealização de seu conteúdo e de colocação de uma nova cápsula do tempo. Pelotas: Perene Patrimônio Cultural, 2018.

AUGUSTIN, Raquel França. **Relatório do Salvamento Emergencial da Cápsula do Tempo de Yolanda Pereira**. Pelotas: UFPel, Curso de Conservação e Restauração dos Bens Culturais - Relatório, 2019.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

SOUZA, Carla Gabrieli Galvão de. Patrimônio Cultural: **o processo de ampliação de sua concepção e suas repercussões**. Revista dos Estudantes de Direito da UnB, 7d.. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/ojs248/index.php/redunb/article/view/383/229>. Acesso em: 12 set. 2019.

5.15. OS PERCURSOS DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CULTURA E EDUCAÇÃO INCLUSIVA: A TEMÁTICA DA DIVERSIDADE E DA INCLUSÃO NOS EDITAIS CULTURAIS E SOCIAIS

Menderson Correia Bulcão
Bacharel em Museologia (UFRB). Cursista da Especialização em Educação Profissional Tecnológica Inclusiva (IFTM)
Instituto Federal do Triângulo Mineiro - IFTM
E-mail: menderson1@gmail.com

Polyana Aparecida Roberta da Silva
Pedagoga. Mestra e Doutora em Educação (UFU)
Professora da Especialização em Educação Profissional Tecnológica Inclusiva
Instituto Federal do Triângulo Mineiro - IFTM
E-mail: polyanasilva@iftm.edu.br

Resumo: O artigo apresenta as implicações da legislação sobre a educação inclusiva e sua correlação com as políticas educacionais e culturais. A temática da educação inclusiva a partir da visão dos percursos inclusivos e da ênfase na imersão entre educação e cultura é o eixo estruturante do artigo. A partir da metodologia revisão de literatura e o cotejamento das normas sobre inclusão e associado à autores que discutem educação e cultura em contextos inclusivos evidencia a cultura como um modus operandi para a acessibilidade educacional e cultural. A amostra da legislação baiana sobre cultura e seus aspectos relacionados à inclusão social e diversidade demonstra a percepção do Estado enquanto lócus de garantias dos direitos sociais e fundamentais das pessoas com deficiência e regulador das iniciativas de fomento à cultura. Desenvolveu-se uma perspectiva sobre os editais de fomento, análise da legislação e explicitação das condicionalidades envolvendo políticas públicas para as pessoas com deficiência no contexto das instituições culturais baiana.

Palavras-chave: Políticas Culturais; Legislação Cultural da Bahia; Educação Inclusiva.

Introdução

O presente artigo versa sobre a pesquisa dos aspectos legais, políticos, sociais e culturais da Educação Inclusiva e os seus desdobramentos na Educação Profissional e Tecnológica na perspectiva das referências do campo da educação e a suas implicações nas Políticas Culturais. Estes entrecruzamentos são intermediados pelos agentes e às agências que são modulados na área de incidência da aplicabilidade da legislação concernente às políticas públicas e a construção de vetores para o desenvolvimento social e cultural e os critérios delineados para o acesso a estas políticas culturais. O objeto deste artigo são as implicações da educação inclusiva na elaboração das políticas culturais no estado da Bahia, especialmente às referências à legislação, aos editais de fomento às políticas culturais e aos setoriais culturais definidos como vetores para a dinamização de espaços culturais, acessibilidade cultural e a gestão de equipamentos, projetos e ações para o desenvolvimento de grupos, coletivos e iniciativas de implementação de políticas culturais no estado da Bahia. No cenário da educação inclusiva existe uma demanda de formação de profissionais para atuarem com o Atendimento Educacional Especializado (AEE) nos processos de formação dos educandos que são públicos da Educação Inclusiva. Neste aspecto, percebe-se que a educação é permeada pela diversidade social e cultural e pelas relações com as políticas públicas. A abordagem do tema da educação inclusiva é um assunto que será verticalizado através do cotejamento da legislação pertinente ao objeto e o correlacionamento da temática da educação inclusiva referente aos percursos da profissionalização e do uso das tecnologias e concomitantemente aos desdobramentos do acesso às políticas culturais. Deste modo, problematiza-se o tema do artigo por meio da questão delineadora: quais as implicações da Educação Profissional e Tecnológica Inclusiva no acesso e na construção das Políticas Públicas Culturais no estado da Bahia? Entende-se que a problemática se insere no contexto da elaboração de um ensaio sobre as correlações entre às normas e às políticas culturais e a execução de proposta de formação com fins profissional e tecnológico.

Dentre os objetivos deste artigo, destacam-se a análise da legislação sobre as políticas públicas culturais no estado da Bahia no que tange às relações com a educação profissional e tecnológica inclusiva. O objeto de estudo é o campo das inter relações entre a educação e a cultura e como ações conjuntas geram interdependências e podem contribuir para a efetividade das ações que visam a implementação da educação inclusiva e o desenvolvimento das práticas de educação profissional e tecnológica inclusiva. Como desdobramento destas questões pretende-se identificar a legislação pertinente às Políticas Públicas Culturais, além de identificar a temática da Educação Profissional e Tecnológica Inclusiva na legislação concernente ao Fundo de Cultura, às normas referentes aos editais setoriais. Propõe-se correlacionar a

temática da Educação Profissional e Tecnológica Inclusiva e sua aderência na legislação e nos editais das Políticas Públicas Culturais do estado da Bahia. O Estado da Bahia através da Secretaria de Cultura (Secult) fomenta as políticas culturais e investe os recursos financeiros que serão distribuídos pelo Fundo de Cultura através de seleções públicas por meio de editais setoriais e ações e programas organizados pelo Conselho de Cultura formado por agentes do poder público e agente da sociedade civil. A política pública de editais é fomentada pelas ações de um mecanismo gestado pelos diferentes agentes públicos na Bahia, neste artigo demonstraremos os principais agentes, às formas de gestão, às referências às políticas de acesso e a temática da educação inclusiva.

Destacamos os editais, às normas, os processos de seleção, os critérios definidores das políticas e a execução destas propostas. No cenário cultural baiano às políticas culturais são financiadas pelos editais que fomentam uma diversidade de projetos que são executados no território estadual, estas políticas são demandadas pelos movimentos sociais e culturais e pelos diferentes públicos que colaboram para a construção das políticas culturais no estado. O desenho destas políticas tem implicações sociais, culturais e econômicas e são delineadas pelas proposições do campo cultural e com destaque para às elaborações conjuntas entre o poder público, iniciativa privada e às organizações sociais. Define-se que a cultura é um campo em constante transformação e com agentes que produzem bens simbólicos e constroem perspectivas e desta forma intentamos perceber se existe um enquadramento para a inclusão na área da cultura nos editais da Bahia. Entrelaçando às condições de acessibilidade aos desenhos dos editais culturais, às formas de avaliação, a convocação de avaliadores, o perfil, e às condições estruturais, financiamento, e o acesso de pessoas deficientes. A construção dos editais e a acessibilidade cultural é um dos focos demandados pelos públicos e são entrecruzados pelas políticas de inclusão? Deste modo, situa-se a questão no enquadramento das implicações do campo cultural baiano e suas interfaces com a Educação Profissional e Tecnológica Inclusiva a partir das Políticas Culturais vigentes e agenciadas pela Secretaria de Cultura da Bahia.

Fundamentação Teórica

As implicações da educação inclusiva no campo da cultura é o tema verticalizado nesta pesquisa e visa delinear as implicações da Educação Inclusiva e o acesso às Políticas Públicas é o cerne da pesquisa, identificar autores que associam educação e cultura e realizar estas aproximações teóricas a partir noções e das normas possibilitar um entrecruzamento que flexionará a educação e a cultura inclusiva. Deste

modo, operamos com este lócus enunciativo da interdependência entre os conceitos e o pleito da acessibilidade, da inclusão e diversidade cultural.

> O movimento mundial pela educação inclusiva é uma ação política, cultural, social e pedagógica, desencadeada em defesa do direito de todos os estudantes de estarem juntos, aprendendo e participando, sem nenhum tipo de discriminação. A educação inclusiva constitui um paradigma educacional fundamentado na concepção de direitos humanos, que conjuga igualdade e diferença como valores indissociáveis, e que avança em relação à ideia de equidade formal ao contextualizar as circunstâncias históricas da produção da exclusão dentro e fora da escola (MEC/SECADI, 2008, p. 1).

A Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva foi construída pela participação de setoriais da sociedade civil e dos organismos dos entes federados, deste modo, este pressuposto se alinha a política pública no âmbito internacional que propõe a educação inclusiva como eixo fundante para uma sociedade emancipada. De acordo com os pressupostos normativos, os princípios se delineiam pelos marcos históricos encadeados pelos normativos evidenciado pelo diagnóstico da situação da educação especial e sua horizontalidade na perspectiva do acesso, participação e aprendizagem a partir dos sistemas de ensino brasileiro.

> Para assegurar a intersetorialidade na implementação das políticas públicas a formação deve contemplar conhecimentos de gestão de sistema educacional inclusivo, tendo em vista o desenvolvimento de projetos em parceria com outras áreas, visando à acessibilidade arquitetônica, aos atendimentos de saúde, à promoção de ações de assistência social, trabalho e justiça. Os sistemas de ensino devem organizar as condições de acesso aos espaços, aos recursos pedagógicos e à comunicação que favoreçam a promoção da aprendizagem e a valorização das diferenças, de forma a atender as necessidades educacionais de todos os estudantes. A acessibilidade deve ser assegurada mediante a eliminação de barreiras arquitetônicas, urbanísticas, na edificação – incluindo instalações, equipamentos e mobiliários – e nos transportes escolares, bem como as barreiras nas comunicações e informações (MEC/SECADI, PNEEPEI, 2008, p. 13).

Dentre os objetivos desta Política Pública destacam-se os pressupostos da transversalidade da educação, do atendimento especializado, a continuidade da escolarização, a formação de professores, a participação da família e comunidade, acessibilidade urbanística e articulação intersetorial na implementação das políticas públicas. Neste sentido, destacam-se às ações do atendimento educacional especializado. Os autores delineiam os significados da Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva (PNEEPEI) na perspectiva do acesso a escolarização e a presença

do profissional do AEE, destacando a sua função "complementar e suplementar" nos processos educativos com a finalidade de inclusão (NEVES, 2019, p.1).

> O atendimento educacional especializado tem como função identificar, elaborar e organizar recursos pedagógicos e de acessibilidade que eliminem as barreiras para a plena participação dos estudantes, considerando suas necessidades específicas. As atividades desenvolvidas no atendimento educacional especializado diferenciam-se daquelas realizadas na sala de aula comum, não sendo substitutivas à escolarização. Esse atendimento complementa e/ou suplementa a formação dos estudantes com vistas à autonomia e independência na escola e fora dela (MEC/SECADI, PNEEPEI, 2008, p. 11).

Preliminarmente, os pesquisadores indicam que a discussão do documento da Política Nacional de Educação Especial (PNEEPEI) revela a educação inclusiva como um "paradigma educacionais" e se estruturou como um "sistemas educacionais inclusivos"; a leitura do texto evidencia, segundo os pesquisadores os atores sociais que demandaram a política pública, deste modo, consoante às questões problemas relacionadas às práticas discriminatórias, sendo a política a diretriz para mitigar estes processos de exclusão social e seu *modus operandi* (NEVES, 2019, p.7).

> A proposição de uma educação dita inclusiva é uma afirmação das mais desafiadoras para a sociedade e para as instituições de ensino, quando consideramos o longo percurso de estigmatização social experimentado pelas pessoas com deficiência e a constituição dos espaços segregados. Romper com essa lógica e trabalhar na construção de princípios democráticos que efetivem os direitos sociais dessa população, considerando, para tanto, seu protagonismo, torna esse processo ainda mais desafiador, dada a longa experiência de tutelamento ao qual as pessoas com deficiência se encontravam tradicionalmente subordinadas (NEVES, 2019, p. 12).

A discussão teórica sobre a inclusão associada aos itinerários e trajetórias das pessoas com deficiência é um lócus enunciativo dos marcadores sociais e culturais de suas vivências em sociedade e da necessidade da acessibilidade como fator de inclusão social e cultural. Deste modo, no estudo de Franco destacam-se estes percursos inclusivos (CANDEIAS, 2009, p. 95).

> A inclusão das pessoas portadoras de deficiência é hoje um desafio permanente, e dos mais complexos, da nossa organização social. Principalmente porque, apesar de tão usado, o conceito de inclusão não é estático. Não há um momento em que se inicia nem um momento em que se pode dar por terminado. Por isso faz sentido falar em percursos inclusivos mais do que em inclusão, porquanto nos dá uma perspectiva de continuidade, com

> diferentes momentos, desafios e exigências. Protegendo-nos de cair na tentação de pensar que os problemas da inclusão das pessoas com deficiência se resolvem definitivamente na escola, no emprego, ou noutro qualquer momento particular (CANDEIAS, 2009, p. 95, português de Portugal).

As dimensões dos percursos inclusivos nos demonstram a capacidade de desenvolver métodos de percepção da realidade das pessoas com deficiência e buscar as metodologias para desenvolver a acessibilidade social, cultural e educacional. É desta forma, que os contextos inclusivos são correlacionados a vida social, a profissionalização e ao campo da educação e da cultura.

> Os contextos inclusivos criam-se e promovem-se. Em primeiro lugar a inclusão profissional é uma dimensão fundamental no percurso inclusivo que temos vindo a seguir para as pessoas com perturbações de desenvolvimento. Isso exigirá orientação vocacional e formação profissional bem delineados e tendo sempre em vista a plena inclusão no mundo profissional. A inclusão profissional é sem dúvida relevante numa dupla dimensão: na autonomia (económica, nomeadamente) e da realização pessoal. A própria construção da autonomia com vista á inclusão profissional coloca, a montante, importantes desafios à própria escola, a que ela muitas vezes não responde e adia para os sistemas de formação profissional (CANDEIAS, 2009, p.110, português de Portugal).

As políticas públicas com ênfase nas políticas culturais são *modus operandi* para fomentar os processos de inclusão em ambientes educativos e culturais e desdobrar-se para todos os ambientes sociais como um direito social fundamental das pessoas com deficiência, deste modo, o alinhamento dos contextos inclusivos se ambientam em uma diversidade de espaços e ambiências que fortalecem a cultura inclusiva.

> Mas os contextos inclusivos têm de se estender a toda a prática social: o desporto, a cultura, o lazer, o acesso à actividade económica e de cidadania O desporto tem potencialidades inclusivas muito grandes. Pode proporcionar a possibilidade de exercitar e competir com iguais e diferentes. Por um lado, permite a valorização pessoal (assim como estilos de vida mais saudáveis) através da competição, por outro pode potenciar a própria interacção com outros. O desporto é uma dimensão da escola e da sua prática inclusiva e coloca tanto o problema do acesso à prática desportiva como do desporto adaptado. É também um problema social mais vasto que tem a ver com clubes, associações, infra estruturas de prática e competição. O acesso às actividades culturais é igualmente uma reivindicação inclusiva. Quer enquanto fruição cultural (teatro, cinema, dança) quer enquanto possibilidade de expressão artística (fazer e exprimir-se através das artes e outras formas de comunicar). De novo tem uma dimensão escolar e uma

> extra-escolar que é fundamental acautelar e desenvolver. O acesso ao lazer e actividades de tempos livres deve ser igualmente equacionada para a população com deficiência. A questão é sempre: onde é que essas crianças, jovens ou adultos se encontram, cruzam e interagem com os outros iguais a si e os outros diferentes de os próprios espaços públicos (ruas, cidade, supermercados, estabelecimentos comerciais) devem ser pensados como promotores ou não da inclusão. Pois estes são os contextos inclusivos sem os quais a escola inclusiva ficará sempre amputada (CANDEIAS, 2009, p.110-11, português de Portugal).

A pesquisa de Souza (2017) elenca os fundamentos da Diretrizes agenciadas pela ONU e as políticas públicas com ênfase na Educação Inclusiva pensadas e implementadas no Brasil, este levantamento das normas enviesado pelo cotejamento teórico nos revela as dimensões dos usos e aplicações da diretrizes desenvolvidas no âmbito do organismo internacional, deste modo, a pesquisa destaca a autonomia do Brasil na construção das suas políticas públicas e as disputas na construção dialógica e inter setorial entre os entes federados, sociedade civil e modulação das organizações dos direitos das pessoas com deficiência (DE SOUZA, 2017, p.1).

> No Brasil, as políticas de educação inclusiva foram e vêm sendo assumidas alinhadas com a história, a política, a economia e as disputas de diferentes forças que compõem a arena de luta política dos direitos da pessoa com deficiência. Nessa perspectiva, os princípios da Educação Inclusiva apontam para a ideia de que a inclusão de pessoas com deficiência no ensino regular requer e significa participação social, econômica, política e cultural da vida em comunidade, sendo: acesso à educação gratuita e compulsória; equidade, inclusão e não discriminação; direito à educação de qualidade (DE SOUZA, 2017, p. 832-833).

O Estado da Bahia tem um Sistema Estadual de Cultura estruturado em organismos de gestão cultural a exemplo do Conselho Estadual de Cultura e outras organizações sociais em diferentes esferas; outra parte deste sistema são os mecanismos de gestão cultural destacando-se o Plano Estadual de Cultura e o Sistema de Financiamento; outra instância de destaque são os setoriais de cultura, o fórum de dirigentes, a ouvidoria e os coletivos específicos. Neste trabalho evidencia-se algumas informações sobre a Secretaria de Cultura do estado da Bahia, destacando-se alguns temas sobre às políticas culturais e o financiamento de projetos culturais agenciados pela estrutura estatal e iniciativas de isenção de empresas privadas. No que tange às políticas culturais e a legislação existem algumas abas no site da Secult-BA, a exemplo das seguintes: Legislação Cultural, Fomento a Cultura, Territórios, Sistema Estadual de Cultura, Sistema de Informações e Indicadores em Cultura (SIIC), No portal da

Secult/Ba, na primeira página encontramos algumas abas, referentes aos editais patrocinados pelo estado, a saber: Fazcultura, Editais Setoriais, Edital Audiovisual, Editais da Cultura.

O Contexto da Cultura Inclusiva: A Implementação de Políticas Públicas Inclusivas nas Instituições Culturais no Estado da Bahia

Na contemporaneidade a cultura é um vetor imersivo que perpassam às ações humanas, deste modo, é vital entrecruzar a cultura e a educação como modus operandi para a socialização e para o compartilhamento dos bens culturais em sociedade. É neste sentido que nos aventuramos a perceber as implicações da educação inclusiva nos espaços culturais e nas políticas de editais da Secult/BA. No contexto da implementação das políticas públicas no estado da Bahia enfatiza-se a transparência dos processos e o fomento de políticas através de submissões aos editais setoriais (Museus, Teatro, Dança, Patrimônio, Artes e etc.), neste sentido, este financiamento público de ações culturais contribui para a efetivação da legislação concernente às inclusão social e a educação inclusiva. Além das ações de fomento, existem ações estruturantes desenvolvidas nas unidades da Secult/BA. Destacam-se às ações de cultura inclusiva desenvolvidas pela Fundação Pedro Calmon através das atividades realizadas na Biblioteca Pública do Estado da Bahia com ações de acessibilidade cultural e de difusão da literatura e leitura, fomentando um espaço educativo inclusivo e de fruição de conhecimentos e informações sobre os conteúdos dos livros. Neste aspecto socializa-se às concepções de mundo dos autores.

> A Secult/BA desenvolve atividades voltadas para pessoas com deficiência. O setor especializado em Braille da Biblioteca Pública do Estado da Bahia promove a gravação de audiolivros e abriga o Grupo de Voluntários Copistas e Ledores para Cegos, que desempenha atividades de leitura, transcrição de textos, escrita em braille e digitação. A biblioteca conta com setor infantil especializado no atendimento a crianças com deficiência. A Biblioteca Anísio Teixeira oferece serviço de referência no atendimento aos deficientes auditivos. Cursos e oficinas de libras (Língua Brasileira de Sinais), de expressão facial e corporal para ajudar na comunicação e também de português para pessoas com deficiências são realizados. A Primavera da Inclusão e o Dia Nacional de Luta da Pessoa com Deficiência, comemorados em 21 de setembro, incluem workshops, rodas de conversa e torneios de xadrez para cegos, além de palestras e oficinas. A Diretoria de Museus realizou evento específico voltado para as pessoas com deficiência e, na V Conferência Estadual de Cultura, além da temática ser debatida,

> foram eleitos representantes da Bahia para a III Conferência Nacional de Cultura, vinculados a esta luta (BAHIA, 2014, p. 32-33).

A Biblioteca Pública do Estado da Bahia contribui para os processos de inclusão social e de acesso à leitura e a informação, além de implementar ações inclusivas contribuindo para a efetividade das políticas públicas de acessibilidade, deste modo, estas atividades coadunam com a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência) no que tange a produção de livros. É no contexto de implementação de políticas culturais que o estado da Bahia em parceria com o setor privado e a sociedade civil desenvolveu o edital Faz cultura que é um financiamento de projetos através de submissão, análise, aprovação e captação de recursos com uma empresa que recebe a isenção fiscal para apoiar às iniciativas culturais. Salienta-se que o programa poderá apoiar projetos que contemplem "a promoção, através da cultura, da cidadania, do desenvolvimento sustentável, da inclusão social, do respeito étnico, de gênero e de orientação sexual, da inovação tecnológica, bem como à produção ou difusão de conteúdos para meios de comunicação públicos". Outras iniciativas são viabilizadas, a exemplo do Programa de Ações Continuadas de Instituições Culturais no qual o Estado aporta recursos financeiros para a manutenção de entidades culturais através de seleção pública, neste aspecto, esta ação favorece a execução de atividades contínuas nas instituições.

> Esforços para ampliação do acesso aos seus bens, produtos e serviços culturais e, em especial, para a inclusão social de integrantes de populações menos favorecidas. Esse compromisso está relacionado com a dimensão de cidadania da Política Cultural e seus objetivos (art. 2º e 5º da Lei nº 12.365/2011) e com a Diretriz 4 do Plano Estadual de Cultura (§4º do art. 9º da Lei nº 13.193/2004). Compõe, também, a própria essência do Programa e seus objetivos específicos, posto que não é possível haver fomento à cultura sem que haja acesso dos cidadãos aos seus resultados. No tocante ao acesso, é esperado que a instituição, além de promover o incremento do seu público habitual, invista na inclusão social, especialmente com ações direcionadas a pessoas que se encontrem em condição de vulnerabilidade – ou seja, integrantes de grupos tradicionalmente marginalizados da criação, produção e fruição de bens, produtos e serviços culturais (BAHIA, 2017, p. 6).

No contexto da cultura inclusiva e do entrecruzamento anunciado na introdução, destacam-se ações de implicação entre educação e cultura foi implantado um projeto de cunho estruturante que dinamiza às escolas públicas do estado da Bahia nos seus respectivos território culturais a partir das o programa Escolas Culturais, o Edital é delineado pelo desenho conceitual que "trabalha sob o marco conceitual de serem a arte e a cultura, instrumentos de modificação do cenário social e

reconhecimento identitário, pois promovem inclusão social, resgate às tradições culturais e sensibilização para o aprendizado" (BAHIA, 2020, p.1).

Evidencia-se um cenário de participação social devido ao desenho de políticas culturais enviesado para metodologias participativas que contribui para o protagonismo dos agentes políticos e culturais no contexto de produção simbólica e da legislação e dos parâmetros de execução das políticas públicas. Destaca-se a institucionalidade cultural e as normas jurídicas como eixo estruturante nas políticas de inclusão.

> Além da vital conexão com sua realidade viva, as leis têm um papel fundamental para consolidar a institucionalidade cultural. Como qualquer outro campo social, a cultura precisa, em circunstâncias democráticas, constituir normas que balizem e regulem sua existência, funcionamento e desenvolvimento. A presença destas normas jurídicas é vital para a democracia e para a democratização da cultura (BAHIA, 2014, p. 6).

Essa assertiva, coaduna com os instrumentos da Lei Orgânica da Cultura, da Política Estadual de Cultural, do Sistema Estadual de Cultura, da formação do Conselho Estadual de Cultura, do Fundo de Cultura e dos Editais de fomento. No tocante a implementação da legislação da Lei Orgânica da Cultura se produziu a Política Estadual de Cultura que após diálogos entre os setores sociais foi instituído o Sistema Estadual de Cultura que delineia um conceito operativo de cultura.

> Art. 2º - Entende-se por cultura o conjunto de traços distintivos, materiais e imateriais, intelectuais e afetivos, e as representações simbólicas, compreendendo: I - a dimensão simbólica, relativa aos modos de fazer, viver e criar, ao conjunto de artefatos, textos e objetos, aos produtos mercantilizados das indústrias culturais, às expressões espontâneas e informais, aos discursos especializados das artes e dos estudos culturais, e aos sistemas de valores e crenças dos diversos segmentos da sociedade; II - a dimensão cidadã, relativa à garantia dos direitos culturais à identidade e à diversidade, ao acesso aos meios de produção, difusão e fruição dos bens e serviços de cultura, à participação na gestão pública, ao reconhecimento da autoria, à livre expressão, e à salvaguarda do patrimônio e da memória cultural; III - a dimensão econômica, relativa ao desenvolvimento sustentado e inclusivo de todos os elos das cadeias produtivas e de valor da cultura (BAHIA, 2011, p.1).

Então a cultura é um dos eixos que colabora para a educação inclusiva, deste modo, a legislação nos revela no artigo 5º informa os objetivos e destaca-se "IX - promover os meios para garantir às pessoas com deficiência ou mobilidade reduzida acessibilidade à produção e aos produtos, serviços e espaços culturais". Este destaque

para às pessoas com deficiência se associa ao cumprimento do Estatuto da Pessoa com Deficiência no contexto brasileiro, deste modo se alinha a perspectiva de uma educação inclusiva e atrela a cultura a educação enquanto lócus elucidativo dos pressupostos demandados pelas pessoas com deficiência no contexto do desenho das políticas públicas no Brasil e às políticas culturais de forma transversal no estado da Bahia, destacam-se as ações e o protagonismo do AEE conforme nos indica Neves (2019).

> Nesse sentido, pode-se compreender o AEE como um dispositivo (lugar ou serviço), que vem possibilitar a perspectiva inclusiva, a qual não se vê concretizada apenas em função de uma Política que regulamente, oriente e garanta sua função e funcionamento. Aspectos de toda ordem, os quais envolvem, por exemplo, a cultura local de onde tanto as escolas, quanto os espaços especializados historicamente substitutivos à escolarização, coexistem, torna-se fator suficiente para que tal perspectiva reproduza um status quo, legitimando ofertas segregadoras que em nada modifiquem a situação de estigmatização social (NEVES, 2019, p.15).

Enquanto às motivações do Atendimento Educacional Especializado (AEE) estão vinculados às diretrizes do Estado garantir a inclusão social e educacional, a legislação garante a presença e a atuação destes profissionais em turmas escolares na rede pública, enfatiza-se a necessidade de desdobramentos destes profissionais para outros espaços sociais, educacionais, culturais e artísticos. Deste modo, infere-se que a legislação sobre a cultura e a educação correlacionadas podem cumprir com este pleito.

> Pode-se dizer que o Atendimento Educacional Especializado diz respeito a uma modalidade de ensino que configura a Educação Especial, sofrendo transformações ao longo da história da educação brasileira, na medida em que se apresenta como instituição, escola, serviço, recursos, apoio complementar ou suplementar realizado em espaços dentro ou fora da escola regular, e como oferta transversal aos níveis, etapas e modalidades de ensino (NEVES, 2019, p. 7).

No caso do estado da Bahia, existe o Fundo de Cultura criado em 11 de fevereiro de 2005 através da Lei n. 9.431; que foi regulamentado a partir do Decreto nº 14.845 de 26/11/2013, em seu artigo 3º elucida os seus objetivos, a saber:

> I - apoiar as manifestações culturais, com base no pluralismo e na diversidade de expressão; II - promover o livre acesso da população aos bens, espaços, atividades e serviços culturais; III - estimular o desenvolvimento cultural do Estado em todas as suas regiões, de maneira equilibrada,

> considerando o planejamento e a qualidade das ações culturais; IV - apoiar ações de manutenção, conservação, ampliação e recuperação do patrimônio cultural material e imaterial do Estado; V - incentivar a pesquisa e a divulgação do conhecimento sobre cultura e linguagens artísticas; VI - incentivar o aperfeiçoamento de artistas e técnicos das diversas áreas de expressão da cultura; VII - promover o intercâmbio e a circulação de bens e atividades culturais em outros Estados e países, difundindo a cultura baiana; VIII - valorizar os modos de fazer, criar e viver dos diferentes grupos formadores da sociedade (BAHIA, Decreto 14.845 de 26/11/2013).

O ex-secretário de Cultura do Estado da Bahia e professor Antônio Albino Canelas Rubim escreveu um texto introdutório "Legislação e Institucionalidade da Cultura" no livro sobre a Legislação da Cultura da Bahia (2014).

> Existem variadas possibilidades de pensar o tema da legislação cultural. Em seus pólos extremos, podem ser imaginadas concepções que vão do menosprezo pela legislação, quando se acredita que a luta por leis e normas é tão somente uma enorme perda de tempo, até, em diapasão totalmente oposto, a crença de que conquistar a aprovação de leis assegura e resolve os problemas existentes. Entre estas duas posturas extremadas, emergem inúmeras alternativas de pensar o sentido das leis e da luta por sua conquista (BAHIA, 2014, p 5).

A norma que instituí a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência) no capítulo IX informa sobre "Do direito à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer", destaca no artigo 42 que "A pessoa com deficiência tem direito à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, sendo-lhe garantido o acesso"; e contempla em seus parágrafos os temas relacionados a cultura e a fruição e acesso aos equipamentos culturais, a saber: "I - a bens culturais em formato acessível; II - a programas de televisão, cinema, teatro e outras atividades culturais e desportivas em formato acessível; e III - a monumentos e locais de importância cultural e a espaços que ofereçam serviços ou eventos culturais e esportivos". O Estatuto da Pessoa com Deficiência informa as principais ações que fundantes para a acessibilidade das pessoas com deficiência no contexto sociocultural, este pressuposto é garantido através do artigo 44 da lei, que diz "Nos teatros, cinemas, auditórios, estádios, ginásios de esporte, locais de espetáculos e de conferências e similares, serão reservados espaços livres e assentos para a pessoa com deficiência, de acordo com a capacidade de lotação da edificação, observado o disposto em regulamento". O professor Albino Rubim elucida.

> A institucionalidade cultural ainda é muito frágil na Bahia, no Brasil e no mundo. A confecção de legislações qualificadas tem um papel essencial na

> conformação de um ambiente adequado que estimule e garanta o fortalecimento da cultura. A legislação é uma das dimensões mais substantivas da institucionalidade. Ela baliza e dá regra e compasso para a cultura. Uma legislação qualificada e progressista estimula sobremodo o campo cultural e seu desenvolvimento (BAHIA, 2014, p 6).

Em consonância com a legislação federal, no que tange a Educação Inclusiva na Bahia se elaborou um documento "Diretrizes da Educação Inclusiva no Estado da Bahia (Pessoas com Deficiências, Transtornos Globais, Desenvolvimento e Altas Habilidades/Superdotação), neste documento são replicados os elementos da norma nacional e são suscitados alguns aspectos da realidade baiana, neste aspecto, No contexto sociocultural baiano, a memória sobre o percurso quanto as práticas de inclusão educacional é explicitada pela experiência da educação especial e iniciativas do estado e da sociedade civil.

> Na Bahia, em meados do século XX, o contexto político-educacional não se diferenciava do quadro nacional apresentado: a então Educação Especial era assumida por] iniciativas não-governamentais, como o Instituto de Cegos (1933) e o Instituto de Reabilitação de Deficientes Motores (1956). Com a fundação do Instituto Pestalozzi (1954), durante a gestão do Secretário de Educação da Bahia, o Sr. Dorival Passos (1950-1955), inicia-se uma articulação do Governo para atender ao público de pessoas com deficiência intelectual, através de uma parceria que estabelecia a prestação de serviços de algumas professoras vinculadas à rede. Nesse período, o Estado enfrentava dificuldades para efetivar a institucionalização do sistema educacional como secretaria, conforme determinava a Constituição Brasileira de 1947, visto que, na época, não havia nenhuma lei estadual que regulamentasse a sua autonomia administrativa e financeira (BAHIA, 1976, p. 13).

Metodologia

O enquadramento deste artigo se vincula a uma revisão bibliográfica sobre o tema em análise, esta será externada pelas atividades de pesquisa e leitura das referências do campo da Educação Profissional e Tecnológica, a Educação Inclusiva, às Políticas Culturais. O processo de escrita do artigo pretende cotejar a legislação pertinente às políticas culturais, além da pesquisa das normas e editais setoriais do Fundo de Cultura da Bahia. Entende-se que as políticas culturais são um vetor para a acessibilidade cultural e social, desta forma pretende-se elucidar às normas e às suas nuanças relacionadas a Educação Profissional e Tecnológica. Elegeu-se a legislação

concernente ao Fundo de Cultura, a Política Estadual de Cultural, o Plano Estadual de Cultural, os editais setoriais, o desenho da política de implementação do Fundo e do Conselho de Cultura e a setorização do campo cultural e a territorialização a partir do critério de identidade cultural como polo para mitigar as desigualdades sociais e na distribuição dos recursos financiados pelo fundo de cultura no estado. A pesquisa se debruçou sobre a temática da educação inclusiva e perscrutar o assunto nas normas e indicará as possíveis incidências no corpo normativo e suas repercussões nos editais e nos projetos avaliados e aprovados pelo fundo de cultura da Bahia.

Analisaremos as condições de formação do campo cultural e a conformação de seus agentes através das referências e às principais evidências na legislação e nas listas dos editais disponíveis na plataforma digital da Secretaria de Cultura. Entendemos que os repositórios institucionais referentes temática da Cultura e da Educação Profissional Tecnológica contribuem para o acesso à informação e a construção de parâmetros para a elucidação das questões da educação inclusiva. A metodologia desta pesquisa contemplou algumas atividades de identificação de sites, repositórios, leitura da legislação sobre o tema, cotejamento dos dados e conferência das palavras-chaves relacionadas a educação inclusiva, cultura inclusiva, políticas culturais, inclusão social, educação profissional e tecnológica, educação e diversidade. No decorrer da pesquisa, destacou-se o acesso ao banco de dados do Sistema de Informações da Cultura (SIIC) da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia e das informações sobre a legislação. A proposta dos procedimentos se alinhou a desenhar uma estrutura que demonstrasse a potência da cultura e da educação enquanto interdependentes e inscritas em um sistema de proposta de educação inclusiva transmutada em cultura inclusiva.

Apresentação dos resultados

A legislação concernente às políticas culturais correlacionadas com a legislação sobre educação inclusiva, inclusiva social com ênfase na pessoa com deficiência demonstrou variações no atendimento destes pleitos conforme a norma a nível estadual e federal, mas destaca-se a execução dos parâmetros nacionais no contexto estadual através dos editais de fomento a cultural, a legislação do Fundo de Cultura, o regulamento e atos de criação, os editais setoriais das diferentes áreas culturais, a exemplo de Museus, Arquivos, Teatro, Audiovisual, Dança e Patrimônio destacam-se por associarem o acesso aos recursos a partir de condicionalidades no Termo de Acordo e Compromisso (TAC), nos termos do Marco Executivo dos projetos, nas contrapartidas exigidas. Nesta análise destacaremos alguns editais e suas respectivas

normas com o intuito de demonstrar os resultados da pesquisa, foi possível coteja as informações no corpo textual das normas e editais através da leitura.

Neste aspecto, indica-se as ações do Plano Estadual do Livro e Leitura e seus objetivos que tem ênfase na educação inclusiva, a saber: No que tange ao acesso visa: "Assegurar a democratização do acesso ao livro, bem como a valorização do livro e da leitura como estimulo à produção intelectual e ao desenvolvimento sociocultural". Na questão do acesso a informação e a fruição da leitura busca: "Assegurar o acesso a pessoas com deficiência conforme determinações da legislação brasileira e dos imperativos conceituais e objetivos expressos no amplo direito à leitura para todos os baianos". Este plano pretende "Fomentar coedições de livros em braile, livros digitais e audiolivros para atender a pessoas com deficiências, especialmente as de natureza visual." Consoante aos equipamentos culturais visa: "Adequar os espaços públicos às necessidades das pessoas com deficiência, atendendo aos requisitos legais de acessibilidade". Outra iniciativa de destaque é o Programa de Formação e Qualificação em Cultura (Portaria nº. 064/2012) "na contemporaneidade, os museus são compreendidos como dispositivos estratégicos de aprimoramento dos processos democráticos, de inclusão sociocultural, de educação e de desenvolvimento local, além de contribuir para o fortalecimento e para a institucionalização do setor museal no Estado da Bahia (BAHIA, 2014, p. 9).

No campo dos equipamentos culturais na Bahia, destacam-se as propostas realizadas através do edital de Museus que contempla ações estruturantes para as instituições museológicas no campo da preservação do patrimônio e de ações educativas com os públicos potenciais dos museus. Deste modo, o edital Setorial de Museus também tem cláusulas para a seleção, estes são critérios para o atendimento de pessoas com deficiência e apoio a diversidade cultural, a saber:

> b) Consonância com as políticas estaduais de cultura, priorizando-se: iii. Estratégias de democratização de acesso e acessibilidade, entendendo-se: estratégia de acessibilidade como ação que possibilite a fruição dos produtos culturais a pessoas com deficiência, a exemplo de tradução em Libras, legendagem descritiva, audiodescrição, e outros; e democratização de acesso como ações e/ou atividades que promovam os meios para garantir o acesso do cidadão aos bens e serviços artísticos e culturais, a exemplo de desconcentração espacial / descentralização, disponibilidade de áreas e/ou recursos especiais para inclusão de pessoas idosas, realização gratuita de atividades paralelas, tais como ensaios abertos, estágios, cursos, treinamentos, palestras e oficinas etc.

No contexto de política de fomento aos equipamentos culturais existe a Política Setorial de Museus que intenta "Articular, com instituições públicas e privadas

ligadas ao setor turístico, a inclusão dos museus baianos na cadeia produtiva do turismo cultural", associada a esta articulação intersetorial objetiva ". Incentivar e apoiar a inclusão, nos cursos de formação de professor, nos currículos escolares de Ensino Fundamental e Médio, de conteúdos e disciplinas que contemplem o uso educacional dos museus e de temáticas relacionadas com o patrimônio cultural" com o intuito de relacionar cultura e educação como eixo estruturante da política pública. O edital Setorial de Patrimônio Cultural, Arquitetura e Urbanismo fomenta ações estruturantes no campo do patrimônio cultural e tem alguns critérios para a avaliação e seleção das propostas, a saber:

> b) Consonância com as políticas estaduais de cultura, priorizando-se: i. Harmonia com a Lei Orgânica da Cultura (Lei nº 12.365/2011 em especial os incisos IV e V do Art. 5º) e o Plano Estadual de Cultura (Lei nº 13.193/2014 em especial as Estratégias: Ia, Ib e 1Ic do §3º; I c do §7º do Art. 9º); ii. Capacidade estruturante e efeito multiplicador, incluindo articulações e/ou parcerias integrantes da proposta; e iii. Estratégias de democratização de acesso e acessibilidade, entendendo-se: estratégia de acessibilidade como ação que possibilite a fruição dos produtos culturais a pessoas com deficiência, a exemplo de tradução em Libras, legendagem descritiva, audiodescrição, e outros; e democratização de acesso como ações e/ou atividades que promovam os meios para garantir o acesso do cidadão aos bens e serviços artísticos e culturais, a exemplo de desconcentração espacial / descentralização, disponibilidade de áreas e/ou recursos especiais para inclusão de pessoas idosas, realização gratuita de atividades paralelas, tais como ensaios abertos, estágios, cursos, treinamentos, palestras e oficinas etc (BAHIA, 2019).

Em consonância com as determinações da Lei Federal, o Edital de Audiovisual da Bahia está conforme o art. 46 da Instrução Normativa ANCINE nº 125, de 22 de dezembro de 2015, que versa sobre os requisitos para a acessibilidade dos filmes produzidos com recurso do edital setorial do Audiovisual, contemplando: "V - deverá ser incluída a previsão de serviços de legendagem, legendagem descritiva, LIBRAS e audiodescrição nos custos de pós-produção". E em conformidade com § 1° O depósito legal deverá ser composto de um ou mais materiais que contenham a obra e os serviços de acessibilidade obrigatórios (legendagem, legendagem descritiva, LIBRAS e audiodescrição), de forma que seja possível a visualização da obra com e sem cada um dos serviços de acessibilidade com o devido sincronismo. Este edital nº 01/2019 do Setorial do Audiovisual em seu Anexo IX consta a Minuta do Termo de Acordo e Compromisso (TAC), no escopo encontra-se alguns critérios a saber:

> 5. ITENS FINANCIÁVEIS 5.1. Relativos a Produção: 5.1.1. São considerados itens financiáveis todas as despesas relativas à produção da obra audiovisual até

> a sua conclusão, incluindo: desenvolvimento de projeto – sendo obrigatório o item despesas com serviços de legendagem descritiva, audiodescrição e LIBRAS (Língua Brasileira de Sinais); a remuneração dos serviços de gerenciamento e execução do projeto e despesas de promoção do projeto, conforme termos do art. 46 da Instrução Normativa ANCINE nº 125, de 22 de dezembro de 2015 CLÁUSULA TERCEIRA – DAS OBRIGAÇÕES DO PROPONENTE d) entregar, para efeitos de Depósito Legal e Exibição, a versão final da obra audiovisual assim que concluída, com 01 (uma) cópia nos formatos MOV, H264, FULL HD, DCP, tecnologicamente similares ou de qualidade superior, bem como 03 (três) cópias em DVD. Em todos os suportes, a obra deverá conter audiodescrição, libras e legenda descritiva (closed caption) para fins de acessibilidade por parte de pessoas com deficiência; Não serão admitidas propostas: (a) Com conteúdo que desrespeitem as diversidades religiosas, sexuais, de gênero, geracionais, os direitos da pessoa com deficiência, bem como os direitos humanos em geral.

As políticas culturais e a políticas educacionais se associam a exemplo da resolução do Conselho Estadual de Educação n] 120, de 05 de novembro de 2013, o assunto tratado é "a inclusão do nome social dos/das estudantes travestis, transexuais e outros no tratamento, nos registros escolares e acadêmicos nas instituições de ensino que integram o Sistema de Ensino do Estado da Bahia". Contempla-se nesta política de Diversidade Cultural outro instrumento normativo que são as Diretrizes da Educação Inclusiva no Estado da Bahia. A Política Estadual de Cultura fomenta ações culturais estruturantes para a dinamização e manutenção de espaços públicos e privados sem fins lucrativos, além de projetos de mobilidade cultural com iniciativas de intercâmbios culturais, fomento a participação em eventos, projetos em diversas áreas e em diferentes formatos idealizados pelos proponentes. Deste modo, evidencia-se que os proponentes elaborem projetos no campo da acessibilidade cultural e educação inclusiva atrelados aos editais culturais com o apoio de profissionais do campo da Educação Inclusiva e da Diversidade. No cenário cultural baiano no que tange às políticas culturais que se associam a Educação, destacam-se os projetos e programas: as Escolas Culturais, Ações Continuadas, Eventos Calendarizados, Editais Setoriais, Ocupe o Espaço com cessão de pauta em instituições culturais do estado e as ações desenvolvidas pelas demais autarquias vinculadas à Secult/BA, a exemplo do IPAC, CCPI, Funceb, FPC.

Considerações finais

No contexto inclusivo contemporâneo existem um corpo de normas para atender aos pleitos das pessoas com deficiência, entretanto, percebeu-se a necessidade de

contribuir para o debate da horizontalidade das ações entre educação e cultural e o fomento ao diálogo sobre as questões dos percursos formativos e informativos no sentido da diversidade cultural e da inclusão social a partir dos referenciais já implantados e a negociação no campo da gestão das políticas culturais para o cruzamento das áreas da educação e cultura contemplando os direitos sociais e fundamentais das pessoas com deficiência

O desenho das políticas de educação inclusiva versa sobre as políticas de acessibilidade cultural para as pessoas com deficiência, deste modo, verticaliza-se o pensamento sobre o acesso a educação em um desdobramento para o acesso a cultura, entendendo a complexidade das ações culturais vinculadas às educacionais. Salienta-se que atividades de inclusão social podem contribuir para a mudança de comportamento humano, desta forma, percebeu-se a necessidade de ações estruturantes que estejam em consonância com a legislação e com os modos de aplicação e implementação das políticas públicas. Evidenciou-se a necessidade do Estado ou do projeto de inclusão de diretrizes e propor em seus respectivos editais e atos convocatórios os requisitos para a dinamização das ações de educação inclusiva que contemplem contextos inclusivos. Conclui-se que as políticas culturais são questões relevantes para a imersão no contexto inclusivo e a contribuição do campo da cultura para a educação.

Referências

BAHIA. Secult/BA. ***Políticas Culturais na Bahia 2007*** - 2014 Publicação da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Ano 1 - Nº 1. Disponível em: http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/LIVRETO_SECULT.pdf. Acesso em: 10 abr. 2020.

BAHIA. **Legislação da Cultura da Bahia**. 2014 Disponível em: http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/publicacaolegislacaodaculturanabahia.pdf. Acesso em: 10 abr. 2020.

BRASIL. **Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva**. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/docman/dezembro-2014-pdf/16690-politica-nacional-de-educacao-especial-na-perspectiva-da-educacao-inclusiva-05122014. Acesso em: 10 abr. 2020.

DE SOUZA, Flávia Faissal; PLETSCH, Márcia Denise. A relação entre as diretrizes do Sistema das Nações Unidas (ONU) e as políticas de Educação Inclusiva no Brasil. Revista **Ensaio: Aval. Pol. Públ. Educ**., Rio de Janeiro, v. 25, n. 97, p. 831-853, out/dez. 2017.

FRANCO, Vitor. Percursos Inclusivos No Ciclo De Vida Da Pessoa Com Deficiência. In: CANDEIAS, Adelinda Araújo. (Coordenação). **Educação Inclusiva: Concepções e Práticas**. CIEP: Évora, 2009.

NEVES, Mônica Maria Farid; RAHMEL, Carla Mercês da Rocha Jatobá Ferreira. Política de Educação Especial e os Desafios de uma Perspectiva Inclusiva Libéria Rodrigues. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 44, n. 1, 84-85, 2019.

5.16. DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE CIÊNCIAS NATURAIS CARLOS RITTER: O INÍCIO DE UM TRABALHO

Mirrael Peres Zalewski
Discente Bacharelado em Museologia
Universidade Federal de Pelotas; mirraelzalewski@gmail.com

Marina Monteiro Nascimento
Discente Bacharelado em Museologia
Universidade Federal de Pelotas
marinamonteironascimento33@gmail.com

Camila de Macedo Soares Silveira
Discente Bacharelado em Museologia
Universidade Federal de Pelotas
msscamila@hotmail.com

Noris Mara P. M. Leal
Docente Adjunta do Bacharelado em Museologia
Universidade Federal de Pelotas
norismara@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta as ações que vêm sendo desenvolvidas pelo projeto de ensino "Documentação e Conservação do Acervo do Museu Carlos Ritter", que tem por objetivo construir um sistema de documentação para o Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, instituição vinculada à Universidade Federal de Pelotas, na cidade de Pelotas - RS. Este sistema documental possibilitará a salvaguarda do acervo, propiciando a realização de novas pesquisas e permitindo ampliar a comunicação de seu acervo para o público em geral, ademais, fortalecendo a historicidade patrimonial. A metodologia utilizada foi pautada nas pesquisas documentais e bibliográficas, estabelecendo técnicas de trabalho por etapas, que viabilizam a dinâmica, a interação e a organização. O trabalho ainda em desenvolvimento, apresenta resultados como a higienização, catalogação e digitalização de parte do acervo, desenvolvimento de documentos como a ficha catalográfica e o manual de manuseio do acervo, além da ampliação de suas ferramentas de comunicação, favorecendo a democratização de acesso às informações sobre as peças que fazem parte do museu, suas características e importância patrimonial.

Palavras-chave: Museu Carlos Ritter; Documentação Museológica; Acervos; Patrimônio Natural.

Introdução

O presente artigo irá discorrer sobre as ações desenvolvidas pelo Projeto de Ensino "Documentação e Conservação do Acervo do Museu Carlos Ritter", vinculado ao Laboratório de Documentação Museológica do curso de Bacharelado em Museologia. O Museu pertence à Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e está ligado ao seu Instituto de Biologia (IB). Tem origem a partir da doação de animais taxidermizados realizada pela esposa do colecionador Carlos Ritter, no final do século XIX e início do século XX à antiga Escola de Agronomia Elyseu Maciel. O Museu foi criado em 1970, logo após a fundação da Universidade Federal de Pelotas em 1969. Em 1991 o Museu passou a ser vinculado ao Instituto de Biologia, além das coleções existentes, principalmente na Faculdade de Agronomia, passou a receber doações de professores e alunos. Seu acervo conta com coleções científicas e didáticas, divididas em diferentes tipologias como: coleção ornitológica (aves), coleção herpetológica (répteis, anfíbios, serpentes, crocodilos), coleção aracnológica (aracnídeos), coleção entomológica (insetos), coleção paleontológica (fósseis), entre outras, assim como um acervo de objetos e documentos em suporte papel de valor histórico.

O Projeto de Ensino que teve início no ano de 2019, foi desenvolvido visando sanar a carência de documentação museológica da Instituição, visto que a documentação museológica é um processo importante para o gerenciamento de acervos e para se manter um sistema eficiente de salvaguarda de informações.

Documentação Museológica

A documentação museológica é a ponte entre as informações sobre o acervo e as demais áreas de atuação de um museu. Por registrar, pesquisar e estudar a documentação ajuda a invocar recortes culturais que transmitem sentidos, símbolos e signos capazes de comunicar-se com o público, por meio de intervenção das exposições museológicas, além do mais, propicia um banco de dados acessível para informação, pesquisa e extensão que oportuniza no desenvolvimento de trabalhos com um maior aprofundamento.

Apesar de possuir coleções de grande importância, o Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter (MCNCR) ainda não obteve o processo de documentação. Visto isso, o Projeto de Ensino de Documentação busca viabilizar uma dinâmica de interação

e comunicação a fim de destacar, valorizar e preservar o acervo da Instituição. Por essa questão, a importância desta ação para a organização de suas informações possibilitará um pilar para a salvaguarda e socialização ao público, assim como Bottallo afirma:

> A documentação museológica tem como particularidade reconhecer os acervos museológicos, independente de sua natureza, como suportes de informação. Está focada na busca, reunião, organização, preservação e disponibilização de todas as informações, sobre quaisquer suportes, que digam respeito a esses mesmos acervos (BOTTALLO, 2010, p. 51).

As principais finalidades da documentação estão baseadas nos processos de registro, organização e manutenção das informações sobre os objetos pertencentes a instituição museológica em questão. Essa relação com as informações dos objetos, tende estabelecer a função de salvaguarda e estudo dos mesmos.

No ato de criação de um museu, é essencial possuir um plano museológico que defina a metodologia de trabalho e a organização de cada programa que será desenvolvido pela instituição, destacando-se neste caso o de gestão de acervos. É necessário, em um primeiro momento, a definição de uma política de gestão de acervo, para garantir que o acervo não fique à mercê de mudanças, principalmente ocasionadas pelas trocas de gestão da instituição. Deve-se definir os processos e normas para a aquisição de novas peças, exposições, projetos de pesquisa e todas as etapas de trabalho.

O processo de documentação deve ser padronizado e normatizado. É recomendado a formulação de um manual, para todos os profissionais que atuam na instituição terem possibilidades de entender como é realizado o gerenciamento do acervo, suas características e necessidades. Deve ser evitado ao máximo mudanças após a consolidação de seu manual de documentação, pois não seguir com rigor os procedimentos apontados pelo manual, compromete a qualidade dos processos documentais.

> Todos os procedimentos utilizados na área de documentação museológica devem ser padronizados. Para que isso seja claro para todos os envolvidos no processo de catalogação, será muito importante criar – e sistematicamente rever – manuais de procedimentos de catalogação com regras para utilização e preenchimento de cada campo da ficha catalográfica e/ou do banco de dados sobre o acervo (BOTALLO, 2010, p. 54).

O objeto primeiramente deve ser registrado no livro tombo do museu e definido o seu número de registro, nome, coleção a qual pertence, ano do objeto, etc. Após esse registro, é desenvolvido o processo de catalogação em fichas específicas,

sejam elas em papel ou virtuais, as quais devem conter o mesmo número de tombo, trabalhando-se com as mesmas informações. Conforme Padilha (2014, p. 20) "Uma vez selecionado, interpretado, registrado, organizado e armazenado, o objeto museológico torna-se patrimônio cultural. Essas ações são as que dão intencionalmente valor documental, patrimonial e informacional a ele, tornando-o um documento". A documentação museológica traz acesso à informatização e a comunicação social, sendo uma parte central que permite flexibilidade e capacidade na estruturação institucional, reverberando em todos os departamentos que constituem o museu, sendo essencial para o estabelecimento de uma eficiente comunicação com seu público.

O Projeto

A Equipe do Laboratório de Documentação Museológica conjuntamente com a direção e técnicos do MCNCR, formularam em conjunto um projeto, a partir do reconhecimento prévio de que o acervo necessitava de apoio para a estruturação de um sistema documental. A primeira etapa deste projeto, contou com ajuda extra dos discentes do Bacharelado em Museologia que realizavam o seu estágio curricular obrigatório, podendo nesta fase realizar uma ampla organização, higienização e acondicionamento do acervo na reserva técnica. Para facilitar a padronização das atividades e a comunicação entre os membros da equipe foi criado um livro diário, onde é realizado o registro de todas as atividades desenvolvidas, para melhor acompanhamento e padronização por todos os envolvidos.

No ano de 2019 o Museu passou por uma mudança de endereço, coincidindo com o início do projeto. Existiam muitos objetos embalados, principalmente o acervo em papel, composto por livros, documentos e fotografias. Uma das atividades primeiras foi retirar este material das caixas (Figuras 1 e 2), fazer a higienização, para em seguida poder fazer a identificação. É preciso enfatizar a importância da higienização dos objetos antes e depois da mudança, para que não haja vestígios de agentes biológicos, agentes químicos, agentes antrópicos, entre outros, que possam servir como focos de contaminação, conforme salienta Ghizoni e Teixeira (2012).

Figura 01 e 02: Acervo retirado de caixas e armazenado na reserva técnica da Instituição.
Fonte: Camila Silveira, 2019.

O acervo do Museu é dividido em coleções, sendo elas: Coleção Ceslau Maria Biezanko, Coleção Histórica Documental do Museu, Coleção de Mamíferos, Coleção Ornitológica, Coleção Herpetológica, Coleção Aracnológica, Coleção Epidemiológica e Coleção Paleontológica.

Concomitante a higienização das peças do acervo, iniciou-se a documentação, propriamente dita, sendo os primeiros objetos a ser documentados e estudados, os em suporte papel, pertencentes a coleção documental Ceslau Maria Biezanko. A decisão de iniciar os trabalhos de catalogação por estes documentos foi tomada pelo fato de já estarem armazenados em armário de fácil acesso e por estarem com a maior parte de seus objetos higienizados.

O professor Ceslau Maria Biezanko foi um entomologista polonês que se mudou para o Brasil no ano de 1931 (com 36 anos) e a partir de 1946 atuou na Faculdade de Agronomia Elyseu Maciel, que posteriormente passou a fazer parte da Universidade Federal de Pelotas. Foi pioneiro na produção e no estudo da soja no Rio Grande do Sul. Após seu óbito, sua esposa fez a doação de suas coleções entomológicas e literárias para a UFPel. O acervo em suporte papel da Coleção consiste em documentos pessoais do professor, como passaportes de viagens, livros de sua biblioteca particular, livretos,

cartas, publicações científicas e recortes de jornais. Cada objeto é registrado no livro tombo, no qual recebe um número de inventário. Após isso, esse número de registro é marcado nos próprios objetos. Dependendo da sua tipologia a marcação do número acontecerá em um determinado lugar, que melhor se adeque a sua disposição: livros, na contra capa no canto inferior direito; livretos, na última página no canto inferior direito; cartas, no canto inferior direito; artigos científicos e recortes de jornais, no canto inferior direito. O número de registro utilizado é do tipo alfanumérico, consiste em cinco letras iniciais MCNCR e em seguida três dígitos de números, sendo em ordem crescente. Conjuntamente com esse processo ocorreu a realização do preenchimento das fichas catalográficas (Figura 3), que contém informações mais detalhadas sobre a peça. Cada peça possui uma ficha, sendo completada a lápis, pois é mais fácil de se corrigir caso houver algum erro. É registrado também, o estado de conservação da peça e se o mesmo tem algum desdobramento (partes soltas que completam o todo).

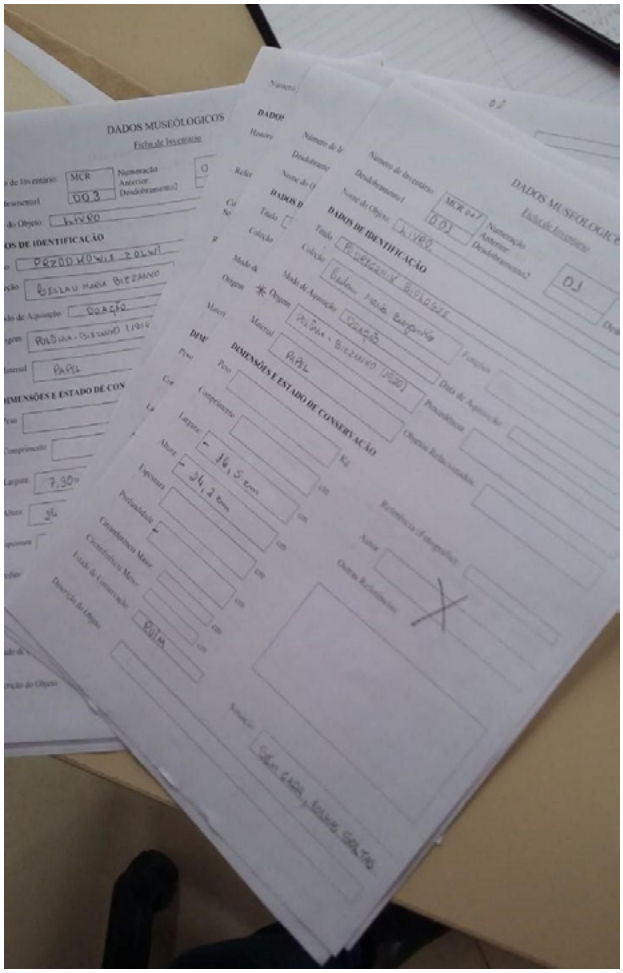

Figura 03: Imagem das fichas catalográficas desenvolvidas para o acervo do Museu.
Fonte: Marina Monteiro, 2019.

Algumas das peças do acervo foram registradas por meio de fotografias, para a realização de publicações na página virtual no *Instagram*, com intenção de expor para a população em geral as atividades realizadas pelo projeto. A página ainda tem pouco tempo de funcionamento, porém é uma ferramenta que tem grande potencial para divulgação de informações e curiosidades sobre o acervo e de fácil acesso a considerável parcela da sociedade (Figura 4).

Figura 4: Imagem da página atualizada do projeto no *Instagram*.
Fonte: Mirrael Zalewski. 2020.

Alguns documentos selecionados por terem uma maior importância, foram escaneados pelo celular (Figura 5) devido a falta de um aparelho de *scanner* e salvos em uma pasta digital no computador da Instituição e em sua conta na nuvem *Google Drive*, para uma maior segurança do acervo.

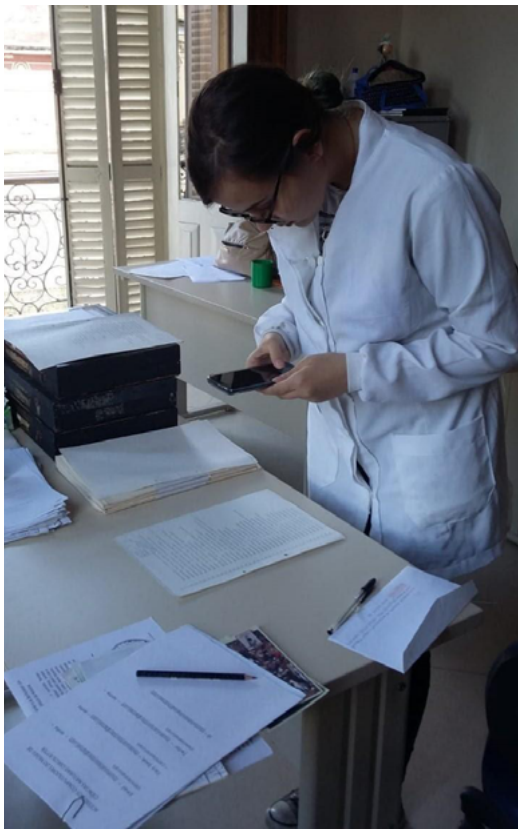

Figura 05: Imagem do escaneamento de documentos.
Fonte: Marina Monteiro. 2019.

Resultados

Até o presente momento foi higienizada uma grande parte da coleção Ceslau Maria Biezanko, cujo acervo composto de objetos de materiais distintos, foi desencaixotado após a mudança de endereço da Instituição, e acondicionado na nova reserva técnica. Parte de suas revistas agronômicas foram armazenadas em um novo mobiliário, uma estante de metal disposta na reserva técnica.

Foram registrados no livro tombo um total de 540 peças, todas elas pertencentes a coleção Ceslau Maria Biezanko. Os 540 objetos correspondentes a este registro tiveram sua superfície marcada à lápis, cuja localização respeita as características formais do objeto. Uma ficha catalográfica foi desenvolvida pelo projeto para melhor corresponder às necessidades do acervo do Museu, sendo realizado até o momento o preenchimento de 45 fichas catalográfica, por esta ser uma atividade mais complexa e com um maior número de informações a serem descritas. A página no *Instagram* atualmente contabiliza 48 seguidores.

Foi iniciado o processo de construção de um manual de documentação para os futuros profissionais que possam vir a trabalhar na Instituição, de modo a padronizar as atividades realizadas na reserva técnica e melhorar a qualidade dos processos documentais.

Esses resultados são referentes ao segundo semestre de 2019, com uma pausa durante as férias acadêmicas, até a paralisação das aulas devida a pandemia do COVID-19 (no primeiro semestre de 2020).

Considerações Finais

O projeto "Documentação e Conservação do Acervo do Museu Carlos Ritter" vem desenvolvendo atividades desde 2019 com o acervo do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, entendendo que a documentação museológica reflete decisivamente na qualidade de todos os demais setores de um museu. Conforme afirma Novaes "Um museu que não possui suas coleções devidamente documentadas não poderá cumprir suas funções de gerador, comunicador e dinamizador de conhecimento junto ao patrimônio e à sociedade, enfim não será útil a seu público" (NOVAES, 2000, p. 44).

O maior objetivo deste projeto é desenvolver ferramentas de um sistema de documentação prontas para que os profissionais que atuam na Instituição possam dar continuidade e garantir um alcance de divulgação e comunicação com o público. Essa intenção encontra-se embutida no desenvolvimento de ferramentas como o manual de documentação, o diário de documentação e as fichas catalográficas, entre outras atividades que tem a intenção de comunicar ao público o trabalho que é realizado, assim como, temos a garantia de que futuramente se precisar de uma nova intervenção ou atualização das informações, já existiria um ponto de partida. Apesar de ser extensa a coleção do Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, o projeto é de longa duração, alternando sua equipe discente quando necessário (por isso dá-se a importância de um manual), para que siga contribuindo com as funções sociais e patrimoniais de uma instituição museal.

Referências

BALLARDO, L.O.M. **Documentação Museológica**: a elaboração de um sistema documental para acervos arqueológicos e sua aplicação no laboratório de estudos e pesquisas arqueológicas/UFSM. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Patrimônio Cultural), Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2013.

BOTALLO, Marilúcia. **Diretrizes em Documentação Museológica**. ASSOCIAÇÃO CULTURAL DE AMIGOS DO MUSEU CASA DE PORTINARI. Documentação e Conservação de Acervos Museológicos Diretrizes, 2010. In: p. 50.

GHIZONI. V.R; TEIXEIRA. L. C. **Conservação Preventiva de Acervos**. edição CC. Coleção Estudos Museológicos volume 01. Florianópolis. 2012.

MUSEU DE CIÊNCIAS NATURAIS CARLOS RITTER. **Descubra o Acervo**. 2018 Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/carlosritter/>. Acesso em: 29 abr. 2020.

NOVAES, L. R. **Da organização do Patrimônio Museológico: refletindo sobre documentação museológica**. In: Museologia Social, SMC, Porto Alegre, 2000.

PADILHA, R. C. **Documentação Museológica e Gestão de Acervo**. edição FCC. Coleção Estudos Museológicos volume 02. Florianópolis. 2014.

TRINDADE, R,T,Z. **Um cientista entre colonos**: Ceslau Biezanko, educação, associação rural e o cultivo da soja no Rio Grande do Sul no início da década de 1930. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

YASSUDA, Sílvia Nathaly. **Documentação Museológica**: uma reflexão sobre o tratamento descritivo do objeto no Museu Paulista. Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2009.

5.17. MUSEUS VIRTUAIS BRASILEIROS: TEIAS DA MUSELIZAÇÃO

Rosali Henriques
Doutora em Memória Social
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
rosalih@gmail.com

Rafael Teixeira Chaves
Mestrando em Museologia e Patrimônio
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
rafateixeirachaves@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar ações de comunicação museológica que se estabelecem nos museus virtuais. Iremos analisar duas experiências de museus virtuais brasileiros: o Museu da Pessoa e o Museu das Coisas Banais. Esses dois museus privilegiam o espaço virtual como forma de comunicação museológica. Em primeiro lugar analisamos o próprio conceito de museu virtual, pois ainda é uma experiência nova na Museologia. Os museus virtuais são instituições de memória conectadas em plataformas digitais e às redes sociais. Nesse sentido, é preciso lembrar que no museu virtual, principalmente aqueles essencialmente virtuais, o acervo detém especificidades e um novo contexto, pois ele é virtualizado. O objeto museológico deixa de ser o centro e tornar-se objeto em potencial, tanto no processo comunicativo quanto nos processos expositivos, apresentando processos de musealização diferenciados. Nesse sentido, a relação do público com os objetos também é transformada, uma vez que o foco da expografia não é o objeto em si, mas o seu significado. Por último iremos verificar como os dois museus analisados nesse estudo trabalham com a expografia no espaço virtual e como a internet pode ser um espaço de extroversão do patrimônio.

Palavras-chave: museu virtual; internet, Instagram; ações museológicas.

Introdução

Os museus virtuais são instituições de memória conectadas em plataformas digitais e às mídias sociais. Conforme Henriques (2004), o que diferencia um museu virtual de um site na internet é a capacidade de mediar o patrimônio no ambiente

virtual através de ações museológicas específicas. Nesse sentido, é preciso lembrar que no museu virtual, o acervo detém especificidades e um novo contexto, pois ele é virtualizado. Isso consiste em o objeto deixar de ser o centro e tornar-se objeto em potencial, tanto de comunicação quanto de exposição por meio dos processos de musealização. Tendo como base o conceito de André Malraux (2000) de museu imaginário, o museu virtual é um museu que privilegia a comunicação museológica online como forma de divulgação do patrimônio. Mas como essa comunicação museológica pode ser efetuada através das redes sociais online? Cada vez mais presentes no cotidiano das pessoas, as redes sociais podem ter um papel importante na mediação do patrimônio pelos museus, virtuais ou não. O objetivo da pesquisa é analisar as relações museológicas que se estabelecem nos museus virtuais brasileiros a partir do uso das redes sociais Facebook e Instagram os museus virtuais são instituições de memória conectadas em plataformas digitais as mídias sociais. A museologia carece de pesquisa sobre museu virtuais, e ainda há muito o que se discutir como um conceito de museu virtual que no Brasil não existe. Trabalhos pioneiros apresentam o uso da internet pelos museus, os museus virtuais surgem com a Nova Museologia. Autores que abordam o tema, como Monique Magaldi, Rosali Henriques, são a base para se pensar os museus na virtualidade. Esta pesquisa se justifica pela exploração deste tema que é pouco discutido na Museologia brasileira, apresentando a realidade das instituições museológicas virtuais brasileiras e como estão fazendo o uso das redes sociais. No entanto, a autora defende que para ser definido como um museu virtual é preciso que ações museológicas realizadas pelos museus possam ser feitas na internet. Nesse sentido, é lícito afirmar que um site de um museu físico não é um museu virtual, mas apenas um site de museu. Mas como se configuram as exposições nos museus virtuais? Elas são diferentes das exposições nos museus físicos? Tendo como objeto de estudo dois museus virtuais brasileiros, o Museu da Pessoa e o Museu das Coisas Banais discutimos nesse texto as configurações das exposições virtuais.

O lugar dos museus virtuais é em outro tempo, outro modo de musealização e reconhecimento pelos atores sociais de memória através de compartilhamento e dos métodos de musealização, onde os atores debatem e constroem, pois, os atores são a razão de sua própria existência. A mesa redonda de Santiago do Chile trouxe novas perspectivas à Museologia e um novo caminho ao fazer museológico. Até aquele momento, os museus eram definidos como "instituições a serviço da sociedade, da qual são parte integrante e que possuem neles mesmos os elementos que lhes permitem participar na formação de consciência das comunidades que eles servem" (ICOM, 1972, p. 105). Nesse contexto, os museus passam a utilizar o processo de digitalização dos seus acervos musealizados e compartilhá-los em redes sociais, uma forma de expandir os limites geográficos, tornando o acervo acessível. O acervo virtual se torna uma fonte de representação das instituições museais na rede. O conceito

operacional utilizado internamente no IBRAM define museus virtuais como museus que se comunicam com o público geral somente em espaços de interação virtual. Não é considerado museu virtual, as visitas virtuais dos museus presenciais, os serviços de informação on-line oferecidos tais como catálogos virtuais, sites, portais institucionais, repositórios entre outros. Sites de museus com espaço físicos são suportes de comunicação destas instituições os museus virtuais são os nativos virtuais que nascem no ambiente virtual e que utilizam do site institucional como o espaço físico e as mídias sociais como suporte de comunicação e exposição com o público. As instituições museológicas virtuais utilizam, em sua maioria, o site como lugar e as redes sociais como a comunicação, gerando debates e diálogos, servindo para comunicar, expor e adquirir acervo para essas instituições executando os processos museais e a interação em um Lugar, reconhecendo os atores sociais e compartilhando memórias.

As ações dos museus estendem-se nos âmbitos da pesquisa, preservação e comunicação. A questão é entender como essas ações museológicas podem ser efetuadas nos museus virtuais. As ações museológicas dos museus virtuais não são muito diferentes das ações do museu físico. No entanto, requerem abordagens diferenciadas, pois o veículo de comunicação é diferenciado.

Segundo Bernard Deloche (2001), a informática e a multimídia trouxeram para o museu uma nova dinâmica que pode ser demonstrada através de três funções básicas: agrupar, analisar, mostrar. Assim, podemos verificar que as novas tecnologias possibilitaram aos museus trabalhar o seu patrimônio, o seu acervo, de forma estruturada através de bases de dados, utilizando técnicas mais modernas de comunicação com o público. Deloche alerta para o fato de que a tecnologia não é uma panaceia para resolver todos os problemas dos museus. Como exemplo ele cita a holografia, que se utiliza da tecnologia, mas que incentiva a fetichização dos objetos, pois : "A simulação dos efeitos pelos substitutos analógicos tal como o holograma ou a imagem 3D, não é mais que um prolongamento audacioso da museografia tradicional e serve para reforçar o fenómeno da fetichização" (DELOCHE, 2001, p. 204).

As referências patrimoniais nos museus virtuais, embora desprovidos de sua materialidade, podem ter a mesma identidade do que na exposição física. Por isso, Deloche alerta para fetichização quando fala da holografia. Nesse caso, mesmo tratando-se de uma reprodução, a referência patrimonial é tratada como fetiche. O risco da fetichização existe sempre, seja no museu físico, seja no museu virtual. No entanto, se o museu virtual tiver uma postura mais proativa em relação às atividades interativas que o espaço virtual permite, ele terá oportunidade de evitar a fetichização das referências patrimoniais. Ou seja, se ele dá prioridade às atividades de interação com o seu público utilizador em detrimento à valorização desta ou aquela referência patrimonial, fica mais difícil acontecer a fetichização.

Outro aspecto apontado por Deloche é o fato de que muitos museólogos creem que a tecnologia é algo ainda ligado ao futuro dos museus e não algo presente no cotidiano da atuação museológica, pois "O erro está em crer que o encontro do museu com as novas mídias não é mais do que um fenômeno de circunstâncias, uma simples peripécia das técnicas museográficas" (DELOCHE, 2001, p. 251).

As referências patrimoniais são, ao mesmo tempo, documento e mensagem. Nesse sentido, Cristina Bruno e Marcelo Araújo (1989) afirmam que o processo de comunicação, através da recuperação da identidade dessas referências, permite também uma concretização do público em três níveis: o objeto na sua materialidade (signo), o objeto na sua inserção sociocultural (símbolo) e a relação desse indivíduo com a realidade que o circunda. Em relação à questão da comunicação, é interessante verificar que nesse caso, ao mesmo tempo que o museu virtual possui algumas restrições em relação às suas exposições, pode, por outro lado, trabalhar o seu acervo de forma mais acessível. Nesse sentido, Maria Luísa Bellido Gant (2001) aponta uma série de vantagens dos museus virtuais em relação aos museus físicos: melhor acesso às informações; interpretações das coleções sob diversos pontos de vista; melhor organização da informação; o acesso é mais cômodo e mais atrativo e o custo para a visita é mínimo.

A exposição no museu virtual, assim como no museu físico, é uma mediação entre o patrimônio e o público. Segundo Alexandra Vol (1998), nos museus de arte e de história esta mediação é mais contemplativa e estética e nos museus de ciência e tecnologia a mediação é mais didática. Além disso, uma exposição de um museu virtual seja ela reprodução de uma determinada exposição física ou não, pode ter um caráter diferenciado e não ser mera reprodução virtual de uma exposição física. A *internet* disponibiliza a uma série de ferramentas que podem ser utilizadas para incrementar a comunicação nos museus virtuais, mas também serve como mediadora da ação de visitar um museu.

Para Kim Veltman (2001) a Internet trouxe para o processo museológico, principalmente à extroversão do acervo, algumas vantagens. Entre elas a de poder expor um maior número de objetos do que numa exposição convencional, pois através de base de dados é possível exibir todo o acervo. Outros aspectos apontados seriam o acesso aos objetos mesmo à distância, bem como possibilitar um acesso a estes objetos por outros níveis de interação. A *internet* possibilita também apresentar as referências patrimoniais dentro do contexto de sua produção e seu contexto histórico, fazendo com que o público possa ter uma visão mais abrangente do que a apresentada no museu físico. Além das vantagens apontados por Veltman, não podemos esquecer que a *internet* possibilita trabalhar a ação educativa do museu de forma mais dinâmica. E esta ação não se limita aos espaços do museu, mas pode ser feita *online*. Os museus virtuais que têm trabalhado melhor com a questão da ação educativa são,

na sua maioria, museus de ciência e tecnologia. No entanto, o uso do material de acervo para atividades educativas, principalmente com crianças e jovens, é possível com todos os tipos de museus e não somente nos museus de ciência. Em museus de arte, por exemplo, é possível criar jogos interativos e brincadeiras utilizando as obras digitalizadas. Os museus virtuais podem trabalhar determinado quadro ou objeto, ajudando o público a construí-lo ou desconstruí-lo, colocando-o na condição do produtor ou autor da peça exposta.

No âmbito da preservação do patrimônio, as atividades de conservação e documentação do patrimônio nos museus virtuais são realizadas através de base de dados. Além disso, é importante esclarecer que a preservação do conteúdo na *internet* é questão fundamental, por se tratar de um veículo que possibilita constantes alterações é necessário que todo o conteúdo já adicionado, seja em termos de exposições virtuais ou ações educativas, seja passível de ser consultado pela *internet*. Nesse sentido, Marcelo Sabbatini (2003) alerta para que as coleções *online* sejam sempre suportadas por bases de dados, pois estas permitem acessar de forma diferenciadas tanto aos objetos em si, como à coleção como um todo.

O museu virtual não é um centro de referência, por isso não basta preservar as coleções, mas é importante que estas coleções e/ou exposições sejam interativas. A preservação das referências patrimoniais num museu virtual passa também pela atualização constante da tecnologia utilizada. As novas tecnologias, pela própria definição da palavra, estão constantemente em mutação. É preciso pois estar atento às mudanças e renovar sempre o suporte digital das informações.

Entende-se a comunicação como a ação museológica mais visível ao público, pois é através dela que os museus divulgam o seu acervo. A comunicação é a forma como os museus apresentam o seu patrimônio e interagem com o público. E a exposição é a face mais visível da comunicação. É através das exposições – permanentes ou temporárias – que os museus se comunicam com o público. Segundo Jean Davallon (1997), numa definição mais alargada, a exposição é uma disposição de apresentação de objetos aos visitantes. Para ele, a diferença entre a exposição em si e o museu propriamente dito, reside no fato de que o museu não é somente um dispositivo de comunicação, mas uma instituição cultural. Ou seja, ele deve também exercer outras funções além de comunicar: pesquisar e conservar o seu acervo. É através dessa concepção que iremos analisar as exposições virtuais do Museu da Pessoa e do Museu das Coisas Banais.

Exposições virtuais no Museu da Pessoa

A experiência do Museu da Pessoa, um museu virtual de histórias de vida, aberto e colaborativo fundado em São Paulo, Brasil, em 1991, é bastante interessante e pode trazer muitas novas percepções sobre os desafios atuais dos museus. O Museu da Pessoa já nasceu com a premissa de que toda e qualquer pessoa pode tornar-se, além de visitante, parte de seu acervo por meio de sua narrativa de vida assim como de suas fotos e documentos. Com um acervo de cerca de 18 mil histórias de vida, o Museu da Pessoa disponibiliza a sua maioria em seu portal de memórias.

Como toda ação de comunicação, as exposições, virtuais ou não, necessitam de um conceito gerador. Não basta simplesmente apresentar os depoimentos, tal como objetos museológicos, mas traduzir uma ideia a partir dessas histórias. As exposições, realizadas pelos museus que têm como objetivo a recolha de histórias de vida, podem até apresentar objetos, mas o fio condutor da exposição serão sempre as histórias contadas na primeira pessoa. A *internet* é a grande ferramenta de comunicação do Museu da Pessoa, mas é preciso relembrar que não é somente através da internet que o museu realiza suas ações de comunicação, pois trata-se de um museu híbrido. As exposições físicas são, na maioria das vezes, resultado de algum projeto realizado em parceria com outra instituição, mas também há uma exposição permanente em seu espaço físico em São Paulo. Em alguns casos, além da exposição física há uma exposição virtual com o mesmo conteúdo. Nesse caso, embora possuam o mesmo conteúdo, o *design* e a forma da exposição são diferentes concernentes ao veículo de comunicação em que estão. Ou seja, numa exposição física o conteúdo que pode ser apresentado em painéis ganha uma nova configuração na Internet, justamente porque a exposição virtual possibilita um cruzamento de informações que a exposição física não permite. Além disso, a exposição virtual não sofre com problemas de espaço, uma vez que as informações são digitalizadas e ocupam pouco espaço físico.

A ideia de exposições virtuais já existia desde o lançamento da segunda versão do Museu da Pessoa na *internet*, embora não possuísse o nome de exposição. Inicialmente as exposições ficavam em uma seção chamada *Almanaque*. O próprio nome almanaque dava a ideia de uma variedade de histórias e fotografias, selecionadas por assunto ou tema. O conceito de almanaque foi baseado na ideia de extrair trechos de depoimentos, fotografias e informações contextuais para atrair o visitante. Além disso, na seção *Fotografia* o público poderia consultar parte das fotografias do acervo, organizadas por temas. Agrupando estas duas seções surgiu a ideia de criar exposições virtuais, não mais só com depoimentos e fotos, mas com linha do tempo e textos históricos. O que distinguem as exposições do acervo propriamente dito, é que elas são um recorte do acervo e não a sua totalidade. Além disso, os depoimentos agrupados, sejam em pequenos trechos ou integrais, são selecionados segundo uma ótica de curadoria, para contar uma determinada história coletiva.

Uma mudança significativa na ação de comunicação museológica do Museu da Pessoa foi a inauguração de uma nova ferramenta em seu portal em 2015. O mecanismo, chamado "Monte sua coleção", permite que cada pessoa se torne também curadora do acervo do Museu. A ferramenta permite com que se faça uma busca para selecionar perfis de pessoas, histórias, imagens e vídeos a partir de uma dada temática. A busca pode ser realizada por palavras-chave, por autor, por título. Uma vez composta, o autor pode descrever sua coleção, atribuir palavras-chave e publicá-la, compartilhando este conteúdo por meio das redes sociais.

De início, a própria equipe do Museu da Pessoa lançou uma série de coleções vinculadas a datas significativas, como por exemplo os 50 anos do golpe de 1964, que levou o Brasil a uma ditadura militar que durou 20 anos. Nesta coleção estão reunidos 15 depoimentos, entre jornalistas, estudantes, exilados, artistas e educadores que tiveram suas vidas impactadas pelo golpe e que nos trazem diversas perspectivas de um mesmo evento histórico. A partir dessa primeira coleção, muitos usuários começaram a criar novas coleções, tendo como base o acervo do Museu. Como foi o caso de Valeria Tessari, nascida em 1976 e doutora em Design da pela Universidade Federal do Paraná. A coleção, chamada "Tecidos, roupas, sapatos, moda: memória material" reúne nove histórias de vida, seis imagens e um vídeo selecionados do acervo do Museu da Pessoa. Valéria explica que é "uma coleção de memórias a partir de objetos cotidianos, fabricados (pelas) e fabricantes (das) relações humanas." (texto de abertura da coleção). Ela mesma indexou a coleção por meio de palavras chaves para permitir a busca por outros internautas usando palavras como: roupas, sapatos, cultura material e memória.

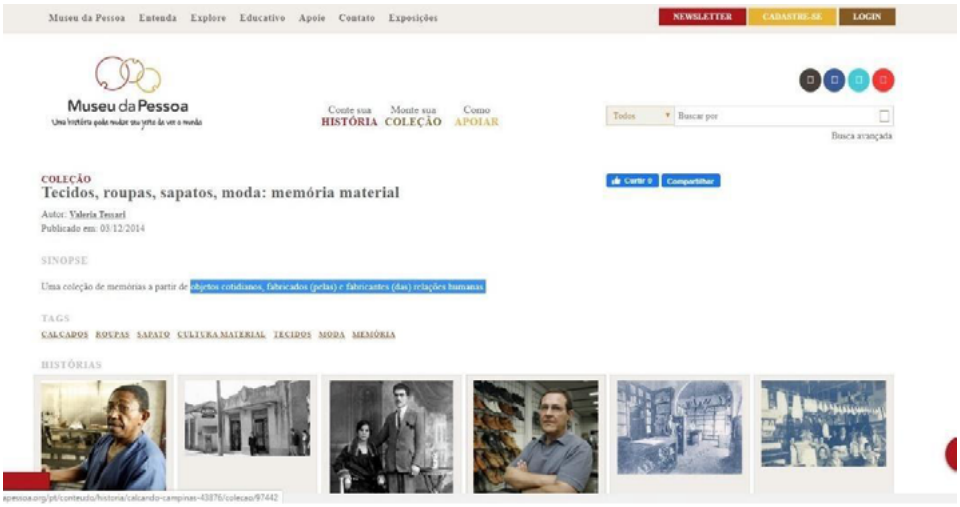

Figura 01: Coleção "Tecidos, roupas, sapatos, moda: memória material.
Fonte: http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/colecao/tecidos-roupas-sapatos-moda-memoria-material-97442.

É importante repensar as ações museológicas nos museus virtuais. No caso do Museu da Pessoa, a ferramenta Monte sua Coleção ajuda a repensar o espaço museológico e, consequentemente a ação museológica, pois:

> Ao repensar o próprio conceito de espaço museológico, os museus virtuais também devem repensar o conceito de curadoria. Ao proporcionar uma experiência de curadoria colaborativa, o Museu da Pessoa reconstrói a lógica da preservação da memória, apontando o indivíduo como corresponsável pelas ações museológicas (WORCMAN; HENRIQUES, 2017, p. 70).

Com a criação da ferramenta "Monte sua Coleção", o Museu da Pessoa deu um passo no processo de virtualização do seu acervo, na medida em que abriu espaço para que o público possa ele mesmo montar sua própria exposição virtual. Nesse sentido, o Museu da Pessoa criou uma biblioteca digital de histórias de vida, mais aberta à participação do seu público, pois:

> A internet passou a permitir, ainda, que os "visitantes" tornassem-se também "produtores de informação" (em uma biblioteca tradicional, existe claramente a divisão entre quem produziu o conhecimento - os autores, os editores etc. – e quem os utiliza) (HENRIQUES; WORCMAN, 2003, p. 725).

A nova forma de participação do público através da criação exposições virtuais, faz com que o Museu da Pessoa possa se tornar um museu realmente aberto à participação das pessoas, preservando e comunicando suas histórias.

Exposições virtuais do Museu das Coisas Banais

Da teoria à prática, o Museu das Coisas Banais nasce como um projeto de ensino criado em 2014, vinculado ao Departamento de "Museologia, Conservação e Restauro", o qual é responsável pelo Curso de Bacharelado em Museologia do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

O sentido da existência dos museus é expresso nas seguintes afirmações de Waldisa Rússio:

> Sem a noção de que museu é o registro da trajetória humana sobre a terra, sem esta compreensão inicial a alicerçar ideias e reflexões, será impossível uma visão mais clara do concepto museológico e, mesmo, uma análise profunda de cada aspecto em particular. A organização do museu não pode alienar-se do processo social, como um todo; é esta atitude esquiva

> de alheamento que o vem condenando, sistematicamente, ao esquecimento (RÚSSIO, 1977, p. 133).

O objetivo do Museu é de preservar e compartilhar memórias das pessoas através do compartilhamento de objetos biográficos significativos que acompanham e que fazem parte da vida cotidiana das pessoas, de suas trajetórias de vida e partes das suas biografias. A ação de salvaguardar e compartilhar objetos banais na internet faz com que o MCB gere memórias dos seus visitantes. Assim, o MCB inspira ações educativas e de extensão através do compartilhamento dos objetos digitalizados, proporcionando a integração entre a pesquisa e a extensão universitária.

O Museu das Coisas Banais parte do princípio de museu virtual utilizando na fase inicial das mídias digitais como suporte comunicacional e de aquisição de acervo, no segundo momento o Museu passa a utilizar do site institucional como o ‘’lugar’’ da instituição e as mídias digitais como suportes comunicacionais museais.

Seu nome na verdade é uma provocação a Banalidade, seu acervo composto por objetos nada banais.

> ‘A criação de um museu virtual de objetos cotidianos, banais, cujo valor maior do acervo é de caráter afetivo, permite democratizar, não apenas o acesso aos museus (virtuais, portanto globais), mas também democratizar o acervo: o que se pode ver neste museu é uma memória muito familiar; todos temos lembranças associadas a objetos. Esta proposta permite também valorizar a experiência das pessoas e sua relação com os bens materiais (BORGES, SERRES, CHAVES, 2015, p. 434).

A disseminação da *Internet* e de *dispositivos móveis* possibilita este novo modelo de musealizar de que as pessoas possam fazer parte e se sentirem representadas. O afeto na virtualidade através de fotografias de objetos biográficos, possibilita a criação de coleções virtuais que são compartilhadas na rede.

Desta forma, a preservação da memória, a partir da materialidade dos objetos, abrange outros suportes, como o digital, transcende a própria materialidade das coisas.

Os processos de musealização são definidos através da aquisição, preservação e comunicação. Aquisição é o processo em que o objeto sai do seu meio de função na sociedade, e passa a se tornar um objeto de museu, ou seja, desempenha a função de patrimônio; para isto o objeto passa pela documentação, a fim de conhecê-lo e preservá-lo. Nesse processo, as informações intrínsecas e extrínsecas serão documentadas, pois é necessário esse conhecimento para o objeto se tornar fonte de comunicação.

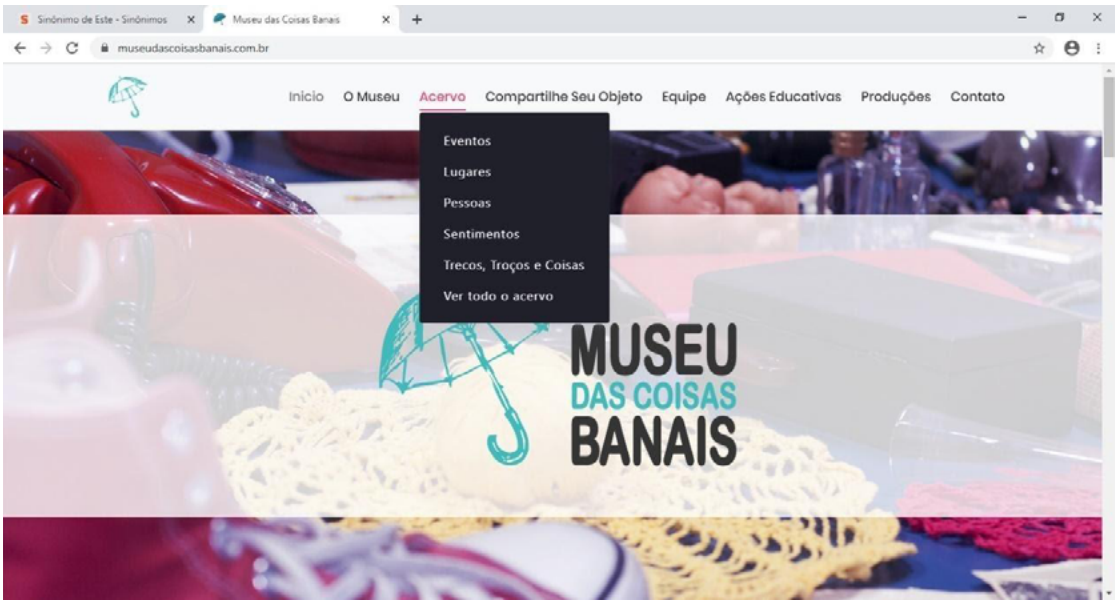

Figura 02: Tipologias acervo MCB.
Fonte: https://museudascoisasbanais.com.br/

Conforme a figura acima o MCB possui tipologias distintas de acervo, onde o curador pode selecionar a categoria que seu objeto se adapta, como Eventos, Lugares, Pessoas, Sentimentos, Trecos Troços e Coisas.

Figura 03: Exemplo do acervo do MCB por categoria.
Fonte: https://museudascoisasbanais.com.br/

Conforme a figura acima o MCB possui tipologias distintas de acervo, onde o curador pode selecionar a categoria que seu objeto se adapta, como Eventos, Lugares, Pessoas, Sentimentos, Trecos Troços e Coisas.

No Museu, esse objeto museológico passa a ser integrante de várias formas de comunicação, seja a partir da exposição com suas narrativas, que proporciona diversas interpretações. Há outras formas de comunicar, no museu virtual, por exemplo, a comunicação pode ocorrer em site institucional e nas redes sociais.

Considerações finais

Ao analisar os usos das redes sociais online pelos museus virtuais consideramos que os museus virtuais têm de extrapolar os limites dos seus espaços virtuais (sites ou portais), utilizando as redes sociais não apenas como ferramenta de comunicação, mas como extensão de suas ações museológicas. Nesse sentido, a projeção do objeto museal virtualizado expõe a noção de valor e de conservação do patrimônio ressoando o sentido de comunicação museológica transformando o público um consumidor do patrimônio digital, fazendo com que tenha acesso e que use a interação na rede para suas apropriações. Conclui-se que o campo de estudo em museus virtuais toma novos contornos com o estabelecimento da cultura digital e o fácil acesso. Concluindo, o ciberespaço musealizado como um novo lugar de memória, onde as memórias individuais são compartilhadas de uma maneira sem precedentes. Os museus são instituições de memória e não podem ignorar essa transformação cultural.

Referências

BELLIDO GANT, M. **Artes, museos y nuevas tecnologías.** Gijón: Trea, 2001.

BEZERRA, D.; SERRES, J.; CHAVES, R. Museu das Coisas Banais (MCB): A questão do valor posto em xeque e em evidência. **Anais Semana dos Museus da UFPel Pelotas**: Ed. da UFPel, 2018.

BRUNO, C.; ARAUJO, M. Exposição museológica: uma linguagem para o futuro. Comunicação no Colóquio do ICOFOM/89. **XV Conferência Geral de Museus do ICOM**, 1989 (texto policopiado).

DAVALLON, J. L´évolution du role des musées. **Revue du Groupe de Recherche pour l´Éducation et la Prospective**, n. 153. Paris: L´Harmattan. p. 39-47.

DELOCHE, B. **Le musée virtuel: vers un éthique des nouvelles images.** Paris: Presses Universitaires de France, 2001. (Questions actuelles).

HENRIQUES, R. **Memória, museologia e virtualidade:** um estudo sobre o Museu da Pessoa. Dissertação de mestrado em Museologia. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. 2004.

HENRIQUES, R.; WORCMAN, K. A experiência do Museu da Pessoa: a organização da memória social em formato digital. In: FRIAS, J. ; TRAVIESO, C. [eds.] **Tendências de Investigación en Organización del Conocimiento**. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2003, p. 723-727.

ICOM (Conselho Internacional de Museus). **Declaração de Santiago**. Mesa-Redonda de Santiago do Chile, 1972.

JORENTE, M; KAHN, K. (2019) Histórias de vida como fato museal tratado pelo Design da Informação na Curadoria Digital no Museu da Pessoa. **Biblios**. N. 75. Disponível em: https://biblios.pitt.edu/ojs/index.php/biblios/article/view/441/361

MALRAUX, A. **O museu imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2000.

RUSSIO, W. **Museu? Um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento**. 1977. Dissertação de Mestrado em Museologia. Fundação Escola de Sociologia de São Paulo. São Paulo.

SABBATINI, M. Centros de ciencia y museos científicos virtuales: teoría y práctica. **Teoría de la Educación: educación y cultura en la sociedad de la información. Salamanca**, V. 4, 2003. [Consult. 2 Março 2004]. Disponível em: http://www3.usal.es/~teoriaeducacion/rev_numero_04/n4_art_sabbatini.htm

VELTMAN, K. Les répercussions des nouveux médias. In: **L´Avenir des musées: colloque, Musée du Louvre**. Paris: Réunion des Musées Nationaux/Musée du Louvre, 2000.

VOL, A. Tisser des trames de pertinence entre musées, nouvelles technologies et publics. **Publics & Musées**. n. 13, Jan-Juin, 1998 , p. 67-85.

WORCMAN, K.; HENRIQUES, R. Curadoria colaborativa: uma experiência digital do Museu da Pessoa. **Revista Observatório**. V. 3, n. 4, Agosto, 2017 Disponível em: https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/issue/view/180

5.18. GESTÃO DE ACERVOS E INCLUSÃO: O CASO DO MUSEU DO DOCE

Renan Marques Azevedo da Mata
Discente Bacharelado Museologia
Universidade Federal de Pelotas
renanazevedomarq@gmail.com

Noris Mara Pacheco Martins Leal
Doutora Memória Social e Patrimônio Cultural
Professora Adjunta do Curso de Museologia
Universidade Federal de Pelotas
norismara@gmail.com

Resumo: Esse texto tem o objetivo de refletir a relação entre documentação e gestão de acervos museológicos, na perspectiva da inclusão, e como esses processos técnicos, administrativos, educacionais, influenciam e são determinantes para garantia de acessibilidade nas instituições. Debateremos a rede de significados nos processos da relação da gestão política, pública, educacional e cultural que estão no cerne dos museus, seus processos de patrimonialização, formação dos profissionais da área, aliando compromisso, responsabilidade e diálogo com a sociedade; sendo esse um dos desafios para serem superados, a fim de, efetivamente, dar lugar de protagonismo social para os sujeitos da ação que constroem e dão manutenção para o patrimônio cultural, tal como os profissionais atuantes. O exemplo é destacado pelas ações do Laboratório de Documentação Museológica do Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), trazendo conceitos chaves de documento, informação, comunicação e acessibilidade para a disseminação do conhecimento, que é dinâmico, pois os públicos devem interagir sobre os conhecimentos e que haja garantia da organização e acesso às informações de forma livre, plural e democrática nas instituições. Ou seja, uma relação dialógica com a sociedade, um exercício de cidadania onde a educação, a documentação museológica e os museus devem pensar e agir em prol de ações eficazes na difusão científica.

Palavras-chave: Gestão de Acervos, Documentação Museológica, Inclusão, Acessibilidade, Museu do Doce da UFPel, Difusão Científica.

Introdução

Há exatos 38 anos acontecia na capital chilena a Mesa Redonda de Santiago do Chile, onde discutiu-se a condição dos museus na América Latina. Antes de dar continuidade, precisamos lembrar que este território tinha várias ditaduras em pleno desenvolvimento e que o Chile, vivia naquele momento uma das raras experiências socialistas que havia chegado ao poder através das urnas. O país tinha o ambiente propício para a discussão sobre o papel dos Museus na Sociedade. Em 1971, conforme Varine (2010) na Conferência Geral do ICOM na França havia sido colocado a importância do meio ambiente na vocação dos Museus.

Como conclusões principais, Varine (2010) destaca dois pontos deste encontro que a noção de Museu Integral, ou seja, a instituição que leva em consideração a totalidade dos problemas da sociedade, assim como as instituições museológicas deveriam ser entendidas como ação. E, quando falavam em ação pensavam no museu como instrumento de mudança social. Ora, o que entendemos como mudança social a partir dos museus. É preciso entender que esta instituição não é somente para o deleite da população, mas sim uma fonte de desenvolvimento. E o Museu só pode ser fonte de desenvolvimento se for fonte de conhecimento, ou seja, de educação.

Refletindo acerca do engajamento social dos museus nessa nova reformulação de concepções e formas de atuações nas instituições, há um esforço crescente e práticas minuciosas a fim de estabelecer uma conscientização de dentro para fora e de fora para dentro dos museus, objetivando a necessidade de transformações com base na intensificação dialógica entre técnicos e sociedade. E, isso é fundamental para observamos às transformações técnicas de atuação dos profissionais de museu, na tentativa de estreitar uma relação sólida com os públicos, os convidando para exercerem seu protagonismo e colocar em voga o papel de escuta desses profissionais. Dar voz é importantíssimo, mas também entender o lugar de escuta, além da fala, é mais do que essencial!

Ao falarmos dessa rede de significados, é nosso dever anunciar os meios que servem como pontes para um amplo acesso no que diz respeito à inclusão social, sem qualquer impedimento para o livre acesso dos públicos em relação aos documentos que constituem um acervo museológico. Precisamos, reiterar a importância da pesquisa dentro da documentação museológica, que é considerado um dos pilares desta área.

No Brasil, legislação específica para os museus (Lei 11904/2009; Decreto 8124/2013) que normatiza a acessibilidade nestas instituições, criando programas com a finalidade de que às instituições, em todo o território nacional, tenham estrutura para estabelecer um amplo acesso para às variadas necessidades. Neste artigo trataremos em específico de acessibilidade comunicacional e atitudinal. Por fim, estabelecer,

também, uma relação da documentação com a educação e como a estrutura educacional, do ciclo básico ao ensino superior, podem e devem atuar conjuntamente para que as redes se mantenham vivas e ecoando conhecimento e transformação na vida social das pessoas.

Museu do Doce (MDU) - Museu Universitário

O Museu do Doce (MDU) é uma instituição pública, universitária, vinculada ao Instituto de Ciências Humanas (ICH) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Foi aberto ao público em 2013, atendendo a demanda de parte da comunidade doceira e tem como missão a salvaguarda dos suportes de memória da tradição doceira em Pelotas – Rio Grande do Sul (RS). A sede do museu encontra-se na Praça Coronel Pedro Osório, 08 – Centro (Pelotas, RS).

> Com base no critério de que um museu universitário é aquele que está parcial ou totalmente sob a responsabilidade de uma universidade (gestão, salvaguarda do acervo, recursos humanos e espaço físico) (...) 162 museus universitários distribuídos em 79 municípios, sendo que 47,5% estão em capitais. Estes museus, em sua maioria, são instituições federais (83), seguidas das estaduais (47), privadas (30) e municipais (2). (MARQUES; SILVA, 2011).

Como um museu universitário, ele tem a característica, também, de ser um laboratório de ensino e abrigar diferentes projetos, principalmente dos cursos de Bacharelado em Museologia e em Conservação e Restauração.

Projeto de Ensino de Documentação Museológica

O Laboratório de Documentação Museológica (DocMuse-UFPEL) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), é um órgão vinculado ao Instituto de Ciências Humanas (ICH), responsável pela realização de projetos de extensão, pesquisa e ensino nas áreas de atuação vinculadas à documentação museológica.

A equipe do Laboratório composta por uma docente, cinco discentes do Bacharelado em Museologia e uma doutoranda em Memória Social e Patrimônio Cultural, é responsável pelo projeto de ensino, intitulado Organização da Documentação Museológica do Museu do Doce da UFPel. É baseado em uma relação aluno, professor, técnicos, colaboradores do museu a fim de estabelecer uma construção teórico-prático no curso de museologia. Este curso da área das ciências sociais aplicadas tem um caráter

humanístico técnico e esse projeto expande a formação pautado nessa premissa, um laboratório para práticas ligadas às disciplinas de documentação museológica.

O projeto iniciou em março de 2019, no Museu do Doce (MDU), e tem como objetivo desenvolver um sistema de documentação para o acervo da instituição. Diferente das outras instituições museológicas da UFPel, este museu por ter sido criado há seis anos não possui, nenhum sistema de catalogação anterior, possibilitando aos discentes a experiência de participar da criação de todas as ferramentas de catalogação, além da participação no acondicionamento do acervo e organização da reserva técnica.

No primeiro momento foram desenvolvidos alguns modelos de fichas catalográficas que passaram a ser adequadas de acordo com a necessidade do museu. A princípio foi priorizado o preenchimento das fichas e o tombamento das peças. Com o passar dos meses viu-se a necessidade de desenvolver um banco de dados virtual, sendo realizado arranjos em programas de processamento de textos e planilhas para que fosse estabelecido a salvaguarda, gerenciamento e armazenamento das informações na internet.

Para melhor desenvolver o trabalho, se fez necessário organizar a reserva técnica da instituição, que até então não tinha ocupado o seu lugar definitivo. Primeiramente, foi realizada a transferência do acervo para a sala destinada. Nos primeiros meses de atuação da equipe no Museu do Doce, esta foi a prioridade: alocação, organização e acondicionamento das peças e do espaço, o que fez com que o processo de catalogação andasse muito lentamente, no primeiro semestre, daquele ano. O cronograma foi recuperado com auxílio de estagiários curriculares dos cursos de Museologia e de Conservação e Restauração, que se somaram a equipe, assim foi possível organizar grande parte do acervo, tombar, catalogar e acondicionar, ainda atualizando todas as informações no sistema online.

No início de 2020, a reserva técnica recebeu mais estantes para acondicionar o acervo o que possibilitou uma melhor organização dos objetos, que aumentaram muito em número, tendo em vista as diversas ações do Museu, a comunidade passou a procurar a instituição para fazer doações. Para facilitar o acesso aos objetos foi organizado o sistema de localização para a reserva técnica colaborando com a localização dos objetos de forma sistemática.

Para a sequência e aprofundamento das ações estas foram divididas em três segmentos de trabalho, são elas: catalogação, pesquisa e acondicionamento. Cada segmento ficou sob a responsabilidade de uma parte da equipe de trabalho. O segmento da catalogação é responsável por identificar e registrar no livro tombo os objetos, preencher as fichas de catalogação, transcrever para a planilha online e fazer o registro fotográfico. A equipe de pesquisa é responsável por realizar entrevistas com os doadores, além da organização dos termos de doação e aprofundar em outras fontes a busca de informações sobre a história dos doces em Pelotas. A equipe de

acondicionamento é responsável por higienizar e desenvolver embalagens para as diferentes tipologias de acervos que a instituição possui.

Desenvolvimento

O conceito de documento é bastante amplo, varia a sua compreensão conforme a área do conhecimento, podendo ser considerado como uma evidência de provas e fatos. Na museologia entende-se como documento aquilo que é portador de informações com a função de transmitir algo a alguém. Complementando, tudo pode ser um documento desde que lhe seja atribuído valor; e este no caso da museologia acontece a partir do momento em que ele perde a sua função primordial, usual, para se transformar em uma carga de significados e estabelecer através destes suas representatividades. Para Pomian (1984), quanto mais significado se atribui a um objeto, menos interesse tem sua utilidade.

Embora haja a necessidade de validação no que se refere ao documento, é fundamental a pesquisa para aprofundar e validar as informações, de cada objeto de um museu. Com isso estreitar a relação entre testemunhos, evidências na construção dos discursos narrativos e expositivos. Logo é de suma importância que haja a gestão de acervo com base em sistemas de informações eficientes, com exatidão e clareza para que se amplie e consolide estratégias de preservação.

A fim de introduzir a discussão do que é documentação museológica e para que(m) ela está a serviço, gostaríamos de destacar como é pensada a museologia contemporaneamente, a fim de estabelecer uma relação da disciplina científica e suas aplicações técnicas estruturantes.

> O campo do conhecimento dedicado ao estudo e análise do Museu enquanto representação da sociedade humana, no tempo e no espaço. Abrange o estudo das múltiplas relações existentes entre o humano e o real, representadas sob diferentes formas de museus: museus tradicionais, baseados no objeto; museus de território, relacionados ao patrimônio material e imaterial das sociedades do passado e do presente; museus da natureza; museus virtuais/digitais. Como disciplina acadêmica, tem metodologias específicas de trabalho, relativas à coleta, preservação, documentação e comunicação do patrimônio da Humanidade (SCHEINER, 2012).

E, por documentação museológica é entendida como o conjunto de atividades e procedimentos técnicos utilizados para a organização das informações sobre cada um dos objetos do acervo de instituições museológicas, no que concerne a cultura humana em sua diversidade de aspectos e cosmovisões, organizando, sistematizando

e preservando seu patrimônio que, representa determinadas identidades culturais - como é o caso do Museu do Doce, atuando na decodificação e organização dos fragmentos da história da produção de doces em Pelotas (RS), com o propósito de salvaguardar o bem cultural e seus testemunhos através dos objetos do acervo, em seus processos de seleção, armazenamento, produzindo conjuntos de informações, para que sejam utilizadas na construção de uma comunicação coesa.

Documentar é um trabalho de extrema importância no que diz respeito a gestão do acervo, pois ele armazena memórias, no sentido simbólico e material, ambos não estão dissociados, sendo necessária clareza e exatidão nos dados coletados e alinhamento com a missão do museu, e com isso recuperar, preservar, dar suporte com controle e segurança dos documentos, em sua ampla concepção. Se faz essencial para os profissionais dessa área, entenderem a dimensão desse trabalho e sua vasta complexidade para com a mobilidade da instituição; dialogando com outros setores do museu e construindo conjuntamente com a sociedade às narrativas, em suas múltiplas identidades e pertencimentos. Dada relevância dessa atividade, entendesse que o resultado se torna eficiente quando há uma plenitude no que diz respeito às pontes estabelecidas entre informação e comunicação pautando-se essencialmente em ideais democráticos, livres e plurais. Sendo assim, é necessário deixar claro que o protagonismo é de todos os envolvidos, seja no processo ou no fenómeno museológico. O museu deve estar ao alcance de todos; a produção da documentação necessita de ações como planejamento, políticas de aquisição e descarte, armazenamento, processamento, pós-processamento, publicação e disponibilização; utilizando equipamentos, programas; formatos de arquivos; e produtos (TORRES, 2016).

Além disso, é central analisarmos a importância da preocupação empática, com alteridade, na esfera da comunicação, visando a disseminação das informações dos acervos museológicos, a qual deve ser feita com muita serenidade, igualdade na diferença, justiça social e zelo com o que é público. Não é atoa que, no Estatuto dos Museus, normatiza os programas de acessibilidades como uma ação nas instituições museológicas. Optamos por utilizar no plural, pois as formas de acessibilidade são diversas. Neste texto, vamos tratar sobre aqueles que, são mais destacadas para a área de documentação museológica, ou seja o livre acesso à informação, ao conhecimento, sem exceções e barreiras, utilizando instrumentos democráticos para este fim.

> Para que a comunicação da informação se torne eficaz, ela precisa atingir os diferentes públicos de museu, isto é, deve ser compreensivelmente clara, com vistas ao comprometimento e engajamento dos públicos com as exposições. Em outras palavras, a comunicação deve provocar neles (públicos) a busca por um relacionamento estreito entre si e os objetos (SOARES, 2017).

Ao falarmos sobre inclusão e acessibilidade, queremos deixar claro que aqui está sendo feito um recorte que é especificamente ligado a interação do trabalho de documentação museológica com a acessibilidade comunicacional e atitudinal; ações que, não são exclusivas desta área e que todos os setores do museu devem desempenhar. Para entender melhor a extensão do tema, Romeu Kazumi Sassaki (1997) escreve em sua dedicatória do livro Inclusão: Construindo uma sociedade para todos:

> Dedico este livro às pessoas que acreditam no paradigma da inclusão social como o caminho ideal para se construir urna sociedade para todos e que por ele lutam para que possamos juntos na diversidade humana cumprir nossos deveres de cidadania e nos beneficiar dos direitos civis, políticos, econômicos, sociais, culturais e de desenvolvimento (SASSAKI, 1997).

Esta obra é de grande importância para entendermos a abrangência e a importância da inclusão na vida social, da educação, à economia. Mas quais são os tipos de acessibilidades existentes? Qual deve ser a atuação dos museus para garantia do acesso democrático com inclusão?

Segundo Sassaki, os tipos de acessibilidade existentes são: acessibilidade arquitetônica (sem barreira física), instrumental, programática, metodológica, atitudinal, digital e comunicacional. Vale deixar registrado que esses são os tipos de estruturas de acessibilidade que em um círculo de ações, torna os museus um ambiente apto para lidar com a diversidade humana.

No Decreto Lei 8124, de 2013, que regulamenta a Lei Federal 11.904, no parágrafo único do Art. 23 é definido que os projetos e ações relativas à acessibilidade universal nos museus, deverão ser explicitados em todos os programas integrantes do plano museológico ou em programas específicos, resultado de agrupamento ou desmembramento (Brasil, 2013). Conforme a regulamentação, as equipes dos museus devem pensar acessibilidade quando desenvolver os programas institucionais, de gestão de pessoas, de acervos, de exposição, nas ações educativas, no planejamento arquitetônico, na segurança, no financiamento e fomento, na comunicação e com responsabilização socioambiental.

Para discutirmos a acessibilidade na gestão de acervos vamos nos ater em dois tipos que são: a atitudinal e a comunicacional.

A acessibilidade atitudinal é uma política geral que a instituição deve seguir, agindo na implementação de suporte cognitivo, afetivo e emocional. Pautando na sensibilidade do olhar para e com o outro, sem julgamento de juízo de valores, abominando estigmas, discriminações e pré-conceitos. Ou seja, um ambiente comprometido com a extinção de barreiras e entendimento da dimensão da acessibilidade. Logo,

todos os demais tipos de acessibilidade estão relacionados a essa, pois é a atitude da pessoa que impulsiona a remoção de barreiras.

O Sassaki (1997) apresenta preceitos a respeito da dimensão acessibilidade comunicacional em vários campos, seja no lazer, educação e/ou trabalho. Ele nos informa que essa acessibilidade diz respeito às questões de livre acesso de informações, em seus variados formatos; os físicos aos virtuais (audiovisuais) e como esses dois mundos devem andar de mãos dadas para questões de inclusão, acessibilidade e democratização da informação. O mundo web, hoje, é inerente aos meios de comunicação. De modo que esses mundos, no contexto da modernidade, não estão desassociados.

Pensar em inclusão é aniquilar a ideia de exclusão social. E um dos papéis fundamentais dos museus nessa questão é repelir a segregação institucional. Em parceria concreta das instituições de cultura e às escolas, pode ser possível incluir e dar espaço para os sujeitos marginalizados na ótica social. No Brasil, inicia-se um movimento pela inclusão só em 1979. A partir da década de 80, mais especificamente com a aprovação da Constituição da República Federativa do Brasil em 1988, foi dado o primeiro passo para a educação especial e inclusão. Antes deste marco para o Estado Democrático de Direito, havia o apagamento e a exclusão de pessoas com diversos tipos de necessidades.

Embora conste no Artigo 208 o dever do Estado com a educação e mais especificamente no inciso III - atendimento educacional especializado aos portadores de deficiência, preferencialmente na rede regular de ensino; ainda faltam ações efetivas com inclusão. Ou seja, o combate à exclusão com inclusão é evidentemente uma necessidade urgente.

Além do mais, é prudente associarmos acessibilidade e inclusão para não anular às necessidades, vulnerabilidades dos indivíduos, a fim de que essas ações estejam onipresentes no cotidiano. Nos convém admitir que:

> A acessibilidade é um atributo essencial do ambiente que garante a melhoria da qualidade de vida das pessoas. Deve estar presente nos espaços, no meio físico, no transporte, na informação e comunicação, bem como em outros serviços e instalações abertos ao público ou de uso público, como teatros, cinemas e museus. A acessibilidade gera resultados positivos e contribui para o desenvolvimento inclusivo e sustentável, sua implementação é fundamental. Deste modo, as decisões governamentais e as políticas públicas e programas são indispensáveis para impulsionar uma nova forma de pensar, agir, construir, comunicar e de utilizar recursos públicos para garantir a realização dos direitos e da cidadania integralmente (WILD, 2017, p.182).

O procedimento de inclusão tem sido desenvolvido no projeto de documentação museológica realizado junto ao Museu do Doce (MDU), para que em um futuro próximo o acervo esteja completamente catalogado, inventariado, tombado, digitalizado e pronto para que seja utilizado o seu conteúdos e informações possibilitando que através destes a comunicação museológica seja aperfeiçoada o conjunto das informações da instituição esteja acessível aos seus públicos.

Há então uma relação, digamos assim, natural entre documentação e educação. Mas, obviamente, é um desafio para os museus agir com eficácia no que se refere ao diálogo e espaço de escuta/fala dos públicos. Os processos de documentação devem servir para a sociedade, e os museólogos e/ou profissionais de museus, devem entender o ofício da responsabilidade social, para que haja uma construção e consolidação de pontes a fim de os sujeitos se conectem com a sua história para reconhecer e redescobrir o lhes dão identidade (WILD, 2017).

Esse sujeito que se identifica com o bem cultural, patrimonial é capaz de criticar sua própria realidade entendendo os museus como espaços que não estão isentos das discussões, inquietações e acontecimentos de natureza humana e seu meio ambiente.

Portanto, devemos entender que cada vez mais é necessário colocarmos em prática as ideias de 1972 e termos claro que os museus só podem ser fonte de desenvolvimento se forem fontes de conhecimento. Às instituições museológicas devem exercer seus papéis e agir em prol deste desafio que é colocar a ciência acessível e parte integrante da vida social e de seus atores. O acesso às informações deve estar ao alcance de todos exercendo os preceitos democráticos, e por isso é de suma relevância os museus exercerem de forma ampla a difusão científica.

Referências

DE VARINE, Hughes. A respeito da Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972) In: BRUNO, Maria Cristina (org). **O ICOM/Brasil e o pensamento museológico brasileiro: documentos selecionados.** São Paulo: Pinacoteca do Estado - Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do ICOM, 2010.

MARQUES, Roberta S.; SILVA, Rejâne Maria L. **O Reflexo das políticas universitárias na imagem dos museus universitários**: o caso dos museus da UFBA. Revista Museologia e Patrimônio, 2011. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus>.

SASSAKI, Romeu Kazumi. **Inclusão:** construindo uma sociedade para todos. WVA, 1997.

SCHEINER, Tereza Cristina. **Repensando o Museu Integral**: do conceito às práticas. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan.-abr. 2012.

SOARES, Ednaldo. **Documentação e Informação no Contexto Museológico.** Mestre e Doutor e pós-doutorando em Administração. Integrante de grupo de pesquisa na Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia (EAUFBA).

TORRES, Rodrigo. **Técnicas de documentação do patrimônio cultural** (Mini curso). Salvador: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (MAE-UFBA), abril/2016.

POMIAN, Krzysztof. **Coleção**. Enciclopédia Einaudi; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

WILD, Bianca de M. Os Ecomuseus e museus comunitários e os desafios da acessibilidade e da inclusão. **Revista Museologia e Interdisciplinaridade**, v. 6, n. 12, p. 180-191, jul./dez. 2017.

WILD, Bianca de M. **Acessibilidade, inclusão e Museologia social.** Rede de Redes diálogos e perspectivas das redes de educadores de museus no Brasil, 2017.

5.19. A FOTO DO MÊS NO MUSEU DO DOCE: MUSEALIZAÇÃO E FOTOGRAFIA ACESSÍVEL

Matheus Cruz
Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural, Museólogo
Universidade Federal de Pelotas
mathcruz@gmail.com

Roberto Heiden
Doutor em Memória Social e Patrimônio Cultural
Licenciado em Artes Visuais
heidenroberto@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta relato e reflexões a respeito da Foto do Mês, projeto realizado junto ao Museu do Doce da Universidade Federal de Pelotas (UFPel-RS) ao longo de metade do ano de 2019. A proposta consistiu na seleção de fotos sob a guarda da instituição por meio de curadoria específica e focada na memória das tradições doceiras de Pelotas e região, de modo a apresentar esse material em exposições individuais física e digitalmente, em conjunto de material de apoio constituído por texto e áudio e objetivando atingir a um público universal. O texto descreve aspectos inerentes a essa proposta, assim como apresenta resultados, cenários futuros para a manutenção do projeto e algumas reflexões sobre os resultados obtidos. Destaca-se nessa experiência a necessidade de lidar-se criativamente com recursos materiais restritos e/ou alternativos. A Foto do Mês, ao somar-se a outras iniciativas desenvolvidas pela instituição, colaborou com a dinamização das atividades do museu em sua sede física, além de potencializar e ampliar seu público por meio de outros canais.

Palavras-chave: Museu do Doce; Tradições Doceiras de Pelotas; Acessibilidade; Fotografia.

Introdução

A Foto do Mês foi uma iniciativa promovida pelo Museu do Doce da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) com vistas à divulgação de parte do acervo fotográfico sob guarda da instituição. O projeto foi desenvolvido no ano de 2019 junto do museu e também por meio de sua página nas redes sociais. Ao longo de meio ano uma foto foi selecionada a cada mês pela equipe de curadoria do projeto e exposta em um

totem especialmente confeccionado para o mesmo, onde também eram dispostos equipamentos de áudio e som que reproduziam ininterruptamente uma gravação informativa em conjunto de um texto com o mesmo conteúdo (Figura 1). Texto e áudio foram sempre produções realizadas especificamente para o projeto e desenvolvidas mediante estudos históricos produzidos pela equipe de curadoria, a partir de pesquisa bibliográfica, consulta a material de arquivo e entrevistas com pesquisadores com experiência no tema das tradições doceiras locais. Todo esse material foi também publicado nas páginas do museu em redes sociais como *Facebook* e *Instagram*.

Figura 01: Foto do Mês, totem do projeto com interação por parte do público visitante. Na imagem encontra-se a estrutura expositiva permanente que recebia a cada mês uma nova reprodução fotográfica, texto e equipamentos de som e áudio.

O Museu do Doce é museu universitário e essa característica revela aspectos importantes sobre seu modo de funcionamento, tais como sua constante relação com atividades em projetos de ensino, pesquisa e extensão no âmbito da própria UFPel. Nesse caso, a Foto do Mês possuía vinculação direta com o projeto de extensão intitulado "Multiações Patrimoniais no Museu do Doce", que além desta, produziu outras séries temáticas com textos e imagens que exploravam diferentes dimensões do patrimônio cultural ligado às tradições doceiras, além da arquitetura da própria sede do Museu do Doce, também um bem cultural tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Nesse sentido, cabe-se ainda destacar que foi feita uma série de postagens com fotos de detalhes da arquitetura edificada junto de textos que contextualizavam historicamente esses elementos decorativos.

É importante ser destacado que o Museu do Doce tem como missão central para suas atividades promover a divulgação das tradições doceiras locais e preservar elementos da cultura material que tenham relação com essas tradições. Por se tratar de um bem cultural imaterial, essas tradições doceiras locais geram uma série de itens que ao serem também patrimonializados desafiam a instituição quanto a criar meios para que seus valores culturais passem a ser comunicados/comunicáveis. Portanto, o presente texto visa relatar esse processo a partir do caso da Foto do Mês.

Nessa perspectiva, é também fundamental refletir sobre o papel dos museus como difusores de conhecimento e suas estratégias de musealização que não somente enaltecem o potencial simbólico de certos objetos, como também viabilizam a materialização do imaterial. A Foto do Mês ocorreu no ano de 2019, mas trata-se de uma proposta que se pretende manter. Nessa perspectiva, o museu colabora para a cultura local e tal iniciativa se relaciona diretamente com o tema proposto pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) para a Semana dos Museus do ano de 2020. "Museus para a Igualdade: Diversidade e Inclusão" tema este que, segundo o Instituto Brasileiro de Museu (IBRAM), é a oportunidade para os museus do país no ano de 2020 refletirem "sobre as desigualdades presentes na sociedade contemporânea e sobre a participação construtiva que os museus podem ter no tecido social". O órgão também fala que existem muitas possibilidades a serem exploradas nessa perspectiva, considerando acervos e público e lança ainda o desafio de que:

> [...] os museus olhem seus acervos procurando a representatividade dos vários integrantes do tecido social. E, também, que os museus intensifiquem sua articulação em redes, disseminando conhecimento e soluções, apoiando o desenvolvimento e as ações dos demais, de modo a diminuir a desigualdade no tratamento e perspectivas oferecidas aos seus públicos (IBRAM, 2020).

Essas questões apontadas pelo IBRAM são fundamentais para as iniciativas de qualquer museu público, sobretudo aqueles, como é o caso do Museu do Doce, que trabalham com o patrimônio cultural imaterial que em grande parte tem origens populares. Independente do tema do evento, princípios como esses nortearam desde a concepção do projeto, até a seleção das imagens que seriam expostas. Houve a preocupação de que o recorte do conjunto das fotos do mês proposto contempla-se a diversidade de atores que integram esse quadro das tradições doceiras, seja nomeando personagens célebres da região, ou mesmo enfatizando a importância dos inúmeros trabalhadores e trabalhadoras anônimos que com seu trabalho e criatividade colaboraram para aquilo que hoje se reconhece como o patrimônio cultural imaterial brasileiro das tradições doceiras locais. Além disso, o uso do recurso da audiodescrição sem dúvidas objetivava alcançar outros públicos historicamente alijados dos

espaços culturais. Por fim, a Foto do Mês sempre buscou pautar as imagens apresentadas com referência no trabalho de pesquisadores, valorizando-se assim a ciência e a pluralidade das narrativas.

O fato de a Foto do Mês ter utilizado o recurso da audiodescrição, mesmo que esse não fosse seu único objetivo, tem base em experiências bem sucedidas na própria UFPel, com destaque para trabalhos de audiodescrição de fotografias do projeto intitulado "O museu do conhecimento para todos: inclusão cultural para pessoas portadoras de deficiência" coordenado pela pesquisadora Francisca Ferreira Michelon que teve como um de seus produtos, por exemplo, o programa "Fotografia para ouvir" que foi veiculado na rádio Federal FM. Além disso, o programa de acessibilidade do Museu do Doce, vigente desde 2016, norteia as ações promovidas pelo museu. De acordo com Salasar e Mota (2019, p.55): "O objetivo do programa de acessibilidade é promover a implementação de recursos e produtos acessíveis, bem como de formar recursos humanos aptos a trabalhar em ambientes inclusivos, além de fomentar a discussão em torno do tema".

Michelon (2013) relata que a audiodescrição tem sido uma ferramenta com crescente assimilação e uso desde em contextos educacionais, como também para produtos culturais e ações publicitárias, alcançando o objetivo de tornar acessível para pessoas cegas ou com baixa visão os conteúdos imagéticos a qual se referem. Ao refletir sobre as relações entre texto e imagem e, ainda, sobre as interpretações que podem ser geradas a partir de experiências dessa natureza, a autora diz que:

> Não há nada de inaudito em uma imagem mental originada pela descrição. Essa é uma experiência que pode ter acompanhado a existência humana desde a origem da linguagem, passando pelas artes da representação, pela locução no rádio e por outras tantas formas. Aquele que escuta uma narração constrói mentalmente sua imagem do narrado, particularizando-a e fazendo-a única, talvez irreproduzível. Um pouco diferente é quando a narração ocorre sobre uma imagem já existente. É possível que o resultado da imagem formulada por quem escuta seja, ainda assim, de tal forma particular, que se dê como único. Mas em ambos os casos – o da narração de uma cena, fato ou objeto não representado de outra forma ou o da narração de uma representação já existente – a imagem se configura para quem a imagina por obra da palavra (MICHELON, 2013, p. 191).

Patrimônio imaterial e a musealização

O processo de transposição de um objeto do seu uso cotidiano para uma situação em que o mesmo passa a representar outros valores que não só os utilitários é

conhecido como musealização, o momento em que um objeto se torna documento do tempo e espaço em que esteve inserido. De acordo com Cury (2005), musealizar envolve procedimentos específicos tais como pesquisa, conservação, documentação e comunicação, operados por agentes qualificados, e após tudo isso esse objeto ganha o *status* de patrimônio. Esse conceito pode ser facilmente compreendido considerando-se como exemplo uma peça do acervo do próprio Museu do Doce: um tacho de cobre. Ele pode tanto representar uma tradição de feitura de doces, como também falar sobre as etnias instaladas no Rio Grande do Sul em fins do século XIX e primeiras décadas do séc. XX. O mesmo tacho é composto por um metal nobre, e pode ainda suscitar no presente uma discussão entre tradição e cuidados sanitários para a confecção de doces. Porém, mesmo com a consolidação da categoria de patrimônio cultural imaterial, ainda é um desafio, mesmo com a vasta literatura surgida, a materialização do imaterial.

Foi diante de um cenário que privilegiava expressões culturais materiais, a maioria delas inscritas em algum tipo de elite, que os movimentos sociais no mundo inteiro passaram a reivindicar seus costumes e tradições como também dignos de salvaguarda pelos poderes estatais instituídos. Desde o ano de 1993 foram realizadas conferências em diversas partes do mundo de modo que essa temática fosse abordada. No ano de 2003 a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) previu em sua Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial o registro do patrimônio imaterial mundial, contemplando "práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural" (UNESCO, 2003). No Brasil o anteprojeto de Mario de Andrade em 1936 já apontava para uma discussão nesse sentido e a constituição de 1988 previa a noção de patrimônio imaterial (art. 215 e 216), mas foi no ano de 2000 que o Inventário Nacional de Referências Culturais lançou as bases dos processos de registro do patrimônio imaterial nacional (FONSECA, 2009).

É a partir daquilo que institui o Decreto 3.551 do ano 2000 que os doces tradicionais de Pelotas foram alçados à categoria de patrimônio cultural imaterial do Brasil e com base na pesquisa realizada para o registro, através da metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais, que o Museu do Doce da UFPel foi instituído. Nesse sentido, o Museu do Doce hoje dialoga com os elementos que compõem essas tradições doceiras na cidade de Pelotas e região, tendo como marco de referência principal justamente o documento gerado a partir do inventário: o "Dossiê de Registro da Região Doceira de Pelotas e Antiga Pelotas (Arroio do Padre, Capão do Leão, Morro Redondo e Turuçu)/RS" publicado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2018).

Fotografia, memória e redes sociais

É recente a mudança de *status* da fotografia junto as coleções museológicas, na medida que há muito tempo era possível existir discordância entre os atores responsáveis quanto aos métodos mais adequados para a preservação desse tipo de documento com um suporte normalmente frágil e custoso quanto a sua manutenção, além dos esforços que são necessários para a atribuição de sentidos a esses bens. De acordo com Michelon "O acervo não disponível acaba fadado ao esquecimento, por mais importante que seja a informação que contenha" (2013, p. 17). Foi com o avanço das tecnologias de digitalização juntamente com o surgimento da internet e das redes sociais que surgiu um cenário propício para que as fotografias protagonizassem ações de extroversão museológica.

Para Kossoy "[...] fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social" (2002, p. 156). Por conta de percepções como a do autor é que a fotografia ainda hoje é considerada por muitos historiadores como um tipo de documento de primeira grandeza. Ela ressoa ainda hoje como uma espécie de instrumento de vínculo com o passado, como o testemunho de um dado tempo. No entanto, para este mesmo autor, ainda que a fotografia seja esse tipo de "memória cristalizada" (Kossoy, 2001, p.152), essa leitura só é permitida em primeiro grau. Para Kossoy (2001) as imagens só teriam poder de comover aqueles que estiverem interados com o contexto na qual as mesmas foram capturadas. Isso seria um dos motivos que explicaria o apelo de álbuns familiares, por exemplo.

A ação perpetrada pela equipe do Museu do Doce faz justamente o apregoado pelo autor como elemento necessário para que uma fotografia possa emocionar, na medida em que informações sobre o contexto histórico do momento da captura das fotos escolhidas pelo projeto foram disponibilizadas tanto na exposição física, como por via das redes sociais, a exemplo de um trecho de texto reproduzido abaixo que acompanhou uma das fotos (Figura 2), tendo sido redigido com base na tese de doutorado do Professor e pesquisador Alcir Bach (2017):

> Aspecto curioso a destacar-se a partir dessa foto é que o espaço de produção da fábrica, quando fora do período das safras, servia também como um salão de baile, onde os mesmos trabalhadores, no mesmo espaço, encontravam-se então para momentos de lazer, fato esse também documentado em outras imagens pertencentes ao acervo do Museu do Doce.

Cabe destacar que a experiência de veiculação das fotografias via redes sociais permite o registro da reação de uma parte do público, ao passo que a exposição física

promove experiências circunscritas naquele espaço/tempo e em sua maior parte de caráter introspectivo, cuja avaliação é menos possível de se sistematizar. Esse aspecto é bastante destacado pela própria natureza de como se efetiva a interface interativa do *Facebook*, por exemplo, (Figura 3), cujos "comentários" são um meio pelo qual o público pode se expressar, além das "reações" e "compartilhamentos" das próprias publicações junto de suas páginas e perfis pessoais.

(a) **(b)**

Figura 02: (a)A esquerda, primeira imagem veiculada como foto do mês. (b) À direita, registro com comentários espontâneos do público do Museu do Doce em sua página na rede social *Facebook*, em relação da fotografia da Figura 2.
Fonte: Acervo Museu do doce.

Dados e memórias

A partir do exemplo da figura 2, acima, percebe-se alguns aspectos relativos ao potencial em se veicular fotografias do acervo nas redes sociais, e não só fisicamente. Por essa razão, seguimos refletindo sobre o conjunto de fotos que foi trabalhado no Museu do Doce no projeto Foto do Mês, por meio de suas características individuais, assim como pela repercussão após sua exposição, com foco agora na página do Museu do Doce na rede social *Facebook*.

Considerando-se o que está sistematizado no Dossiê de Registro da Tradição Doceira de Pelotas e Antiga Pelotas (IPHAN) essa tradição é um fenômeno cultural multifacetado e com relação direta com diversas dimensões históricas e culturais locais, nacionais e internacionais. O doce de Pelotas e região se consolida como tradição a partir da colaboração dos saberes oriundos de diversas etnias e em razão da chegada do açúcar na região por meio de trocas comerciais que se deram sobretudo a partir da exportação do charque, dentre outros aspectos. Tanto na zona urbana, como rural, receitas e modos de preparo foram sendo criados ou adaptados, adquirindo desde feições artesanais, até uma escala industrial. Os ingredientes variam de ovos, açúcar, farinha e outros, para a vertente mais urbana, que pode ser nomeada como a dos doces finos de mesa, como também para aqueles doces que tem nas frutas e no açúcar em suas inúmeras variações de modos de preparo outra vertente, a dos doces coloniais. Essas explicações breves excluem várias nuances entre essas duas principais tradições. Apesar disso, revelam aspectos marcantes da cultura local, que serviram, por exemplo, como critério para a escolha das fotografias que seriam veiculadas. Ou seja, as fotografias que foram apresentadas pelo projeto Foto do Mês buscaram realçar elementos que compõem esse panorama do doce de Pelotas como um patrimônio cultural imaterial brasileiro que possuem uma região de manifestação, elementos locais, recorrência histórica, e duração.

Considerando esses aspectos acima destacados, cabe também situarmos as seis imagens que passaram por esse processo de seleção, estudo, exposição física e veiculação digital, a partir de suas principais características visuais e dos dados fornecidos pelas ferramentas da rede social *Facebook*. Os dados numéricos das mesmas postagens feitas na rede social *Instagram* não estão sendo analisados nessa discussão.

Tabela 1: Fotografias que foram selecionadas para participar do projeto foto do mês.

Figuras	Visualizações	Comentários	Reações	Compartilhamentos	Descrição
Foto 1	9639	20	667	107	A cena foi capturada nas dependências da Conservas Casarin no ano de 1971, fábrica localizada na Colônia Maciel, zona rural de Pelotas.
Foto 2	6531	10	127	37	Interior da Confeitaria Nogueira, que foi fundada em 1899. O estabelecimento manteve suas atividades na rua XV de novembro, em Pelotas, até o ano de 1982.

Figuras	Visualizações	Comentários	Reações	Compartilhamentos	Descrição
Foto 3	2392	7	27	13	Os trabalhadores rurais em suas jornadas laborais na colheita do pêssego na Colônia Maciel.
Foto 4	2598	6	240	17	Primeira FENAPÊSSEGO em dezembro de 1973, foi promovida por meio de uma parceria entre a municipalidade de Pelotas-RS e a Associação Gaúcha dos Produtores de Pêssego, na figura de seu presidente à época Waldemar Fischer.
Foto 5	4451	14	327	31	Dona Zilda, nascida em 1929, produzia passas de pêssego. Em 2007, Zilda era considerada a doceira mais antiga em atividade nesse ramo.
Foto 6	860	N/H	15	5	Dirigentes e jogadores da Seleção Brasileira que disputou o mundial de futebol em 1958, ano em que foi conquistada a primeira Copa do Mundo pelo Brasil, em uma doçaria de Pelotas.

Fonte: Autores, 2020.

As fotografias foram selecionadas com a intenção de contemplar um panorama das vertentes da produção de doces de Pelotas e na região. Outro critério era a possibilidade que a imagem oferecia de uma boa audiodescrição, logo, imagens com planos bem definidos e com um número pequeno de elementos foram priorizadas. O impacto visual da imagem também foi um fator preponderante, na medida em que as características visuais são importante fator de atração do público expectador para objetos de acervo.

Os números obtidos oferecem algumas leituras possíveis sobre a ação e seus resultados. A mais visível é que o engajamento do público foi maior quando o tema da fotografia tinha relação com a indústria local de doces em conserva. Essa agroindústria encontrou o auge na região entre os anos 1950 e 1990. De acordo com Bach (2017) a região foi conhecida como produtora das "melhores compotas do Brasil" e

em alguns momentos movimentou a economia de toda a cidade. Certas empresas chegaram a empregar cerca de 3.000 pessoas em períodos de safra. Os comentários na fotografia representados na Figura 3 corroboram o concluído pelo professor Alcir. Em um deles pode-se ler: "[...] sempre lembrando que o desemprego não havia [...] havia a esperança na safra seguinte...". Tamanho número de trabalhadores certamente é um fator que aumenta a probabilidade de lembranças dentre os sujeitos diretamente envolvidos com as atividades desse antigo parque industrial, ou mesmo de seus parentes e amigos próximos.

Em relação ao retorno que o público promoveu acerca das fotografias que foram publicadas, são simbólicos ainda os comentários relativos às fotografias abaixo. Enquanto um dos visitantes virtuais faz menção a sua infância e como ela se entrelaça com a história da Confeitaria Nogueira (figura 4): "Fez parte da minha infância tempo bom, éramos felizes e não sabíamos", outro parabeniza a equipe do museu, porém não se furta de emitir opinião própria sobre as condições de trabalho da época da segunda fotografia (figura 5): "Parabéns para o historiador do Museu do Doce de Pelotas, você retrata bem esta história, minha opinião é mencionar que estas pessoas estavam na condição de escravos." Tais relatos demonstram como a exposição e veiculação das fotografias pertencentes ao museu colaboraram para que memórias e a produção de sentidos sobre as tradições doceiras locais emergissem, mas também ofereceram através do contexto sobre o passado um ponto de reflexão para dilemas contemporâneos, e isso foi um dos motivos centrais de nossa ação.

Figura 05: Colheita do pêssego na Colônia Maciel **Figura 04:** Interior da Confeitaria Nogueira.

Fonte: Acervo do Museu do Doce

Considerações finais

A equipe do museu do doce considerou a ação Foto do Mês satisfatória, tanto pelos números de reações registrados via redes sociais, pelo retorno direto que o público presente no museu emitiu de forma recorrente em relação ao projeto, como também pelos depoimentos que ficam junto das publicações, mostrando-nos um verdadeiro processo memorial. Para Michelon (2013) é condição para que as fotografias não sejam inócuas a realização de pesquisa e a posterior divulgação dessas informações. Essas ações atribuem valores aos objetos e passam a alimentar uma rede de geração de conhecimento, uma vez que o objeto pesquisado e exposto gera interesse por parte de outros pesquisadores que irão alimentar o escopo de conhecimento que o museu detém sobre a peça. Tal afirmativa pode ser verificada no Museu do Doce, uma vez que as postagens acabaram por incentivar não somente depoimentos, como também a realização de uma série de doações de novos itens para o acervo, o que corrobora o pensamento da autora quando diz que em qualquer medida um museu que divulga sua coleção fotográfica agregada de conhecimento gerado está cumprindo sua função social. Nesse sentido, cabem duas reflexões, a título de conclusão.

Primeiramente, considerando-se apenas os números gerados a partir dos dados na página do Museu do Doce, e confrontando-se esses dados com os números totais de visitantes que a instituição normalmente recebe presencialmente, em vários momentos esses números na internet poderiam ser considerados maiores do que os visitantes físicos. No entanto, cabe-se ponderar que se tratam de experiências distintas essas que são vivenciadas por parte dos visitantes em torno das tradições doceiras. A ação junto das redes sociais expande o alcance do museu, possibilita outros tipos de relação entre o seu acervo e o público, para alguns visitantes inclusive essa poderá ser a única forma possível de se aproximar da instituição, enquanto que para outros que tem facilidade de visitar o espaço, a foto do mês vista sob a forma presencial e digital, soma-se às demais experiências lá proporcionadas.

Nessa perspectiva, o uso da internet e das redes sociais revela-se uma ferramenta útil para que o Museu do Doce siga buscando canais para extroversão de seu acervo. Apesar de a primeira etapa do projeto ter contemplado seis imagens, o que pode parecer um número inicialmente reduzido, os desdobramentos e caminhos vislumbrados como possibilidade a partir do exercício em torno desse conjunto mostraram-se muito promissores. A análise dessas fotos nos levou a novos temas para novas fotos em destaque, assim como conteúdo para futuras exposições e projetos que continuem promovendo reflexões sobre as tradições doceiras locais. Ou seja, memória e patrimônio como fenômenos vivos, que dinamizam o museu, e por ele são também dinamizados.

Referências

BACH, A. Nei. **Patrimônio Agroindustrial**: Inventário das fábricas de compotas de pêssego na área urbana de Pelotas (1950-1990). **Tese de Doutorado,** Programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, UFPel. Pelotas, 2017.

CURY, M. Xavier. **Exposição**: concepção, montagem e avaliação. São Paulo, Annablume, 2005.

FONSECA. M. C. Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil.** 3 ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2009.

IPHAN. **Dossiê de Registro da Região Doceira de Pelotas e Antiga Pelotas** (Arroio do Padre, Capão do Leão, Morro Redondo e Turuçu)/RS. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_%20tradicoes_doceiras_de_pelotas_antiga_pelotas.pdf>. Acesso em 05 maio 2020.

KOSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** 3. ed. São Paulo, Ateliê editorial, 2002.

MICHELON, Francisca Ferreira. **Palavras que levam a imagens**: Fotografia para ouvir. discursos fotográficos, Londrina, v. 9, n. 15, p. 189-210, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/13118>. Acesso em: 05 maio 2020.

MICHELON, Francisca Ferreira. Acervos sistematizados e informação disponível: a fotografia sobre o trabalho no Rio Grande do Sul/Brasil. **Revista Memória em Rede**, v. 3, n. 8, jan./jun.

Revista Memória em Rede, Pelotas, v.8, n.14, Jan./Jun.2016 periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria 207 http://dx.doi.org/10.15210/rmr.v8i14.7557 2013.

SALASAR, D. N., MOTA, A. R. J. A importância de um museu-laboratório para a prática da interdisciplinaridade: o caso do museu do doce da UFPel. In: Santos, A.B. et. al. **Pesquisa em ciências humanas:** caminhos trabalhados na graduação. Pelotas: BasiBooks, 2019 p. 55-64.

5.19. UM MUSEU PARA TODOS: DIAGNÓSTICO DE ACESSIBILIDADE DO MUSEU DE ARTE LEOPOLDO GOTUZZO

Talita Garcia de Oliveira
Graduanda em Pedagogia
Universidade Federal de Pelotas
alitagaroli@yahoo.com.br

Desirée Nobre Salasar
Terapeuta Ocupacional
Universidade Federal de Pelotas
dnobre.ufpel@gmail.com

Jessica Veras Araújo
Graduanda em Terapia Ocupacional
Universidade Federal de Pelotas
jessica.veras.jva@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta parte dos primeiros resultados do projeto de extensão *Um museu para todos: programas de acessibilidade*. O projeto está vinculado à Rede de Museus da Universidade Federal de Pelotas e visa diagnosticar as condições de acessibilidade nos seguintes espaços: Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter; Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo; Museu do Doce; Memorial do Anglo e Museu Municipal Parque da Baronesa, na cidade de Pelotas, a fim de construir, junto à equipe destas instituições, o seu Programa de Acessibilidade. A realização do projeto vem desde Outubro de 2019 e tem cronograma de atividades até Dezembro de 2020. Apresenta-se aqui um recorte deste diagnóstico, feito no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Os dados foram obtidos em visitas ao local, momento em que se aplicou as ferramentas de entrevista; planilhas de vistoria e levantamento métrico/ fotográfico. Os dados apontam que há muitas modificações necessárias para que possam ser oferecidos espaços e conteúdos acessíveis na instituição observada, visto que menos de 30% dos itens checados são atendidos plenamente. A partir destes dados, nas próximas etapas do projeto, pretende-se realizar oficinas de sensibilização das equipes para o atendimento aos diversos públicos e a elaboração do Programa de acessibilidade, propriamente dito.

Palavras-chave: Acessibilidade; Inclusão; Museus; Programa de acessibilidade.

Introdução

Este artigo tem como objetivo apresentar uma análise parcial feita a partir dos primeiros resultados obtidos com o Projeto de Extensão *Um Museu para Todos: Programas de Acessibilidade*. O projeto é vinculado à Rede de Museus da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), e se desenvolve no Museu de Ciências Naturais Carlos Ritter, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), Museu do Doce, e ainda o Memorial do Anglo, localizado no Campus Anglo da UFPel. Também integra o projeto o Museu Municipal Parque da Baronesa.

Neste artigo serão apresentados os resultados do diagnóstico realizado em um dos cinco locais observados nesta primeira etapa do projeto: o MALG.

O MALG é uma instituição pública de natureza cultural, sem fins lucrativos e aberto à comunidade.

Figura 01: Fachada principal do MALG.
Fonte: http://mapas.cultura.gov.br/espaco/9030/

O Museu foi fundado no ano de 1986, e está vinculado ao Centro de Artes da UFPel. Tem como missão conservar e divulgar a produção do pintor pelotense Leopoldo Gotuzzo e também fomentar a produção de conhecimento relacionado às artes visuais. O MALG possui sete coleções, que totalizam mais de 3000 obras, contemplando produções do artista Leopoldo Gotuzzo; de ex-alunos da Escola de Belas Artes de Pelotas, entre outras. Além das exposições permanentes de objetos pessoais e obras do pintor patrono do museu, apresenta ainda galerias de exposições temporárias, não somente das demais obras do acervo, mas também de outros artistas, visando promover a divulgação e valorização da produção artística contemporânea e estabelecendo parcerias com outras instituições.

O foco do Projeto *Um Museu para Todos: Programas de Acessibilidade* é justamente auxiliar na elaboração do Programa de Acessibilidade destas instituições culturais, conjuntamente às equipes dos museus, a fim de propiciar, da forma mais igualitária e inclusiva, o acesso a estes ambientes culturais a todos os cidadãos (ou ao maior número possível), com ou sem deficiência. Tem como base a promoção da acessibilidade cultural.

O projeto busca reconhecer quais as condições oferecidas pelos museus e quais os recursos acessíveis disponíveis, a fim de, a partir disto, embasar as próximas etapas a serem cumpridas e compilar estas informações para a elaboração do programa de acessibilidade, levando em consideração para tanto, suas seis dimensões: Acessibilidade Atitudinal; Arquitetônica, Comunicacional; Instrumental; Metodológica e Programática (SASSAKI, 2009).

Para uma melhor compreensão apresenta-se o quadro abaixo:

Quadro 1 – Dimensões de acessibilidade.

Dimensão	Especificação
Acessibilidade Atitudinal	Relacionada às atitudes diante de pessoas com deficiência. É considerada uma das mais importantes dimensões da acessibilidade, pois está diretamente ligada ao rompimento de barreiras invisíveis quanto ao tratamento das pessoas com deficiência,
Acessibilidade Arquitetônica	Refere-se às condições estruturais do local, e deve ser pensada de modo a garantir o pleno acesso (físico) ao espaço. Tanto no que se refere à entrada e saída, quanto a livre circulação no ambiente.
Acessibilidade Comunicacional	Deve haver fluência na comunicação, tanto entre indivíduos, quanto entre indivíduo e ambiente. Para tanto é preciso que os espaços culturais detenham diferentes recursos e explorem diferentes formas de linguagem para comunicar o conteúdo do discurso museológico de forma eficiente e participativa a todos.
Acessibilidade Instrumental	Diz respeito à eliminação de barreiras quanto ao uso de instrumentos de estudo, trabalho e recreação. Está fortemente relacionada à implementação e uso de recursos de tecnologia assistiva.
Acessibilidade Metodológica	Trata-se especificamente da adoção de métodos adequados a serem utilizados com a finalidade de tornar o ambiente o mais inclusivo possível.
Acessibilidade Programática	Refere-se à legislação e às normativas relativas à superação das barreiras existentes para as pessoas com deficiência, no que diz respeito ao exercício de seus direitos em diferentes contextos.

Fonte: As autoras.

A partir destes estudos e observações, é possível compreender a necessidade e relevância da existência do Programa de Acessibilidade, tanto do ponto de vista legal para que sejam atendidas as normas; quanto operacional para a otimizar a organização e funcionamento da instituição e sobretudo, humano e social para que seja promovida a inclusão e valorização de todos os públicos nos espaços culturais.

Referencial Teórico

Para que possamos definir o que é um Programa de Acessibilidade, é necessário que se compreenda o que significa acessibilidade, para além de unicamente dar acesso. Não é aceitável apenas permitir que as pessoas com deficiência possam adentrar em qualquer espaço, todavia, que elas possam estabelecer uma aproximação com o ambiente em igualdade de oportunidade com todas as pessoas, possibilitando sua real interação com o meio e priorizando o respeito à diversidade como aspecto fundamental da interação social.

A Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) define acessibilidade como a "possibilidade e condição de alcance, percepção e entendimento para utilização, com segurança e autonomia, de espaços, mobiliários, equipamentos urbanos, edificações, transportes, informação e comunicação, inclusive seus sistemas e tecnologias,[1][...]" (ABNT, 2015, p.16).

De acordo com a Lei nº 13.146 (Estatuto da Pessoa com Deficiência):

> Art. 3º Para fins de aplicação desta Lei, consideram-se:
>
> I- acessibilidade: possibilidade e condição de alcance para utilização, com segurança e autonomia, de espaços, mobiliários, equipamentos urbanos, edificações, transportes, informação e comunicação, inclusive seus sistemas e tecnologias, bem como de outros serviços e instalações abertos ao público, de uso público ou privados de uso coletivo, tanto na zona urbana como na rural, por pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida (BRASIL, 2015).

A definição trazida pelo *Manual para Programas de Acessibilidad*e é de que:

> A acessibilidade é a condição de acesso aos ambientes, produtos e equipamentos para que pessoas com deficiência, ou com alguma limitação, tenham a garantia de exercer a cidadania com plena igualdade de oportunidades com as demais pessoas. É a garantia que pessoas com deficiência

1. NBR 9050/2015. ABNT. Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos.

> tenham possibilidade de usufruir das experiências que o ambiente oferece, aprender sobre os acervos e ampliar seu repertório de conhecimento cultural (SALASAR, 2019, p. 13).

Todas estas definições convergem no sentido de que promover a acessibilidade trata-se de uma condição fundamental para o pleno exercício da cidadania e para a fruição dos espaços públicos por todas as pessoas de forma adequada e em igualdade de oportunidades.

Entende-se que o acesso à cultura e ao patrimônio histórico material e imaterial é um elemento formador muito importante para os indivíduos de uma sociedade, devendo estar indissociavelmente entrelaçado às políticas educacionais e culturais. Sendo assim, este acesso não deve ser preservado a um único grupo de pessoas por sua *pseudo-homogeneidade*, enquanto é negado a outros grupos considerados fora deste padrão, quer sejam suas limitações de ordem socioeconômica; física; intelectual, ou de qualquer outra natureza.

Quando se trata sobre acessibilidade cultural, deve-se discutir sobre uma questão com uma raiz ainda mais profunda, que precisa ser analisada, compreendida e reclamada de uma maneira muito sensível, porém enfática. Sensível porque diz respeito à vida de pessoas com deficiência, que por muito tempo foram excluídas do convívio social por diversas razões, e enfática porque a luta pela criação e respeito aos direitos dos cidadãos, sobretudo de grupos minoritários, deve ser levada com firmeza para que não seja sublimada pelos interesses de outros grupos majoritários.

Os estudos e discussões sobre acessibilidade cultural no Brasil são relativamente recentes, ganhando mais visibilidade no país a partir de meados dos anos 2000.

O Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) possui diversas publicações sobre este tema (e outros relacionados) disponíveis *online*[2], gratuitamente. Este discurso é endossado pela Lei Brasileira de Inclusão - LBI (Lei 13.146/ 2015), que neste âmbito, aponta que os direitos culturais das pessoas com deficiência devem ser em igualdade de oportunidades com os demais, algo que outras legislações não apontavam. Muito embora os Direitos Culturais já estivessem previstos muito anteriormente a isto em documentos fundamentais como na Declaração Universal dos Direitos Humanos (Artigos 22º e 27º, 1948); na Constituição Federal Brasileira (1988), no Plano Nacional de Cultura (Lei 12.343/ 2010) e no Estatuto do Museus (Lei 11.904/ 2009) que diz que os museus se caracterizam pelo acesso universal, porém, sem que seja apresentado como isso deve ser feito. A partir da LBI, o Estatuto dos Museus inclui no plano museológico a criação do Programa de Acessibilidade. Ainda há muito a ser discutido e implementado no que diz respeito ao acesso universal em ambientes culturais.

2. Homepage do IBRAM: https://www.museus.gov.br

Realizar projetos e ações no intuito de tornar os espaços culturais mais inclusivos são iniciativas fundamentais na busca para que estes direitos sejam, de fato, promovidos, e para o entendimento de que todas as pessoas merecem o mesmo respeito e oportunidades. É necessário pensarmos que:

> Garantir a acessibilidade cultural para pessoas com deficiência é garantir a dignidade humana, a possibilidade de escolha em apreciar determinada obra, de tocar em uma peça original que é importante para aquela comunidade e de ampliar o seu repertório de conhecimentos, ou seja, a pessoa com deficiência ser considerada uma cidadã e ser tratada com as mesmas oportunidades de usufruir junto com as demais (SALASAR, 2019, p. 59).

Assim, é indispensável que se faça uma reflexão neste ponto: Promover o direito à cultura e garantir a preservação do Patrimônio histórico-cultural, está ainda muito distante de garantir que este direito possa, efetivamente, ser usufruído por todas as pessoas, com e sem deficiência. Então, ainda que sejam criadas leis e normas que determinem que todos os cidadãos tenham os mesmos direitos de acesso à cultura, não significa que, de fato, estas se concretizem plenamente. Seja por falta de recursos, de iniciativa ou de empatia, as limitações de acesso (não somente a ambientes culturais, mas a diversos espaços públicos) persistem e são segregadoras.

Portanto, é preciso que os movimentos em prol do cumprimento dos direitos civis das pessoas com deficiência sejam permanentes, e que estas ações sejam vistas não como uma colocação de vantagem daquelas, mas sim de um estado de dignidade e igualdade entre todos os cidadãos.

Metodologia

Um museu para todos: programas de acessibilidade é um projeto de extensão vinculado à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFPel (PREC). Vem sendo realizado desde outubro de 2019, com previsão de conclusão até Dezembro de 2020. É um projeto multidisciplinar, com a participação de docentes, técnicos e discentes dos cursos de terapia ocupacional, arquitetura e urbanismo, museologia, jornalismo e pedagogia.

São realizados dois encontros semanais da equipe para execução das etapas do projeto, conforme descrito abaixo:

Quadro 2 – Cronograma Simplificado do Projeto *Um museu para todos: Programas de acessibilidade.*

Etapa	Período	Tarefa
I	Out/19 a Nov/19	Organização do Projeto
II	Nov/19 a Dez/19	Diagnóstico de Acessibilidade dos Museus
III	Jan/20 a Fev/20	Relatório do Diagnóstico de Acessibilidade dos museus
IV	Mar/20 a Jul/20	Oficinas de sensibilização e instrumentalização das equipes dos museus
V	Ago/20 a Dez/20	Desenvolvimento de Programas de Acessibilidade

Fonte: as autoras.

Durante a primeira etapa do projeto foram realizados encontros para preparação e sensibilização da equipe, apresentação da proposta e estudo de conceitos e conteúdos relacionados à temática do projeto: tipos de deficiências; o que é acessibilidade e quais suas dimensões; acessibilidade cultural; recursos de tecnologia assistiva; desenho universal, museus e sua organização, histórico das políticas e legislação voltadas para a pessoa com deficiência, entre outros.

Na segunda etapa, realizaram-se visitas aos museus participantes do projeto. Em um primeiro momento as visitas foram guiadas pelos profissionais dos museus, com o objetivo de apresentá-lo e de estabelecer o primeiro contato da equipe do projeto com a instituição. Em um segundo momento ocorreram as visitas de natureza exploratória, em que se buscou observar e identificar as características do espaço pertinentes à elaboração do programa de acessibilidade.

Para esta observação foram utilizadas três ferramentas de levantamento de dados sobre o museu:

- Entrevista estruturada com um responsável pela instituição, utilizando-se como referência a *Grelha de análise para acessibilidade em ambientes culturais*[3] que visa, além de identificar características sobre a gestão da instituição, também perceber as condições de acessibilidade atitudinal, arquitetônica, comunicacional, metodológica, instrumental e programática da instituição, (neste caso, excetuando-se a análise de acessibilidade arquitetônica, para a qual foi utilizada outra ferramenta);

3. Desenvolvida por Dilma Negreiros – em Dissertação de Mestrado em Comunicação Acessível pelo Instituto Politécnico de Leiria. (2017)

- Preenchimento de planilhas de vistoria[4] para avaliação das condições referentes à acessibilidade arquitetônica, organizada em cinco seções, por ordem de deslocamento do usuário no espaço: 1. Áreas de acesso ao edifício; 2. Saguões, salas de recepção e espera; 3. Circulações horizontais (corredores e passagens); 4. Circulações verticais (elevadores, patamares, escadas e rampas) e, 5. Sanitários adaptados para pessoas com deficiência física;
- Levantamento métrico e fotográfico, para fins de registro dos itens pontuados nas planilhas.

Na terceira etapa, os dados obtidos a partir destas ferramentas foram compilados e serviram como base para identificação das necessidades do museu, no que diz respeito à superação das barreiras de acessibilidade, e para auxiliar na conclusão das etapas seguintes, que consistem na oferta de oficinas de sensibilização e instrumentalização das equipes dos museus para recepção e atendimento ao público com deficiência e no desenvolvimento do Programa de Acessibilidade do museu, propriamente dito.

Resultados e discussão

Os resultados observados no diagnóstico do museu durante as visitas exploratórias estão relacionados a seguir, organizados de acordo com as dimensões de acessibilidade descritas anteriormente. Estas informações foram pontuadas nas ferramentas de coletas de dados utilizadas.

Com relação aos dados sobre a gestão da instituição, dos 16 itens observados, o MALG utiliza sete (43,8%); das observações quanto à acessibilidade comunicacional, o museu não utiliza nenhum dos 24 elementos observados; o mesmo ocorre com os cinco itens de acessibilidade metodológica e os quatro itens de acessibilidade instrumental. Dos quatro elementos observados quanto à acessibilidade programática, o museu utiliza apenas um deles (25%); e dos dez itens observados referentes à acessibilidade atitudinal, é utilizado também um (10%).

O diagnóstico de acessibilidade arquitetônica é formado pela observação de cinco componentes, que subdividem-se em outros elementos, e por esta razão, está sintetizado no quadro abaixo.

4. Desenvolvidas por M. Dischinger; V. H. Moro. B.Ely e S. M. D. G. Piardi – em Promovendo acessibilidade espacial nos edifícios públicos: Programa de Acessibilidade às Pessoas com Deficiência ou Mobilidade Reduzida nas Edificações de Uso Público. (2012)

Os dados estão organizados da seguinte forma, a primeira coluna mostra qual componente está sendo avaliado, em seguida o número total de itens observados dentro deste componente e a quais o museu atende plenamente, atende parcialmente ou com ressalvas e a quais não atende.

Quadro 3- Diagnóstico de Acessibilidade Arquitetônica.

Componente	Itens observados	Sim	Sim*	Não	Não*	Não se aplica/ Inexistente
Áreas de acesso ao edifício	95	31	13	27	2	22
Saguões, salas de recepção e espera	57	6	3	13	0	35
Circulações Horizontais	30	3	3	9	0	15
Circulações Verticais	93	0	0	1	0	92
Sanitários para deficientes físicos	41	0	0	1	0	40

**Com ressalva/ Parcial/ Em processo de adaptação ou aprimoramento.*
Fonte: as autoras.

Dos 95 itens relacionados ao componente "Áreas de acesso ao edifício", o MALG atende plenamente a 31 (32,7%), atende parcialmente ou com ressalvas a 15 (15,8%), não atende a 27 (28,4%), e 22 itens (23,1%) não se aplicam à avaliação deste local.

Do total de 57 itens observados com relação ao componente "Saguões, salas de recepção e espera", o museu atende plenamente a seis deles (10,5%), atende parcialmente ou com ressalvas a três (5,3%), não atende a 13 (22,8%), e outros 35 não se aplicam a esta observação (61,4%). Quanto ao componente "Circulações Horizontais", três (10%) dos itens observados são atendidos plenamente, outros três (10%) são atendidos parcialmente, nove (30%) não são atendidos e 15 itens (50%) não se aplicam. Em relação aos componentes "Circulações verticais" e "Sanitários para deficientes físicos", tem-se a seguinte observação, por serem inexistentes, respectivamente 98,2% e 97,6% dos itens não puderam ser respondidos ou não são aplicáveis a este diagnóstico.

Deste modo, dos 379 elementos observados na pesquisa, 204 não são aplicáveis ou não tiveram o diagnóstico detalhado.

Ainda assim, dos 175 elementos válidos para esta investigação, apenas 49 são atendidos plenamente pelo MALG, ou seja, menos de 30% das especificações de ambientes acessíveis.

O Artigo 35º da Lei nº 11.904/2009 que institui o Estatuto dos Museus diz que "Os museus caracterizar-se-ão pela acessibilidade universal dos diferentes públicos" (BRASIL, 2009). O que, diante dos dados apresentados acima, parece colocar o museu em uma situação bastante difícil, pois existem muitas mudanças a serem efetuadas em favor da implementação do acesso universal.

Esta não é uma realidade exclusiva do MALG, infelizmente é uma situação bastante comum a muitos museus no Brasil.

Existe uma série de variáveis que devem ser levadas em consideração a partir desta análise bruta. Muitos museus hoje, por exemplo, tem sua sede em prédios antigos com grande relevância à história da comunidade e ao acervo que possuem. Em muitos casos, tanto os prédios quanto os acervos são tombados e/ou preservados por fazerem parte do patrimônio histórico do país e têm uma série de restrições quanto às modificações que possam vir a comprometer a integridade dos mesmos. Isto gera um impasse difícil de ser contornado, entre preservar um patrimônio "intocado" de acesso limitado ou torná-lo acessível.

Ainda que as barreiras quanto à acessibilidade arquitetônica sejam as mais perceptíveis, geralmente as mais lembradas, e possivelmente as que envolvem maiores modificações para que sejam superadas, há uma informação muito importante relativa à acessibilidade comunicacional, da qual nenhum dos 24 itens é atendido, além também das considerações sobre acessibilidade instrumental, metodológica, programática e atitudinal.

Mesmo com o uso de uma ferramenta de diagnóstico ampla e detalhada, é difícil perceber em qual ponto do "trajeto" encontra-se o maior problema. Porém, é válido reafirmar que, conforme diz Vlachou (2017):

> Persiste a ideia de que tudo se pode tornar acessível porque estamos disponíveis para dar uma "ajudinha" a quem precisa subir e descer numa cadeira de rodas ou a quem pede uma "explicação". Mas o objetivo não é esse. O objetivo é proporcionar a todas as pessoas igualdade nas condições de acesso, respeitando a sua vontade e os seus interesses, tomando em consideração as suas capacidades e garantindo a sua autonomia (VLACHOU, 2017, p. 47).

As transformações, sobretudo no modo de pensar e agir com relação às pessoas com deficiência, são urgentes. E mais do que isso, é necessário romper com o

senso comum de que um espaço acessível é aquele que tem rampa de acesso. E a sensibilização é o primeiro passo para que se saia do escopo do assistencialismo e se adentre verdadeiramente no da acessibilidade.

Vlachou (2013) afirma que:

> As barreiras de acesso aos museus não são práticas; elas são mentais e psicológicas, resultado da falta de experiência prévia, conhecimento e práticas. [...] Nosso objetivo é criar as condições para que as pessoas experimentem: inspirando curiosidade, apresentando relevância, tornando os museus de alguma maneira tangíveis, promovendo conforto e bem-estar (principalmente psicológico), construindo pontes. Em muitos casos, teremos que abrir portas; não apenas para que os públicos entrem, mas também para sairmos, abandonarmos nossa zona de conforto e encontrá-los (VLACHOU, 2013, p. 84-85).

Entende-se então que, antes das mudanças estruturais e materiais é indispensável uma transformação das atitudes de todos em favor de todos.

Considerações Finais

O projeto teve apenas as primeiras etapas cumpridas. A partir de então, a equipe deverá voltar aos museus para retornar as informações compiladas e para demonstrar como isso servirá para a construção do Programa de Acessibilidade.

A próxima etapa a ser realizada será a promoção de oficinas de instrumentalização e sensibilização das equipes dos museus para o atendimento aos diversos públicos. Além da execução do cronograma estabelecido para o projeto, pretende-se ampliar a divulgação dos resultados desta investigação em diferentes veículos de produção acadêmica, como modo de despertar a atenção para este tema tão importante, tanto para estudantes quanto para a comunidade em geral.

Devemos ressaltar que este trabalho tem caráter parcialmente conclusivo, e que embora tenham sido detectadas muitas barreiras para acessibilidade, existem soluções possíveis para os problemas encontrados, mas que devem ser discutidas e construídas juntamente à equipe de profissionais que fazem parte dos museus.

Os resultados encontrados no museu deixam um alerta com relação, principalmente, às condições de acessibilidade atitudinal e comunicacional que, frequentemente., são as menos onerosas, se comparadas à mudanças estruturais, por exemplo., e portanto de mais fácil adequação. O que revela uma barreira de acesso das pessoas com deficiência ao espaço e ao conteúdo do MALG. Contudo, as atividades relacionadas ao projeto *Um museu para todos* têm o intuito de minimizar o impacto destas barreiras,

levando em consideração ainda a abertura e receptividade da equipe do museu para com esta parceria, a fim de que se possa de fato implementar um Programa de Acessibilidade, assim como está previsto, desde 2015, pelo Estatuto dos Museus.

Referências

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 9050**: Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos. Rio de Janeiro: ABNT, 2004.

BRASIL, Lei Federal Nº 12.343, de 2 de Dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais – SNIIC. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm >. Acesso em: 26 abr. 2020.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/ Constituiçao.htm>. Acesso em: 17 abr. 2020.

BRASIL. Lei Federal nº 11.904, de 14 de Janeiro de 2009. Estatuto de Museus. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm> Acesso: 26 abr. 2020.

BRASIL. Lei Federal nº 13.146, de 06 de Julho de 2015. Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência – Estatuto da Pessoa com Deficiência. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015->. Acesso em: 18 abr. 2020.

COHEN, Regina; DUARTE, Cristiane e BRASILEIRO, Alice. **Acessibilidade a Museus**/ Regina Cohen, Cristiane Duarte e Alice Brasileiro- Ministério da Cultura / Instituto Brasileiro de Museus. – Brasília, DF: MinC/Ibram, 2012. 190 p.; (Cadernos Museológicos Vol. 2).

DISCHINGER, Marta **Promovendo acessibilidade espacial nos edifícios públicos:** Programa de Acessibilidade às Pessoas com Deficiência ou Mobilidade Reduzida nas Edificações de Uso Público / Marta Dischinger, Vera Helena Moro Bins Ely, Sonia Maria Demeda Groisman Piardi. Florianópolis: MPSC, 2012.

MINISTÉRIO DO TURISMO. Instituto Brasileiro de Museus-IBRAM, 2020. Página Inicial. Disponível em: <https://www.museus.gov.br>. Acesso em: 25 abr. 2020.

NEGREIROS, Dilma de A. **Potenciar a acessibilidade cultural em ambientes culturais: um estudo exploratório em museus**. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação Acessível) - Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, Instituto Politécnico de Leiria, Leiria, Setembro 2017.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS Declaração Universal do Direitos Humanos. Disponível em <https://nacoesunidas.org/direitoshumanos/declaracao>. Acesso em: 17 abr. 2020.

PREC realiza projeto de acessibilidade para os museus. **Universidade Federal de Pelotas**, 2019. Disponível em: <https://ccs2.ufpel.edu.br/wp/2019/10/14/prec-realiza-projeto-de-acessibilidade-para-os-museus/> Acesso em: 13 abr. 2020.

SALASAR, DESIRÉE N. **Um museu para todos**: manual para programas de acessibilidade. Pelotas: Ed. da UFPel, 2019.

SASSAKI, Romeu Kazumi. Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. **Revista Nacional de Reabilitação** (Reação). São Paulo, v. 12, p. 10-16, mar./ abr. 2009.

SEGANFREDO, Thaís. Acessibilidade cultural: uma longa jornada. **Nonada**, 2016. Disponível em <http://www.nonada.com.br/2016/03/acessibilidade-cultural-uma-longa-jornada/> Acesso em: 25 abr. 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS- CENTRO DE ARTES. **Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo**, [s.d.] Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/malg/>. Acesso em: 13 abr. 2020.

VLACHOU, Maria. **Acessibilidade e cultura.** Conversas de Lisboa. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Agenda Cultural de Lisboa, 2017.

VLACHOU, Maria. **Musing on culture**: management, communications and our relationships with people. Lisbon: Bypass, 2013.