

ISABELA SOUSA CURVO

**A espetacularização no uso da informação em espaços
museológicos: uma análise no Museu Imperial de Petrópolis**

**Dissertação de Mestrado
Outubro de 2018**



INSTITUTO BRASILEIRO DE INFORMAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA – IBICT

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO – ECO

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – PPGCI

Isabela Sousa Curvo

**A espetacularização no uso da informação em espaços museológicos: uma
análise no Museu Imperial de Petrópolis**

RIO DE JANEIRO

2018

INSTITUTO BRASILEIRO DE INFORMAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA – IBICT

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO – ECO

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – PPGCI

Isabela Sousa Curvo

A espetacularização no uso da informação em espaços museológicos: uma análise no Museu Imperial de Petrópolis

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, em convênio entre o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e a Universidade Federal do Rio de Janeiro / Escola de Comunicação, como requisito à obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Medeiros Pimenta

RIO DE JANEIRO

2018

CIP - Catalogação na Publicação

S975e Sousa Curvo, Isabela
A ESPETACULARIZAÇÃO NO USO DA INFORMAÇÃO EM
ESPAÇOS MUSEOLÓGICOS: UMA ANÁLISE NO MUSEU IMPERIAL
DE PETRÓPOLIS / Isabela Sousa Curvo. -- Rio de
Janeiro, 2018.
100 f.

Orientadora: Ricardo Medeiros Pimenta.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Instituto
Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia,
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação,
2018.

1. Museologia. 2. Ciência da Informação. 3.
Espetacularização . 4. Informação. I. Medeiros
Pimenta, Ricardo, orient. II. Título.

ISABELA SOUSA CURVO

**A ESPETACULARIZAÇÃO NO USO DA INFORMAÇÃO EM ESPAÇOS
MUSEOLÓGICOS: UMA ANÁLISE NO MUSEU IMPERIAL DE PETRÓPOLIS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, convênio com a Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito à obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

Aprovada em 10 de outubro de 2018.

Prof. Dr. Ricardo Medeiros Pimenta (Orientador)
PPGCI/IBICT-ECO/UFRJ

Prof. Dr. Gustavo Silva Saldanha
PPGCI/IBICT-ECO/UFRJ

Profa. Dra. Lena Vania Ribeiro Pinheiro
PPGCI/IBICT-ECO/UFRJ

Profa. Dra. Júlia Nolasco Leitão de Moraes
UNIRIO

À minha mãe, Fernanda Lima Sousa, por
ser meu refúgio e minha calma

&

Ao meu pai, Luiz Marcio Ambrósio Curvo,
pela força e inspiração.

Por todo amor, a vocês: tudo!

AGRADECIMENTO

Agradeço, em primeiro lugar, à minha família, por tudo aquilo que representam para mim, por serem minha base e minha fortaleza. Luiz Marcio Ambrósio Curvo, Fernanda Lima Sousa, Mariana Sousa Curvo e Luiz Felipe Sousa Curvo, os amo imensuravelmente. Agradeço, claro, àqueles que se uniram para tornar nossa família ainda maior e melhor, Nina Figueiredo, Flávio Carneiro e Maria Luíza, obrigada por todo carinho e apoio que sempre me deram!

Agradecimento especial vai à Paola Curvo da Costa e Silva, minha preciosa afilhada, por todo amor que desperta em mim! Há também o agradecimento, aos 47 do segundo tempo, ao novo bebê da família, aquele que ainda está sendo gerado no ventre de minha querida cunhada e já possui amor de todos ao seu redor! Sou uma titia muito feliz!

Agradeço ao grande amor da minha vida, Diego Molina Faria, por todo apoio, por nunca me deixar desmotivar, por acreditar mais em mim do que, por vezes, eu mesma acreditava. E por ti também agradeço pela linda família carioca que tão bem acolheu essa brasiliense nessa árdua aventura.

Agradeço aos grandes amigos que encontrei no IBICT, Cleiton Mota e Fabiana Santos, por todo apoio, pelas horas de conversa, pelos choros das dúvidas, pelos risos das conquistas, pelas cervejas na “pobreta” e por todo carinho que me fazem sentir quando estamos juntos! Também agradeço Gisele Fonseca por ter feito minha passagem pelo Rio muito mais alegre e divertida. Assim como agradeço a todos meus amigos de Brasília, em especial Nádia Araújo, Jeanluiz Monteiro, Jheniffer Vianna, Tuane Daga, Vinícius Carvalho, Israel Gomes e Paulo Rafael, por toda torcida e apoio, ainda que na distância!

Agradeço à Museóloga Ana Luísa Alonso de Camargo, pelo apoio à pesquisa em relação às visitas técnicas ao Museu Imperial de Petrópolis - RJ.

Agradeço aos professores do IBICT, em particular ao meu orientador, Ricardo Medeiros Pimenta, pela valorosíssima contribuição intelectual e também humana. Estendo também aos demais colegas de aula pelas trocas oferecidas e ao corpo

técnico pela ajuda dispensada.

A todos que fizeram parte dessa jornada acadêmica até o momento, meu muito obrigada!

"Todos que por aqui passem, protejam esta laje, pois ela guarda um documento que revela a cultura de uma geração e um marco na história de um povo que soube construir seu próprio futuro".

Museu Nacional

CURVO, Isabela Sousa. **A espetacularização no uso da informação em espaços museológicos: uma análise no Museu Imperial de Petrópolis**. 2018. 100f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia; Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

RESUMO

Este estudo discute a relação entre os museus e o público, juntamente à uma temática pertinente na pós-modernidade: a espetacularização, tendo como objeto de análise o Museu Imperial, localizado em Petrópolis, no Estado do Rio de Janeiro. Dessa forma, procuramos compreendê-la a partir dos museus e suas respectivas narrativas expográficas. As exposições museológicas exercem papel mediador entre o público e o acervo exposto e são, portanto, elementos fundamentais da relação entre museu e sociedade, sendo instrumentos de comunicação essencial para a divulgação da informação e a efetividade do processo comunicacional. Todavia, o fetichismo, o espetáculo e o uso de suportes tecnológicos são características peculiares que permeiam tal processo. É, portanto, evidente a responsabilidade dessas instituições no que tange a transferência de informação, os desafios da narrativa museológica, e no caso aqui aplicado em uma exposição histórica, perpassa questões de cunho científico e social do tratamento da informação, sendo estes pressupostos abordados como pontos de fluência entre a Museologia e a Ciência da Informação em nossa abordagem. Os museus se caracterizam como produtos culturais da sociedade do consumo, do espetáculo e da era da informação.

Palavras-chave: Museologia. Ciência da Informação. Espetacularização. Informação.

CURVO, Isabela Sousa. **A espetacularização no uso da informação em espaços museológicos: uma análise no Museu Imperial de Petrópolis**. 2018. 100f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia; Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

ABSTRACT

This study discusses the relationship between museums and the public, together with a pertinent thematic in postmodernity: spectacularization, having as object of analysis the Imperial Museum, located in Petrópolis, State of Rio de Janeiro. In this way, we try to understand it from the museums and their respective expogation narratives. Museological exhibitions play a mediating role between the public and the exhibited collection and are therefore fundamental elements of the relationship between museum and society, being essential communication tools for the dissemination of information and the effectiveness of the communication process. However, fetishism, spectacle and the use of technological supports are peculiar characteristics that permeate this process. It is, therefore, evident the responsibility of these institutions regarding the transfer of information, the challenges of the museological narrative, and in the case here applied in a historical exposition, perfer to questions of scientific and social nature of the information treatment, being these assumptions approached as points of fluency between Museology and Information Science in our approach. Museums are characterized as cultural products of the society of consumption, spectacle and the information age.

Keywords: Museology. Information Science. Spectacularization. Information.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa da região de Petrópolis.....	20
Figura 2 - Correio do povo, publicado no dia 16 de novembro de 1989.....	22
Figura 3 - Fachada do Museu Imperial de Petrópolis-RJ.....	26
Figura 4 - Certificado da UNESCO conferido aos documentos relativos às viagens do imperador D. Pedro II pelo Brasil e pelo mundo.....	31
Figura 5 - Mora, Retrato de D. Pedro II, Albúmen, 1876.....	32
Figura 6 - Certificado da UNESCO conferido à coleção “A guerra da tríplice aliança: representações iconográficas e cartográficas, em conjunto com outras instituições brasileiras”.....	33
Figura 7 - Conde d’Eu e grupo no campo de operações. Villa do Rosário, Paraguai, 13.01.1870.....	33
Figura 8 - Certificado da UNESCO conferido à coleção “A guerra da tríplice aliança: representações iconográficas e cartográficas, em conjunto com outras instituições brasileiras”.....	34
Figura 9 - Positivo estereoscópico em vidro retratando o portão de entrada da Exposição Nacional de 1908 realizada na Praia Vermelha/Urca, zona sul do Rio de Janeiro.....	34
Figura 10 - Anônimo. Retrato de Antônio Carlos Gomes. Albúmen, s/d.....	35
Figura 11 - Carlo Ferrario. “Campo degli Aimoré”. Aquarela sobre papel, 1870. Cenário da primeira produção da ópera "Il Guarany", no Teatro alla Scala, Milão.....	36
Figura 12 - D. Pedro de Alcântara. “Morro de São Paulo, 5 de outubro de 1859”. Desenho a lápis.....	36
Figura 13 - Caderneta de viagem de Dom Pedro II.....	37

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - A tríade sógnica e as categorias fenomenológicas.....	45
Quadro 2 - Visitações anuais.....	70
Quadro 3 - Os quatro museus mais visitados no Rio de Janeiro.....	70
Quadro 4 - Os quatro museus mais visitados no Rio de Janeiro administrados pelo IBRAM.....	71

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CI – Ciência da Informação

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus

ICOM - *International Council of Museums* (Conselho Internacional de Museus)

MI - Museu Imperial

MoW - *Memory of the World* (Memória do Mundo)

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
2 MUSEU IMPERIAL DE PETRÓPOLIS - RJ.....	20
2.1 Contexto histórico.....	20
2.2 A criação do Museu Imperial.....	23
2.3 Organograma e serviços prestados.....	30
3 MUSEOLOGIA E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO.....	42
3.1 Museologia	42
3.2 Exposições museológicas e o caráter informacional.....	43
3.3 Museologia e Ciência da informação, um debate confluyente.....	47
3.4 Os museus e a mediação da informação.....	52
4 PRESERVAÇÃO X ACUMULAÇÃO	56
4.1 Alguns termos e conceitos.....	57
4.2 O porquê da preservação em uma instituição museológica: a formação de coleções	59
4.2.1 Política de aquisição e descarte da Instituição	61
4.3 Museu na Era Digital.....	63
4.3.1 Projeto Dami.....	65
5 O CARÁTER EDUCACIONAL NOS MUSEUS.....	68
6 O SILENCIAMENTO NO DISCURSO EXPOGRÁFICO: REFLEXÕES DE UMA FALA EXCLUDENTE.....	74
6.1 O capital cultural e seu espelho no visitante.....	74
6.2 O (não) dito na exposição de longa-duração do Museu Imperial.....	76
6.3 Espetacularização e fetichismo, vieses de encantamento.....	79
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS	89
ANEXOS.....	94

1 INTRODUÇÃO

O Museu Imperial, localizado em Petrópolis – Rio de Janeiro, também conhecido popularmente como Palácio Imperial, é sediado no antigo palácio de verão de D. Pedro II. Em 15 de novembro de 1889, devido à proclamação da República, a família imperial se exila na Europa. Em 1894, com o já falecimento de D. Pedro II, a princesa Isabel, sua filha e única herdeira viva, aluga o Palácio de Petrópolis ao Educandário Notre Dame de Sion. Em 1940, durante o Governo Vargas, com a proposta do ex-estudante Alcindo de Azevedo Sodré, o presidente criou pelo Decreto-Lei nº 2.096, o Museu Imperial (MI).

Um estudo técnico, realizado por equipe especializada e liderado por Sodré, buscou retratar o cotidiano da família imperial do século XIX. O museu foi inaugurado em 16 de março de 1943 e se encontra em pleno funcionamento atualmente no centro da cidade, com cerca de 300 mil itens museológicos, arquivísticos e bibliográficos¹.

Os museus, reconhecidas instituições do campo do patrimônio cultural, são espaços privilegiados de poder na medida em que operam na construção da memória coletiva e na relação da dicotomia entre memória e esquecimento. Conferem um determinado valor e pressupõem autenticidade, além de serem locais de lazer, estudo, pesquisa, consumo e de estetização do cotidiano.

É indissociável o patrimônio cultural e o simbolismo nacional que ele remete. Evidentemente, o patrimônio cultural somente atingirá o seu propósito de ser quando este representar valor significativo para a sociedade. A exposição museológica pressupõe, forçosamente, uma concepção de sociedade, de cultura, de dinâmica cultural, de tempo, de espaço, de agentes sociais e assim por diante. (Shanks & Tilley 1987).

Com efeito, podemos afirmar que não há, e nem poderia haver, um discurso histórico neutro em um museu, uma vez que todo discurso é moldado e apresentado a partir dos interesses e intenções curatoriais. À primeira vista salta aos olhos o intuito claro do culto à monarquia no MI, culto este que parece sobressair, por vezes, na narrativa histórica. Myrian Sepúlveda (2006), em seu livro “A escrita do passado em museus históricos”, evidencia este aspecto singular no Museu.

¹ <http://www.museuimperial.gov.br>.

Seu objetivo sempre foi proporcionar uma montagem do que poderia ter sido a casa do imperador. A história nem sempre teve a intenção de ser a porta-voz da verdade factual, como não detinha as noções de processo e evolução para explicar tudo aquilo porque passa a humanidade. A história do Museu Imperial escapa a tentativa mais atual de reconstruir o passado criticamente à luz do presente. A história como uma filosofia que possa dar sentido à vida e possibilitar ao homem um auto esclarecimento capaz de levá-lo a interferir no rumo dos acontecimentos futuros não é um dos seus pressupostos.

O Museu, classificado como Museu Tradicional, nos parece apresentar um recorte silenciador em relação à história da vida privada no império brasileiro, uma vez que não há menção àqueles, não pertencentes à monarquia, que fizeram parte do império brasileiro.

Mário Chagas (2000, p 12) aponta a relação do poder: “É fácil compreender (...) que os museus podem ser espaços celebrativos da memória do poder ou equipamentos interessados em trabalhar com o poder da memória”. Quando apontamos a relação de poder em espaços museológicos, um de seus aspectos tange a elocução da memória coletiva, uma vez que essa possa ser “moldada” a fins específicos, como o caso de um museu que trabalhe com um período histórico nacional.

As exposições, que se configuram como principais meio de comunicação das instituições museológicas, carregam em seu percurso a intenção dos autores na forma em que o público deve assimilar a informação. Segundo Ulpiano (1994) “A exposição museológica somente poderia exibir objetos circunscritos em sua própria concretude como um ritual de idolatria [...] o objeto aparece fundamentalmente como suporte de significações que a própria exposição propõe”. O discurso expográfico não é imparcial, ele denota significados explicitados no objetivo da curadoria. Como evidencia Marília Xavier Cury (2008): “exposição é o local de encontro e relacionamento entre o que o museu quer apresentar e como deve apresentar, visando um comportamento ativo do público e à sua síntese subjetiva”, novamente afirmando a subjetividade do discurso expográfico. Dentre ao vislumbre à monarquia, impressão que nos causa o Museu Imperial, se evidencia, na expografia, o desaparecimento de demais personagens da sociedade brasileira, característica que nos fez questionar o motivo para tal recorte. Segundo Verhaar e Meeter “Uma exposição é um meio de comunicação que visa grandes grupos do público com o

propósito de obter informações, ideias e emoções relativas à evidência material do homem e do seu meio” (Verhaar; Meeter, 1989, p. 63). Voltamos ao ponto do papel das instituições museológicas que agem em torno de uma memória coletiva, visto que essas, através da pesquisa e divulgação dos bens patrimoniais e culturais, agem em uma perspectiva construtivista da memória, por meio de representações coletivas. Ou seja, narrativas apresentadas em uma instituição museológica possuem a preeminência de agir diretamente na perpetuação da memória coletiva.

Ao tratar do público do MI, nota-se alto contingente, uma vez que esse recebe anualmente cerca de 280mil visitantes² em suas instalações, destacando-se como um dos museus mais visitados do Brasil, tendo sido apontado em 2010, por uma exposição temporária, no ranking entre as mais visitadas do mundo³. “A exposição não tem importância por si só, mas sim pela interação entre o museu (o autor) e o público” (CURY, 2008, p.39). Pensando nisso, qual seria a relação, caso haja, entre um museu voltado à admiração aos imperadores brasileiros e o grande número de visitantes? Qual o papel socioeducativo prestado pelo Museu para o alto número de visitantes de seus exposições?

Faz-se necessário, também, destacar os museus enquanto produtos culturais da sociedade do consumo, uma vez que esses são do mesmo modo pautados no espetáculo. Guy Debord (1997) critica a sociedade capitalista por ser arrolada no acúmulo de espetáculos, uma vez que, na sociedade moderna, tudo é pautado em lucro, até mesmo o lazer. Nesse ponto, nos cabe a crítica de quando os museus privilegiam a função lucrativa ao interesse sociocultural. Tratando-se do Museu Imperial, vemos a construção de uma narrativa museológica, irrefutavelmente de forma intencional, parecer alguém de uma narrativa crítica sobre o império brasileiro, mas um local que, notoriamente, agrada ao turismo cultural, visto o número de visitantes constantemente elevado de visitantes desde sua inauguração.

Como destaca Walter Benjamin (1975), a aura no acervo autêntico está sempre presente ao expectador, seu fundamento está ligado ao valor de culto, à sacralização. Estamos deparados, portanto, com um museu em que, carregado de

² Disponível em: < [http:// museus.gov.br](http://museus.gov.br)>.

³ Disponível em: < <http://www.museuimperial.gov.br/imprensa/novidades-imperiais/1369-museu-imperial-integra-ranking-internacional-de-exposicoes-mais-visitadas.html>>.

fetichismo, a fantasia sobreponha-se a uma narrativa histórica fidedigna? Seria esse um museu-espetáculo sob análise de Debord (1997)?

Todo museu é um local de fruição, de experiência, narrativas, linguagem junto com emoções e sentidos particulares e coletivos. O grande desafio é fazer com que o espectador se transforme em participante, na medida em que há apropriação por parte do visitante. Nesse contexto, os profissionais de museus buscam estar atentos a tais questões e sensibilizados quanto a importância de se pensar e trabalhar nos papéis educativos e mediadores das instituições e em como promovê-las democraticamente, permitindo o acesso ao público. Nossa pesquisa elencou alguns elementos que constituem o sistema informacional presente no Museu, além de investigar de que forma é feita, ou negligenciada, a avaliação da eficácia do seu principal meio de comunicação com o público, as exposições, em particular a de longa duração.

A pesquisa propõe, portanto, um objeto de confluência entre Museologia e Ciência da Informação, utilizando o Museu Imperial – Petrópolis, RJ como local de análise. O panorama de desenvolvimento da pesquisa aponta para uma reflexão crítica, de natureza qualitativa, com foco teórico discursivo, sobre diferentes tipos de formas de construção de discurso sobre os museus.

Na fase conceitual, utilizamos a aplicação do método exploratório, portanto, foi feito um estudo preliminar cujo objetivo principal foi tornarmos familiarizado com o fenômeno investigado, de modo que o estudo futuro possa ser projetado com maior compreensão e precisão. Em seguida, a pesquisa se conduziu pelo método descritivo, ou seja, uma análise mais profunda do tema, juntamente ao levantamento bibliográfico de diversas fontes de informação.

Quanto às fontes de informação, utilizamos um levantamento bibliográfico e documental baseado principalmente em fontes primárias de informação com destaque a temáticas relacionadas de forma direta e indireta aos temas a serem abordados como: livros; artigos; jornais; sítios da internet e a legislação brasileira no que tange à criação do museu supracitado. Ainda como fonte primária foi realizada entrevista com a museóloga, chefe do departamento de museologia do museu, Ana Luísa Alonso de Camargo, no intuito de indagar a visão da administração do museu no que tange a determinados aspectos informacionais investigados nessa pesquisa. Também foram

utilizadas fontes secundárias de informação como a exposição de longa-duração do museu e demais acervos acondicionados, assim como as bases e bancos de dados.

2 MUSEU IMPERIAL DE PETRÓPOLIS

2.1 Contexto histórico

O Museu Imperial foi criado em 1940 e está abrigado no antigo palácio de veraneio de D. Pedro II, entretanto, é importante salientar que sua trajetória, em recorrência ao histórico da casa, perpassa, indissociavelmente, a própria construção da cidade de Petrópolis. A região serrana de Petrópolis era dividida em sesmarias, lotes de terras distribuídos em nome da coroa portuguesa a um beneficiário com o objetivo de cultivar terras virgens.

A abertura do atalho do Caminho Novo, que ocasionou a descoberta das terras que viriam a ser a cidade de Petrópolis, proporcionou o surgimento de sesmarias localizadas ao longo do mesmo no vale do rio Piabanha e seus afluentes. Ao todo, foram oito sesmarias que corresponderiam à atual área da cidade de Petrópolis (ARAUJO, 2015, p.26).

O Caminho Novo fora construído para encurtar o trajeto entre o Rio de Janeiro, capital do Império à época, e Minas Gerais. Após se interessar no clima serrano ameno que conheceu no trajeto que levava a Minas, D. Pedro I adquire, em 1830, a Fazenda do Córrego Seco com o intuito de erguer o Palácio da Concórdia. Todavia, tal objetivo fora frustrado.

Após a abdicação em 1832 e sua morte em 1834, pessoas a quem D. Pedro I devia entraram na justiça europeia e brasileira para defender seus créditos. Assim, a fazenda da serra fluminense avaliada em 13:974\$000, foi destinada a credores do monarca falecido, para cobrir suas dívidas assumidas em testamento. (SCHWARCZ, 1998, p.231)

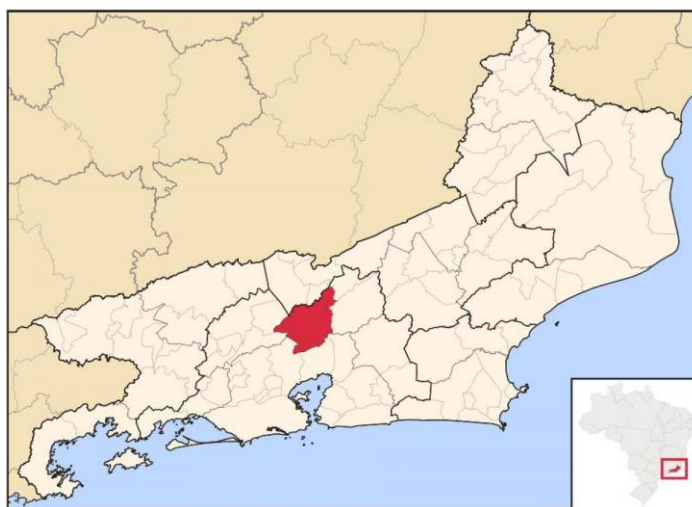


Figura 1 – Mapa da região de Petrópolis⁴

⁴ Disponível em: <https://pt.map-of-rio-de-janeiro.com/munic%C3%ADpios-mapas/petr%C3%B3polis->

Em 1840, em razão da maioria de D. Pedro II, e com as ações ainda correndo na justiça, a Assembleia Geral autoriza o governo brasileiro a quitar a dívida e, mesmo sendo incorporado ao patrimônio nacional, o terreno passa a pertencer a D. Pedro II e seus sucessores.

Recuperada a fazenda do Córrego Seco, foi dada a largada para a administração da propriedade. A Casa Imperial, coordenada pelo mordomo-mor Paulo Barbosa, tinha a obrigação de administrar os palácios do imperador. Em 1843, por meio da assinatura do Decreto-lei 155, de 16 de março, d. Pedro II concedeu ao major Frederico Köeler o arrendamento da fazenda, com a condição de ele construir um palácio, uma igreja e uma colônia de povoamento. É nesse ínterim que se dá a fundação da cidade de Petrópolis (ARAÚJO, 2015, p.29).

Em 1844 deu-se início a demarcação do terreno, tendo como engenheiro responsável Frederico Köeler, alemão naturalizado brasileiro. Cerca de dois mil colonos alemães foram contratados pela Província do Rio de Janeiro para realização de determinados trabalhos como o aterramento de pântanos e a edificação da cidade, assim como de uma igreja e do Palácio de Verão. (LACOMBE e COTRIM, 1987, p.50)

A construção do Palácio de Petrópolis serve, portanto, como ponto de referência para o estudo da criação da cidade de Petrópolis. [...] O Decreto Imperial nº 155, de 1843, estabeleceu, além da construção do Palácio, com suas dependências e jardins, o aforamento da terra, a edificação de uma igreja sob a invocação de São Pedro de Alcântara, padroeiro do Império e do imperador, e o loteamento de terrenos em torno do Palácio, destinados à povoação (SANTOS, 2006, p. 91).

D. Pedro II doou lotes que circundavam o palácio a “certos homens notáveis pelos serviços prestados ao Estado” (LACOMBE, 1939, p.58) a fim de se certificar que a vizinhança era de seu agrado. Estes, então, construíram suas residências, sendo algumas mansões verdadeiramente luxuosas, e transformaram o cenário natural em um agora urbanizado. Havia também, por consequência da construção da nova cidade, residências populares ocupadas por operários e trabalhadores, essas mais distantes do palácio de verão. (ARAÚJO, 2015).

Diversas famílias, então, passaram a frequentar a região serrana durante o verão por conta da presença da Família Imperial. Ao longo de suas estadias em Petrópolis, em geral de dezembro a maio, D. Pedro II “[...] dedicava-se a estudos, visitas a educandários e longos passeios a pé ou a cavalo. O perfil do soberano

filósofo, amigo do povo, de costumes singelos, que desdenhava a vaidade, mas governava com pulso forte aparece em sua casa” (SANTOS, 2006, p. 93).

A Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, deu fim a uma era de prestígio e regalias usufruídas pela Família Imperial e pela nobreza. O discurso transcrito abaixo trata-se da despedida de D. Pedro II aos brasileiros:

À visita da representação que me foi entregue hoje às três horas da tarde, resolvo, cedendo ao império das circunstâncias, partir com minha família para Europa amanhã, deixando esta pátria de nós estremecida, à qual me esforcei por dar constantes testemunhos de entranhado amor e dedicação durante quase meio século em que desempenhei o cargo de Chefe do Estado. Ausentando-me, pois, eu, com todas as pessoas de minha família, conservarei do Brasil a mais saudosa lembrança, fazendo ardentes votos por sua grandeza e prosperidade

O exílio levou D. Pedro II e sua família para a Europa, aonde ele viria a falecer na cidade de Paris, França, em 5 de dezembro de 1891. Objetos pessoais e de uso doméstico e decorativo, que pertenciam à Família Imperial e se encontravam no Paço Imperial, na Quinta da Boavista e no Palácio de Verão, foram dispersados, vendidos em leilões e adquiridos por curiosos e admiradores do imperador.



Figura 2 – Correio do povo, publicado no dia 16 de novembro de 1889⁵

⁵ Fonte: Arquivo da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo

Em 1981, Petrópolis recebeu o título de Cidade Imperial por meio do Decreto nº 85.849, de 27 de março, assinado pelo, à época, presidente João Baptista de Oliveira Figueiredo.

Art. 2º. As edificações, paisagens e conjuntos situados na Cidade Imperial de Petrópolis, especialmente identificados pela Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), serão inscritos nos Livros de Tombo de que trata o Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, e submetidos à proteção do Poder Público.

Art. 3º. A proteção dos elementos referidos no artigo anterior é extensiva aos respectivos entornos, cujas áreas serão demarcadas pelo Ministério da Educação e Cultura, por intermédio da SPHAN, no prazo de 90 dias.

Art. 4º. Enquanto não se concretizar a demarcação determinada no artigo 3º, é vedada, no prazo ali previsto, a aprovação ou renovação de qualquer licença para demolição, reforma ou construção que implique, a critério da SPHAN, a eliminação, no todo ou em parte, de prédio existente na área urbana da Cidade Imperial (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 1981).

2.2 A criação do Museu Imperial

Principiado no século XIX, o projeto de consolidação de uma História Nacional ganhou força a partir de 1922 em decorrência às inúmeras comemorações cívicas relativas ao Centenário da Independência do Brasil. A realização das festividades serviam ao propósito de despertar o sentimento de pertencimento à população, almejando à criação de uma identidade nacional e aos ideais patrióticos.

As instituições culturais simbolizam elementos centrais nas agendas políticas, face à sua competência de definir, efetivar e questionar a identidade cultural de grupos sociais. (Faria, 1989). Dentre tais instituições, os museus se caracterizam como uma das mais antigas e reconhecidas do campo da cultura e do patrimônio e atuam diretamente na construção da memória coletiva.

É indissociável o patrimônio cultural e o simbolismo nacional que ele remete. Evidentemente, o patrimônio cultural somente atingirá o seu propósito de ser quando este representar valor significativo para a sociedade. A exposição museológica pressupõe, forçosamente, uma concepção de sociedade, de cultura, de dinâmica cultural, de tempo, de espaço, de agentes sociais e assim por diante. (SHANKS & TILLEY, 1987, p.62).

Ao tratar dos museus históricos do século XIX, é perceptível que esses assumiram o papel educativo na construção e afirmação da memória nacional,

memória essa constituída por meio de diretrizes do Estado. Tal prerrogativa fora anteriormente utilizada no cenário internacional, como é identificado por Breffe (2005) onde os museus franceses já desempenhavam o papel de construção da memória coletiva, voltada ao ideal nacionalista, se configurando como um dos principais instrumentos de instrução pública. No âmbito nacional, o ano de 1922 é um marco de consolidação dos museus históricos, com a criação de dois relevantes museus para o cenário brasileiro: o Museu Histórico Nacional e o Museu Paulista, frutos do que se iniciara em 1920.

O decreto nº 4.175 de 11 de novembro de 1920 discorria sobre uma Exposição Internacional a ser realizada na capital federal, Rio de Janeiro, em vista às comemorações do Centenário da Independência.

Art. 1º Fica o Poder Executivo autorizado a promover desde já e conforme melhor convier aos interesses nacionaes, a commemoração do Centenario da Independencia Política do Brasil, acceitando a cooperação ou concurso de todas classes sociaes, observadas as seguintes condições: 1ª Constituição de uma commissão idonea, que ficará directamente subordinada ao Presidente da Republica, para organizar o programma que resultar do exame e coordenação dos projectos que forem formulados pelos membros e commissões do Congresso, Ministros, Prefeitura do Districto Federal, Estados, municipalidades ou particulares; 2ª Observação do criterio de preferencia para a realização de uma Exposição Nacional na Capital da Republica.

Art. 2º O Governo organizará o programma da commemoração, submettendo-o ao conhecimento do Congresso, com o pedido de credito necessario para a execução da presente lei⁶.

A exposição objetivava “compreender as principais modalidades do trabalho no Brasil, atinentes à lavoura, à pecuária, à pesca, à indústria extrativista e fabril, ao transporte marítimo, fluvial, terrestre e aéreo, aos serviços de comunicação telegráficos e postais, ao comércio, às ciências e às belas artes” (MOTTA, 1992, p. 67). Além disso, tal exposição serviria como forma de apresentar a capital do Brasil como um país moderno, tendo pavilhões organizados que representavam todos os estados brasileiros, em fato, foi um evento de grande mobilização nacional.

Foi durante a Exposição Internacional que o Museu Histórico Nacional foi inaugurado, criado em agosto de 1922, pelo então presidente da República, Epitácio Pessoa (1919-1922), no intuito de estabelecer uma instituição voltada à história

⁶ Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-4175-11-novembro-1920-571656-publicacaooriginal-94800-pl.html>. Acesso em: 4 de agosto de 2018.

nacional, sendo, até os dias atuais, uma instituição de produção e difusão de conhecimento, localizado no Centro da cidade do Rio de Janeiro, Praça Marechal Âncora, que ocupa todo o complexo arquitetônico da Ponta do Calabouço, e reúne um acervo com cerca de 258 mil itens, entre objetos, documentos e livros.

Já o Museu Paulista foi primeiramente concebido como Museu de História Natural, em 1893, como resultado da intensificação da propaganda republicana, objetivava demarcar categoricamente o lugar de proclamação da Independência do Brasil, assinalando no imaginário popular o momento a partir do qual teria se originado a nação brasileira. Todavia, apenas em 1917, com o historiador Affonso de Taunay à frente da direção do museu, é que a instituição passa a lidar com assuntos relacionados à história nacional. O museu reabre então em 1992, em vista às comemorações do Centenário da Independência, tal qual o Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro. Segundo Chagas (2009, p.69) os museus “[...] se inscrevem no conjunto de narrativas épicas que pretendem atualizar o panteão nacional e povoar a memória com gestos singulares e heroicos”. É a sacralização e o culto ao ideal nacionalista sendo impregnado nos aparelhos culturais como forma de coesão.

As comemorações do Centenário da Independência possuíram, portanto, grande valor simbólico, visto ao momento propício ao país de garantir unidade política e territorial por meio do fortalecimento dos vínculos identitários da população. “Republicanizar a República é a palavra de ordem que comanda a comemoração do Centenário em 1922” (MOTTA, 1992, p.26). E, segundo Ana Cláudia Brefe:

Sem dúvida, esse é um dos momentos mais significativos para a composição e fixação de um ideário nacional brasileiro, pois a nação fazia cem anos e visões distintas do passado nacional se punham em jogo por uma representação hegemônica do país (BREFE, 2005, p.55)

A construção de uma memória nacional, promovida pelo Estado, visava a coletividade e o sentimento de pertencimento à nação por meio da celebração de figuras heroicas e acontecimentos históricos. Este intuito governamental é claramente percebido nos discursos dos museus de história, à época. É necessário frisar que os processos criativos das exposições museológicas não condiz somente com a visão da equipe do museus, e sim todo um campo de produção e manutenção simbólica que permeiam as instituições.

Não obstante, vemos em 1940 novamente o intuito governamental, na promoção de um ideal nacionalista, com a criação do Museu Imperial de Petrópolis. O Palácio Imperial, que antes servira, após a repartição das propriedades da família real, ao Colégio Notre Dame de Sion, de 1894 a 1908, e sequentemente ao Colégio de São Vicente de Paulo de 1909 a 1940, foi decretado como o local a receber o Museu. Então, em 29 de março de 1940, pelo Decreto-Lei nº 2.096, assinado pelo, à época, Presidente da República, Getúlio Vargas, cria-se o Museu Imperial. O referido decreto apresenta a cidade de Petrópolis e, especificamente, o Palácio de Verão como local de abrigo da instituição, tendo por finalidade:

- a) Recolher, ordenar e expor objetos de valor histórico ou artístico referente a fatos e vultos dos reinados de D. Pedro I e, notada mente, de D. Pedro II;
- b) Colecionar e expor objetos que constituam documentos expressivos da formação histórica do Estado do Rio de Janeiro e, especialmente, da cidade de Petrópolis;
- c) Realizar pesquisas, conferências e publicações sobre os assuntos da história nacional em geral e de modo especial sobre os acontecimentos e as figuras do período imperial, assim como da história do Estado do Rio de Janeiro e, particularmente, da cidade de Petrópolis.⁷

Figura 3 – Fachada do Museu Imperial de Petrópolis-RJ



Fonte: Arquivo da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo

Após a proclamação da república, a imagem de D. Pedro II, antes vista como um homem culto e bom governante, passa a ser desconstruída por políticos, à época, no intuito de transformar o período monárquico em um passado superado, desmistificando aquele que era, por muitos, visto como herói. Entretanto, a imagem

⁷ Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/>. Acesso em 4 de junho de 2018.

do imperador volta a ser instituída quando da insatisfação e pessimismo popular quanto à nova república, com vista a propagar o ideal das qualidades do governante passado e as espelhando nos do atual regime. Como explica Motta (1992, p. 26) “Com a finalidade expressa de ‘salvar’ a República, os intelectuais que nesse momento procederam a uma revisão da ‘história’ do Império projetaram nele qualidades que procuravam no regime que o substituíra”, e, portanto, “o imperador afigurou-se a muitos como o paradigma de governante capaz de salvar a República, avaliada como corrupta e desonesta” (MOTTA, 1992, p.27).

E novamente, durante o período do Estado Novo do Governo Vargas, constatou-se que de muito serviria que igualmente se exaltasse a figura de um homem carismático e de poder centralizado, como fora D. Pedro II, imagem essa que seria conveniente

Repudiar completamente um rei morto que foi feito herói não seria nada prudente para uma república que ainda precisava se estabilizar no poder. O balanço de suas conquistas acabou por incorporar esse herói de modo a reafirmar os ideais republicanos. Se, para d. Pedro II, a república significou o exílio, para esta o ex imperador do Brasil foi um discurso de poder que, com o tempo, foi sendo enquadrado segundo os interesses vigentes. Era apenas uma questão de tempo para que esse discurso se apoiasse não mais numa figura política ainda forte e talvez ameaçadora, mas num novo caminho que estava sendo aberto para legitimá-lo. A chegada de um novo líder carismático com grandes chances de se tornar herói nacional era apenas uma questão de tempo (ARAÚJO, 2015, p. 51).

Durante o século XIX há o fortalecimento do Estado Moderno e o MI foi, então, idealizado em um momento em que era propício ao Governo a criação de um museu histórico a fim de fortalecer o conceito de nação e a criação de uma identidade nacional, utilizando-se da funcionalidade do patrimônio cultural em representar simbolicamente a identidade e a memória de uma nação, elementos formadores, construindo uma narrativa de passado comum e homogêneo.

Talvez Getúlio Vargas tenha sido o presidente que mais se aproximou e se interessou por Petrópolis. Até hoje, muitos ainda se lembram dele caminhando pelas ruas da cidade, com as mãos cruzadas nas costas. O Museu Imperial e o Mausoléu dos Imperadores devem a ele a sua existência. Getúlio Vargas em Petrópolis, na visão de José Luiz Alquéres, de certa forma, repete a época imperial, pela concentração e continuidade do poder central durante o Estado Novo, pela afetividade do povo petropolitano com a família Vargas e pelo trânsito político que beneficiou seus parentes, como a filha Alzira - qual uma nova princesa Isabel, sua mulher Darcy e seus aparentados Amaral Peixoto, João Goulart, Celina e 188 Moreira Franco. Tudo isso

contribui para dar a Getúlio uma aura só superada pelo velho imperador, com o qual, inconscientemente ou não, procurou se identificar. (TAULUIS, 2006⁸)

O regimento do MI identifica o recorte do museu como de salvaguarda do patrimônio imperial:

O MI trata, e isso é regimental, da coleção do Império. Obviamente que a coleção do Império esbarra um pouco na República, claro, assim como com D. João VI. Descendo do Império, nós temos a obrigação de falar sobre o Estado do Rio de Janeiro e, fundamental, Petrópolis. Isso foi uma das coisas que foi trazida no regimento. A primeira coleção que veio para cá é do Museu Histórico de Petrópolis. O Presidente Vargas criou, por decreto, o MI, sendo que a prefeitura de Petrópolis mantinha o Museu Histórico, o museu é então extinto e todo seu acervo é transferido para o MI, mas mantendo o compromisso do MI sempre abordar Petrópolis. Ainda mais que, a cidade de Petrópolis passa por um desenvolvimento urbano devido à construção do Palácio Imperial. Então mesmo que o acervo não tivesse sido transferido, não podemos deixar de falar de Petrópolis pois o desenvolvimento da cidade é fruto do Palácio⁹.

Quanto à tipologia em que o museu se enquadra, eis um novo debate. Em razão do palácio ter abrigado, durante certo período, as duas escolas, seu interior sofreu diversas alterações a fim de comportar as salas necessárias para o atendimento das novas funções, a ora, necessárias. Em 1940, quando o palácio é então designado para abrigar o museu, esse já possuía seu interior intensamente modificado e não houve tentativa para que se recuperasse a estrutura como fora originalmente. Em vista à essa questão, é possível constatar que nunca houve a intenção de transformar o palácio em um museu de tipologia “museu casa”, uma vez que não foram realizados esforços para que o museu conservasse a estrutura arquitetônica, nem tampouco a disposição dos objetos tal qual fora na época imperial. “O Museu Imperial não procura explicações; não se propõe a contar a história do Império e também não é um monumento que foi tombado para guardar a autenticidade do passado”. (SEPÚLVEDA, 2006). A observação de Sepúlveda em respeito à “autenticidade do passado” refere-se exatamente a essa não preocupação em apresentar os cômodos do palácio tal qual à época, ainda que, até a atualidade, suas salas expositivas, majoritariamente, busquem a reprodução de um cômodo da

⁸ Disponível em: <http://www.petrópolis.rj.gov.br/fct/index.php/petrópolis/historia>. Acesso em 05 de março de 2018.

⁹ CAMARGO, Ana Luísa Alonso de. Entrevista concedida à Isabela Sousa Curvo. Petrópolis, Rio de Janeiro, 4 de maio de 2016.

realeza, sem que, necessariamente, esses estejam projetados nos espaços arquitetônicos originários e nem tampouco com os móveis que de fato pertenceram à família real. Como afirma Ana Luísa Camargo, chefe do setor de Museologia, “E aqui era uma casa de verão, praticamente todo o acervo veio de fora, eles não eram daqui. Esse mobiliário todo veio do leilão do Paço Imperial. Esse leilão ocorreu em 1890 e em 1940, quando o MI é criado, essas peças vem para cá¹⁰”, assim como evidencia a distorção em relação aos cômodos originais em outro trecho da entrevista a seguir:

E aqui era uma casa de verão, praticamente todo o acervo veio de fora, eles não eram daqui. Esse mobiliário todo veio do leilão do Paço Imperial. Esse leilão ocorreu em 1890 e em 1940, quando o MI é criada, essas peças vem para cá. E foi por meio de pesquisa realizado nos diários é que passamos a entender como o palácio era. Por exemplo, consta no diário uma compra de tapetes para a sala dos diplomatas, então assim sabíamos que havia uma sala para diplomatas. Ou então, compra de cortinas para a sala de visitas da imperatriz, opa, então descobrimos que aqui existia uma sala de visitas da imperatriz. Então nós conseguimos mapear, mais ou menos, as funções dos cômodos do palácio. Sala de jantar, sala de música... Através dos diários e do livro da mordomia. Então o MI montou sua exposição em função das salas, mas montada com mobiliário adquirido em leilão. Então essa sala era assim? Não, não era assim. [...]

Então o circuito expográfico se confunde um pouco com o uso da sala e com o ambiente do século XIX. Então alguma salas foram montadas assim: Ah, na época tinha uma sala de leitura, então vamos fazer uma assim e colocar os tais móveis dessa forma. Então não foi necessariamente recriado. Ainda mais porque aqui era a casa de verão, eu volto a reforçar isso¹¹.

O Museu é apresentado por seus funcionários, assim como em diversas fontes de informação oficiais do museu, como um “museu casa”, em vista a ter abrigado personalidades do âmbito político nacional. Entretanto, o museu promove, desde sua inauguração até a atualidade, um recorte alusivo ao império brasileiro e não, necessariamente, uma narrativa histórica cronológica fidedigna em seu percurso expográfico, contrário ao comumente observado em museus dessa tipologia. Acerca dessa tipologia de museu, Chagas afirma:

Não há dúvida de que a casa museu encena uma dramaturgia de memória toda especial, capaz de emocionar, de quebrar certas barreiras racionais, de provocar imaginações, sonhos e encantamentos. Por isso mesmo, é preciso perder a ingenuidade em relação às casas museus: elas fazem parte de projetos políticos sustentados em determinadas perspectivas poéticas, elas

¹⁰ Idem

¹¹ Idem.

também manipulam os objetos, as cores, os textos, os sons, as luzes, os espaços e criam narrativas de memória com um acento lírico tão extraordinário que até os heróis épicos, os guerreiros valentes e arrogantes, e os homens cruéis e perversos são apresentados em sua face mais cândida e humana; afinal eles estão em casa, e ali eles precisam dormir em paz, receber visitas, comer e atender a outras necessidades físicas. As casas museus, assim como os documentos, os signos e todos os outros museus, podem ser utilizadas para dizer verdade e para dizer mentiras. O que fazer? Fugir das casas museus como quem foge de casas mal assombradas? Haverá um outro caminho? Talvez seja possível exercitar uma nova imaginação museal que, abrindo mão da ingenuidade, valorize a perspectiva crítica, sem abrir mão da poética, e busque conectar a casa museu com as questões da atualidade, com os desafios do mundo contemporâneo. O exercício de uma nova imaginação museal também permitiria e estimularia a criação de novas casas museus, casas que encenassem novas dramaturgias, que valorizassem a dignidade social, o respeito às diferenças, o respeito aos direitos humanos, à liberdade, à justiça; que registrassem no presente e projetassem no futuro a memória criativa daqueles cuja memória é frequentemente esquecida, silenciada, apagada. (CHAGAS, 2006, p.6)

Ulpiano Bezerra de Meneses (2002, p.19) afirma que o museu é “lugar e oportunidade de devaneio, de sonho, de avasão, do imaginário, que são funções psíquicas extremamente importantes para prover equilíbrios, liberar tensões, assim conflitos [...]”. Portanto, longe de negarmos o viés poético presente, indiscutivelmente pela perspectiva simbólica, nas instituições museológicas, sugerimos um olhar crítico para que o encantamento não sobressaia a razão, mas para que ambos elementos confluem de forma a potencializar a experiência do visitante. Os museus são “como arena, [...] espaços de conflito, como campo de tradição e contradição” (CHAGAS, 2006, p.30).

Abaixo apresentamos o organograma do museu e seus serviços prestados, de modo a evidenciar certas nuances categóricas apontadas na investigação dessa pesquisa.

2.3 Organograma e serviços prestados

O Museu Imperial conta com sete setores, com funções específicas, em seu organograma. Todas as informações aqui disponibilizadas estão de acordo ao apresentado pelo museu, no site da instituição.

- Arquivo Histórico:

Com cerca de 200 mil documentos originais, datados do desde o século XIII até o início do XX, o setor do Arquivo Histórico do museu é certamente de extrema relevância e grande fator de atração do público especializado.

Dentre as coleções presentes no setor, merecem destaques algumas de grande relevância:

1. Documentos relativos às viagens do imperador D. Pedro II pelo Brasil e pelo mundo.

Registro internacional (MOW), 2013.¹²

Os Documentos Relativos às Viagens do Imperador D. Pedro II pelo Brasil e pelo Mundo são parte integrante do Arquivo da Casa Imperial do Brasil, doado ao Museu Imperial pelo príncipe D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança, bisneto de D. Pedro II, em 1949. O conjunto é formado por diários, itinerários de viagens, correspondências, registros de visitas, contatos do imperador, relatórios de despesas, periódicos, panfletos, programas, homenagens, convites, desenhos e totaliza 2.120 documentos. A documentação permite traçar um painel do século XIX, suas transformações e a passagem à modernidade, revelando aspectos do pensamento, das descobertas científicas, da diversidade cultural e das paixões políticas, e analisar as relações diplomáticas do Brasil com outros países.

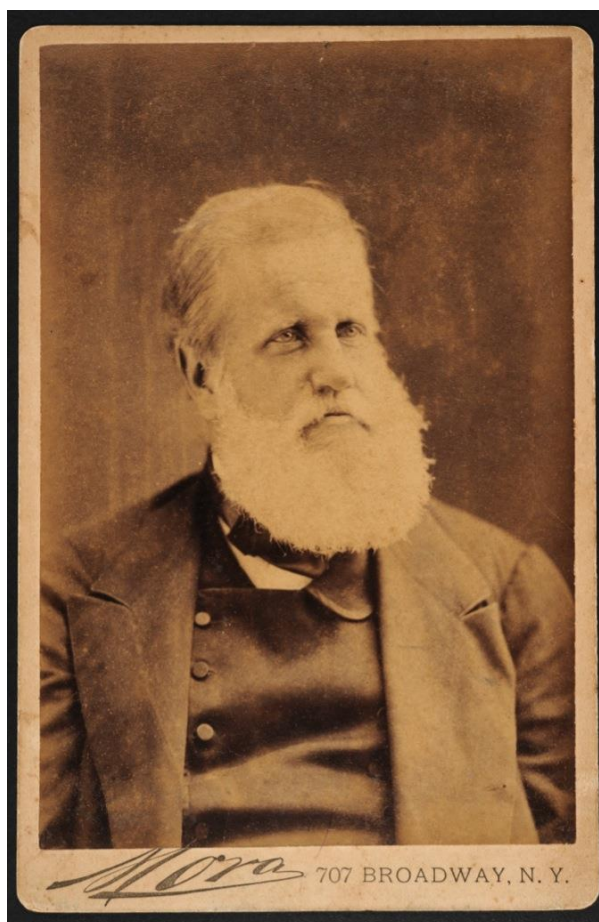
Figura 4 – Certificado da UNESCO conferido aos documentos relativos às viagens do imperador D. Pedro II pelo Brasil e pelo mundo



Fonte: <http://www.museuimperial.gov.br/palacio/patrimonio-da-humanidade.html>.

¹² Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/palacio/patrimonio-da-humanidade.html>. Acesso em 2 de agosto de 2018.

Figura 5 – Mora, Retrato de D. Pedro II, Albúmen, 1876.



Fonte: <http://www.museuimperial.gov.br/palacio/patrimonio-da-humanidade.html>.

2. A guerra da tríplice aliança: representações iconográficas e cartográficas, em conjunto com outras instituições brasileiras. Registro regional para a américa latina e o caribe (MOWLAC), 2013¹³:

[...] documentos visuais que descortinam territórios, visões múltiplas do espaço geográfico; descrevem as casas, os acampamentos, as fortificações, os equipamentos, as obras dos homens; e retratam tipos humanos não contemplados pela arte acadêmica como os negros escravos que, tornados soldados, guerrearam por sua própria liberdade. Em suma, 202 são imagens que documentam a trajetória de homens comuns que construíram a sua própria história.

¹³ Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/palacio/patrimonio-da-humanidade.html>. Acesso em 2 de agosto de 2018.

Figura 6 – Certificado da UNESCO conferido à coleção “A guerra da tríplice aliança: representações iconográficas e cartográficas, em conjunto com outras instituições brasileiras



Fonte: <http://www.museuimperial.gov.br/palacio/patrimonio-da-humanidade.html>.

Figura 7 - Conde d'Eu e grupo no campo de operações. Villa do Rosário, Paraguai, 13.01.1870



Fonte: <http://www.museuimperial.gov.br/palacio/patrimonio-da-humanidade.html>.

3. Coleção Sanson – Fotografias estereoscópicas de vidro pelo fotografo amador Octávio Mendes de Oliveira Castro, reconhecida como Registro Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da UNESCO (MoW-BR), em 2013¹⁴:

¹⁴ Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/palacio/patrimonio-da-humanidade.html>. Acesso em 2 de agosto de 2018.

A coleção constituída de 1.374 chapas estereoscópicas de vidro do sistema Versacope e 1 caderno manuscrito contendo o índice das imagens produzidas por Octávio Mendes de Oliveira Castro foi doada ao Museu Imperial pelo casal Luiz Alberto de Sanson e Maria Lúcia David de Sanson, descendentes do fotógrafo, em 2005 e 2009. São imagens da vida doméstica e privada de uma família aristocrática, com seus passeios, viagens e eventos sociais e registros de importantes eventos ocorridos no Rio de Janeiro, como a grande exposição nacional de 1908 e a exposição internacional de 1922, e de transformações econômicas, como a construção de praças, edifícios e abertura de estradas de ferro e de rodagem em diferentes partes da federação. Como resultado, a Coleção Sanson documenta a natureza exuberante do país e o desenvolvimento arquitetônico, urbanístico e paisagístico de diversas cidades do Brasil e do exterior sob o olhar sensível de um apaixonado fotógrafo amador.

Figura 8 – Certificado da UNESCO conferido à coleção “A guerra da tríplice aliança: representações iconográficas e cartográficas, em conjunto com outras instituições brasileiras



Fonte: <http://www.museuimperial.gov.br/palacio/patrimonio-da-humanidade.html>.

Figura 9 - Positivo estereoscópico em vidro retratando o portão de entrada da Exposição Nacional de 1908 realizada na Praia Vermelha/Urca, zona sul do Rio de Janeiro. 00/00/19

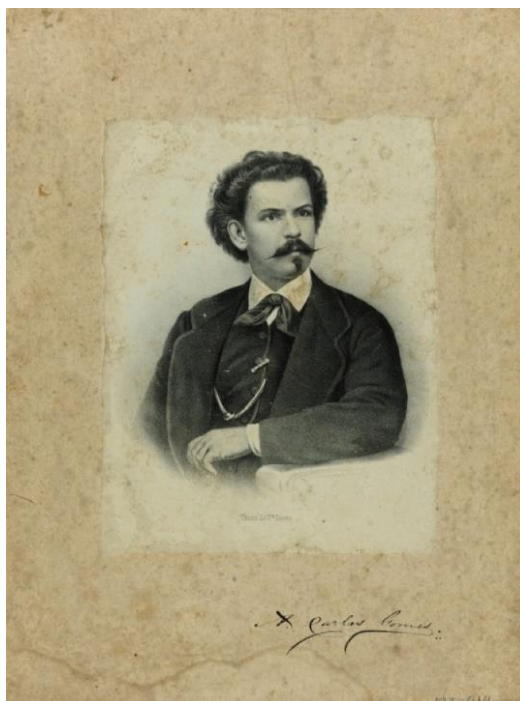


Fonte: <http://www.museuimperial.gov.br/palacio/patrimonio-da-humanidade.html>.

4. Coleção Carlos Gomes (1855-1942) do Museu Imperial, reconhecida como registro Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da UNESCO (MoW-BR), em 2012¹⁵:

A Coleção Carlos Gomes do Museu Imperial é formada por 285 documentos textuais, bibliográficos e iconográficos relacionados aos temas história da arte e da música, relações comerciais e jurídicas e vida social e cultural dos séculos XIX e XX no Brasil e no exterior. A coleção tem como datas de produção o período entre 5 de fevereiro de 1855 e 2 de dezembro de 1942 e foi doada ao Museu Imperial por Ítala Vaz de Carvalho, filha do maestro Antônio Carlos Gomes, nos anos de 1946 e 1950.

Figura 10- Anônimo. Retrato de Antônio Carlos Gomes. Albúmen, s/d.



Fonte: <http://www.museuimperial.gov.br/palacio/patrimonio-da-humanidade.html>.

¹⁵ Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/palacio/patrimonio-da-humanidade.html>. Acesso em 2 de agosto de 2018.

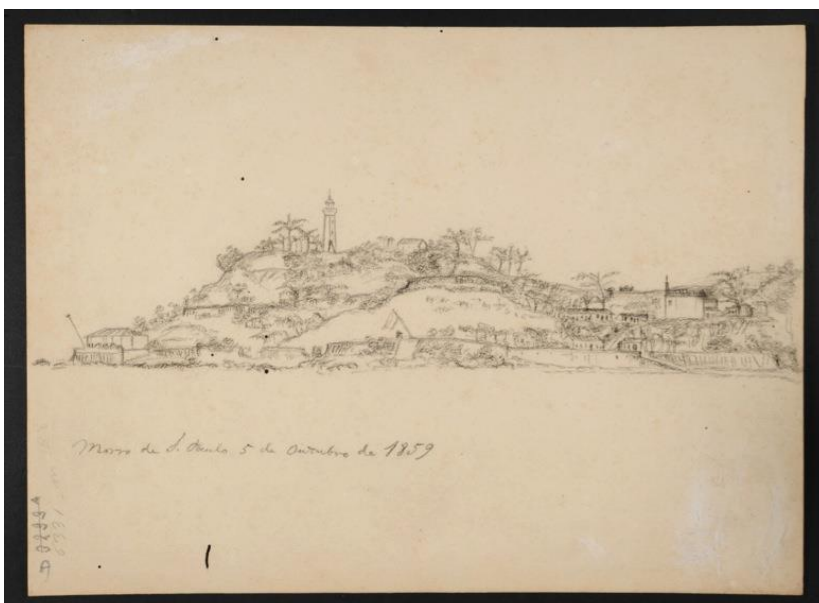
Figura 11 - Carlo Ferrario. "Campo degli Aimoré". Aquarela sobre papel, 1870. Cenário da primeira produção da ópera "Il Guarany", no Teatro alla Scala, Milão



Fonte: <http://www.museuimperial.gov.br/palacio/patrimonio-da-humanidade.html>.

5. Diário das viagens do imperador D. Pedro II pelo Brasil e pelo mundo. Registro nacional do Brasil (MoW-BR), 2010.

Figura 12 - D. Pedro de Alcântara. "Morro de São Paulo, 5 de outubro de 1859". Desenho a lápis.



Fonte: <http://www.museuimperial.gov.br/palacio/patrimonio-da-humanidade.html>.

Figura 13 - Caderneta de viagem de Dom Pedro II.



Fonte: <http://www.museuimperial.gov.br/palacio/patrimonio-da-humanidade.html>.

A honraria concedida pela UNESCO a tais documentos representa o reconhecimento da representatividade em nível internacional enquanto patrimônio cultural. Esse tipo de premiação foi concedido pela primeira vez a uma instituição museológica do IBRAM, em 2010. O museu, porém, já acumula um conjunto de honrarias, como apresentado, no Registro Memória do Mundo (Mow) e seu valor cultural deve estar tal qual seu valor social ao disponibilizar tais informações de forma ampla.

- Assessoria de imprensa

A Assessoria do museu estabelece parcerias de releases, matérias, contatos pessoais e telefônicos. É função da equipe técnica fornecer à veículos de comunicação, informações sobre as atividades realizadas, quando essas são voltadas ao público.

O setor é, portanto, responsável também pela captação de novos públicos ao apresentar os atrativos da instituição, não apenas as exposições de longa duração e temporárias, mas também as demais atividade exercidas na dependências do MI.

- Biblioteca

A Biblioteca do Museu Imperial conta com, aproximadamente, 50 mil títulos, entre esses 8 mil obras raras, organizada em seis grandes coleções: Coleção de Obras Raras, Coleção de Periódicos, Coleção Cláudio de Souza, Coleção Lourenço Luiz Lacombe, Coleção Pedro Karp Vasquez e Coleção Geyer. Adquirido por meio de permuta, doação e compra, sua temática está voltada à História do Brasil, com ênfase no período imperial.

A Coleção de Obras Raras contém exemplares que datam do século XVIII ao século XIX, o acervo está apresentado em suportes diferenciados, entre eles livros, jornais, revistas, almanaques, partituras, ex-libris, relatórios das províncias e dos ministérios, coleção de Leis do Império etc., que resultam em torno de 8 mil volumes.

A Coleção de Periódicos apresenta “títulos de revistas e jornais dos diversos institutos históricos, museus, universidades, bibliotecas, academias, arquivos históricos etc”.

A Coleção Cláudio de Souza, assim nomeada em prol do membro da Academia Brasileira de Letras, possui, dentre suas obras, destaque à duas delas “Eu arranjo tudo” e “Flores de sombras”. Sua coleção foi doada por Luísa Leite de Sousa, ao Museu Imperial em 1956, com 660 obras, em sua maioria peças de teatro brasileiro.

A Coleção Lourenço Luiz Lacombe, nomeado em homenagem a quem foi um dos diretos do Museu Imperial Lourenço e membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sendo inclusive autor de livros do período imperial, entre eles “Isabel: a Redentora”. Essa coleção também foi proveniente de doação de sua esposa, em 1999, que entregou ao museu aproximadamente 2.600 obras entre dicionários, livros, revistas, periódicos e recortes de jornais que enriquecem o estudo da história do Império brasileiro.

A Coleção Pedro Karp Vasquez, nomeada a Vasquez, fotógrafo, escritor e autor de vários livros sobre fotografia brasileira oitocentista, entre os quais: “Dom Pedro e a fotografia no Brasil”, “Mestres da fotografia no Brasil”, “Coleção Gilberto Ferrez”, “Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX “e “Revert Henri Klumb, um alemão na corte Imperial Brasileira”. Participou da criação do Instituto Nacional de

Fotografia e do Departamento de Fotografia, Vídeos e Novas Tecnologias do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Doou à biblioteca do museu, em 2002, sua coleção particular com aproximadamente mil volumes.

A Coleção Geyer foi doada ao museu, em 1999, pelo casal Maria Cecília e Paulo Fontainha Geyer, com cerca de 2600 livros primordialmente sobre viagens ao Brasil, produzidos por artistas estrangeiros, cientistas, exploradores e viajantes nos séculos XVI, XVII, XVIII e, sobretudo, no XIX.

A coleção acessível é assim denominada por estar destinada ao público com necessidades especial, sendo composta por mais de 300 acervos, entre livros em braile e áudio-livro. Nota-se maior relevância ao público com deficiência visual.

A biblioteca utiliza o software (Informa) e oferece a recuperação do acervo por autor, artigo ou assunto. Todas as coleções estão sendo indexadas de forma a facilitar o acesso ao usuário.

- Conservação e Restauração

O Laboratório de Conservação e Restauração executam atividades de conservação preventiva e restauração, quando esse tipo de intervenção se faz necessária, do acervo bibliográfico, arquivístico e museológico em prol da manutenção e objetivando longevidade ao acervo.

O setor de Conservação e Restauo também é primordial para entendimento de certos preceitos investigados nessa pesquisa, no que tange a escolha do que é apresentado ao público, uma vez que os objetos perpassam questões preservacionista, para além de questões seletivas referentes ao acervo.

- Educação

O setor educativo oferta um total de seis programas que objetivam despertar ao visitante um olhar crítico ao que lhe é apresentado na exposição de longa duração e vai além ao abordar outros aspectos do período monárquico brasileiro e a história da cidade de Petrópolis. Seu trabalho é realizado na análise da construção simbólica do acervo museológico em vista a uma apropriação. O setor educativo sempre configurou-se como de grande atrativo do museu com seu público e é o setor chave

para indagações apresentadas nessa pesquisa, por essa razão, no próximo capítulo, “A educação não-formal nos museus”, será apresentada de forma mais detalhada os programas educativos e sua aplicação, base para a análise da funcionalidade de setor.

- Museologia

O Setor de Museologia é responsável pela aplicação de mecanismos em prol da guarda, estudo e divulgação do acervo, hoje estimado em torno de 7.800 peças datadas do século XVII ao XIX.

- Promoção

É o setor responsável pela propaganda e organização de diversos eventos abertos aos públicos que se realizam nas dependências do museu, além de ser o setor responsável pelo estudo de mensuração do público visitante, tanto do Palácio, que abriga a exposição de longa duração, quanto dos espetáculos de Som e Luz e do Sarau Imperial, além de outros oferecidos pela instituição. Logo, trata-se de um dos setores que atuam na pesquisa de público da instituição. É, inclusive, o setor responsável pelo atendimento ao público em canal telefônico, através do “Fale Conosco”

Nota-se, pelas informações apresentadas, a potencialidade do acervo da instituição, apresentar tais documentos nos cabe a novamente questionar quais os critérios escolhidos para aquilo que será apresentado ao público geral e aquilo que ficará restrito apenas a pesquisadores, como em especial as cinco coleções documentais reconhecidas pela UNESCO/Memory of the World (MoW) como patrimônios da humanidade. Cientes, claro, da necessidade que se faz de aplicar mecanismos de conservação preventiva a fim de garantir longevidade ao acervo. Porém, ainda que não esteja posto em exposição, o acervo histórico pode ser melhor difundido nos textos expográficos da exposição de longa duração do museu, que não faz sequer menção a alguns de seus valorosíssimos acervos.

Pautamos aqui a ideia de que o documento também possa ser visualizado enquanto objeto informacional, uma vez que a noção de documento está ligada à informatividade. Para Otlet (1996, p.45), livros e documentos constituem “um suporte

de uma certa matéria e dimensão (...) em que se incluem signos representativos de certos dados intelectuais. Para Briet (1935) o documento é “toda base de conhecimento fixada materialmente, suscetível de ser utilizada para consulta, estudo ou prova”. (*apud* ORTEGA; LARA, 2010, p. 4). Tanto para Otlet, quanto para Briet, os documentos são tomados em relação ao acesso e promoção da informação.

A noção de documento como instância física e informativa faz jus ao caráter pragmático da documentação. Como já mencionado anteriormente, o tratamento da informação está intrinsicamente ligado ao contexto cultural de produção e disseminação em que se insere. Dessa forma, os objetivos da gestão do museu combinam-se à produção informacional e esses devem estar cientes dos elementos cognitivos e comunicacionais voltados ao público, de forma otimizar a circulação social da informação. Por tais considerações, ressaltamos a relevância do acervo documental da instituição para fins de sociabilização da informação.

Voltamos ao questionamento do recorte conceitual apresentado na expografia, pois novamente nos parece preso a uma fantasia, cuja história se oculta para não ofuscar o sentimento de saudosismo e exaltação ao império. “... se faz hoje a crítica da noção de documento, que não é um material bruto, objetivo e inocente, mas que exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro: o documento é monumento” (LE GOFF, 1992, p. 10). O uso da informação, em seus diferentes suportes, nos parece manter-se somente atrelado a um objetivo previamente fixado em vez de promover maior acessibilidade social.

3 MUSEOLOGIA E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

3.1 Museologia

A Museologia é definida por López (1980) como a ciência dos museus, cuja função histórica é a construção de sistemas de investigação, educação e organização do patrimônio e a relação meio ambiente físico, a classificação da tipologia de museus e sistemas de estudos culturais. As atividades de construção, organização, catalogação, instalação e história dos museus configuram, portando, a Museologia enquanto ciência.

Stránský (1994) contrapõe-se ao museu engessado enquanto instituição, ampliando o objeto de estudo da Museologia ao fenômeno museu. O autor apresenta a categoria “musealidade” enquanto propriedade do próprio objeto museológico, sendo a Museologia, enquanto ciência, responsável por seu estudo sistemático. Stránský pauta sua conceituação na construção do objeto que, uma vez retirado de seu contexto e inserido em uma nova realidade, cabe à quem os manusear sua preservação e sua constante mutação de significados face ao rearranjo inserido. Além disso, discorre sobre a musealidade enquanto “um valor atribuído a certas ‘dobras’ do Real, a partir da percepção dos diferentes grupos humanos sobre a relação que estabelecem com o espaço” (STRÁNSKÝ, 1994, p.12), dessa forma, tempo e memória moldam os valores culturais.

Em um debate mais atual, temos a definição proposta por Cury (2005) que aponta a Museologia como transdisciplinar e enfatiza o propósito social das instituições museológicas, além de apontar para o propósito e a responsabilidades nos museus enquanto promovedores de “recortes” da realidade social.

A museologia é a área que permite a ligação do social com o patrimonial. É, por isso, uma transdisciplina porque trabalha necessariamente na transversalidade, porque é a possibilidade de recorte da realidade que une desenvolvimento social, dinâmica cultural, políticas públicas, práxis cotidianas, desenvolvimento humano, processo educacional com patrimônio cultural, conhecimento e preservação. (CURY, 2005, p.70).

Scheiner (2012) traz ao debate a “fenomenologia” dos museus e ressalta a necessidade de adaptação do discurso museológico em prol da sociedade, sendo a Museologia uma ciência de caráter transdisciplinar, que atua na relação entre o

Homem e o Real, e seu objeto o “fenômeno museu”.

Mensch, por outro lado, defende a Museologia como uma área com “tendências de conhecimento”, e não um objeto de estudo específico, sendo tais tendências:

a) - a Museologia como o estudo das finalidades e da organização dos museus. b) - a museologia como estudo da implementação e integração de um número básico de atividades envolvendo a preservação e o uso da herança cultural e natural. 1 - no contexto da instituição museu; 2 - independentemente de quaisquer instituições; c) – a museologia como o estudo: 1 - dos objetos museológicos; 2 - da musealidade, isto é, uma qualidade distintiva dos objetos de museu; d) - a museologia como estudo de uma relação específica entre o homem e a realidade. (Mensch, 1994)

De acordo com Mensch, o objeto de museu é suporte de informação e sua percepção está ligada à construção simbólica do seu momento de concepção, identidade conceitual, até a atualidade, ou identidade atual. Deste modo, “concluímos que uma conceituação mais adequada para a Museologia deveria partir da ideia de processo sobre os modos de produção, organização e consumo desta que seria uma relação específica entre o homem e objeto” (CERAVALO, 2009, p.19). Acerca também da Museologia e seu objeto de estudo, temos André Desvallés e François Mairesse (20013, p.22) “O mundo dos museus está ligado à noção de patrimônio, mas vai, ainda, muito além disto. (...) o questionamento crítico e teórico do campo museal é a museologia, enquanto que seu aspecto prático é designado como museografia”. Os museus seriam então fontes inesgotáveis de estudos, e a Museologia a área em ascensão, enquanto disciplina aplicada, cuja cientificidade ainda está sendo construída e que, por isso, ainda encontra-se em consolidação.

3.2 Exposições museológicas e o caráter informacional

As exposições museológicas funcionam como mecanismo de mediação entre o público e o acervo exposto, resultante de um processo comunicacional. Dean (1996), ao elencar um rol de objetivo das instituições museológicas, reafirma o compromisso em prol da sociedade que os museus buscam atender:

- *Promoting community interest in the museum by offering alternative leisure activities where individuals or groups may find worthwhile experiences.*
- *Supporting the institution financially: exhibitions help the museum as a whole justify its existence and its expectation for continued support. Donors, both public and private, are more likely to give to a museum with an active and popular exhibition schedule.*
- *Providing proof of responsible handling of collections if a donor wishes to give objects. Properly presented exhibitions confirm public trust in the museum as a place for conservation and careful preservation. Potential donors of objects or collections will be much more inclined to place their treasures in institutions that will care for the objects properly, and will present those objects for public good in a thoughtful and informative manner¹⁶. (Dean, 1996, p.2)*

Desde a promoção do museu para a sociedade, tornando-o mais atrativo aos visitantes, as exposições são fontes de renda para a instituição um vez que aumenta o público, além de servirem para atrair novos possíveis doadores que, uma vez observados excelentes condições de disposição do acervo no percurso expográfico, sentem-se mais confiantes da realização da doação. Como já afirmado, as exposições são, indiscutivelmente, o principal meio de comunicação do museu, devendo ser capaz de transmitir a mensagem por trás dos objetos, de forma clara e elucidativa, pois carregam em seu percurso a intenção dos autores na forma em que o público deve assimilar a informação. Segundo Meneses (1994, p.24), “O que é exposição: uma exibição que oferece ao olhar objetos, ou ideias?”. O acervo não fala por si, somente quando musealizado, o objeto se torna portador das informações pretendidas pela curadoria expográfica, ou seja, a mera contemplação de um acervo nada, ou pouco diz, seu contexto molda o caráter informacional.

De acordo com Scheiner (2008, p.27), as exposições museológicas podem ser consideradas como:

“[...]uma poderosíssima instancia relacional, um vigoroso instrumento mediático que não apenas conjuga pessoas e objetos, mas também – e

¹⁶ Promover o interesse da comunidade no museu, oferecendo atividades de lazer alternativas onde os indivíduos ou grupos podem encontrar experiências que valem a pena; Apoiar a instituição financeira: exposições ajudam o museu como um todo, justificam sua existência e sua expectativa para o apoio contínuo. Os doadores, tanto públicos como privados, estão mais propensos a doar a um museu com uma programação de exposições ativa e popular; Fornecer prova de manejo responsável das coleções caso um doador deseje doar objetos. Exposições devidamente apresentadas confirmam a confiança potenciais doadores de objetos ou coleções estarão muito mais inclinados a colocar os seus tesouros em instituições que preservam os objetos corretamente, e que irão exhibir tais objetos para o bem público.

principalmente – conjuga pessoas e pessoas: as que fizeram os objetos, as que fizeram a exposição, as que trabalham com o público, as que visitam o museu, as que não estão no museu, mas falam e escrevem sobre a exposição.

Scheiner nos apresenta o potencial das exposições como mecanismo que despertam os sentidos, tratando tal espaço, de certa privilegiado, como o local onde ocorrem “as infinitas e delicadas nuances de trocas simbólicas possibilitadas pela imersão do corpo humano no espaço expositivo” (2008, p.30).

No contexto de trocas simbólicas, podemos observar a relação com a Semiótica, uma vez que essa compreende a linguagem verbal e não-verbal como signos, dando ênfase à propriedade de convertibilidade recíproca entre os sistemas significantes que integram. No quadro abaixo, temos os signos apresentados em tríade (primeiridade, secundidade, terceiridade) na teoria semiótica de Peirce:

Quadro 1 - A tríade sýnica e as categorias fenomenológicas

Categoria	Natureza	Relação	Características
Primeiridade	Quali-signo	O-	Refere-se ao ícone, pertence à natureza da qualidade de sentimento. A haste do desenho de relação representa o estado de ser o que é sem estar ligado a mais nada. Associa-se a expressões como intuição, instante, sentimento, espontâneo.
Secundidade	Sin-signo	O-O	Refere-se a índice; tem as características do real, A haste no desenho de relação neste caso representa algo "conectado" a alguma coisa. Aqui o sentimento se corporifica ou se encarna em algo.
Terceiridade	Legi-signo	 O / \	Símbolo. O desenho faz referência a uma representação mais ampla em que algo pode estar uma multiplicidade de relações, apontada pelas hastes em várias direções. É a instância em que se formam os conceitos.

Fonte: ALVES, Raphael Freire. O Instante Decisivo: uma estética anárquica para o olhar contemporâneo. Universidade Estadual de Londrina. Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação Lato Sensu em Fotografia: Práxis e o Discurso Fotográfico, Londrina, 2007.

A categoria primeiridade caracteriza-se pelo signo em si; a captação do fenômeno de maneira espontânea ou imediata (ícone). A secundidade é a

construção do signo, a consciência da parte inserida no todo, a relação com a materialidade, com a exterioridade; o signo é considerado na sua relação com o objeto e este é a secundidade (índice). A terceiridade é a mutualidade entre a primeiridade e a secundidade (símbolo).

De acordo com Peirce (1995, p.46):

Um signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto, não em todos os aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do representâmen.

Segundo Santaella (2000, p.159):

O signo é algo que, de um certo modo e numa certa medida, intenta representar, quer dizer, estar para, tornar presente alguma outra coisa, diferente dele, seu objeto, produzindo, como fruto dessa relação de referência, um efeito numa mente potencial ou real.

O discurso do museu, portanto, pode ser observado por uma instância semiótica na medida em que é ferramenta de interpretação de signos, visto que o acervo, quando colocado em exposição, carrega em si a característica também de um discurso não- verbal, que é a confluência e o entrelaçamento de linguagens distintas.

Da modernidade ao mundo contemporâneo, os museus são reconhecidos por seu poder de produzir metamorfoses de significados e funções, por sua aptidão para a adaptação aos condicionamentos históricos e sociais e por sua vocação para a mediação cultural. Eles resultam de gestos criadores que unem o simbólico e o material, que unem o sensível e o inteligível. (CHAGAS; NASCIMENTO, 2008, p. 59)

A afirmação de Chagas e Nascimento Junior elucidam quanto a possibilidade de ressignificação de signos culturais pelas instituições museológicas, por meio de ações de mediação da informação.

Também em torno ao discurso podemos dizer que “[...] o objeto adquire uma posição chave na Museologia como condutor de informações” (MENSCH, 1990, p.59). Dessa afirmativa concluímos que o acervo está indissociavelmente ligado ao caráter comunicacional dos museus como portador de informação, uma vez que o objeto é musealizado. Além disso, vale ressaltar que o objeto sofre transformações,

ao longo do tempo, que agem direta e indiretamente em seu caráter informacional.

Um objeto, ao longo de sua vida, perde e ganha informações em consequência do uso, manutenção, reparos, deterioração. Perdas e ganhos esses que se tornam mais acentuados quando há mudanças de um contexto para outro. Podem mudar de lugar, de proprietário, de função e suas propriedades físicas também se modificam. (FERREZ, 1994, p. 3)

Os bens materiais quando incorporados aos acervos ou coleções dos museus perdem seu valor de uso e a eles são atribuídos valores que não os seus originais por meio do estudo, pesquisa, observações e documentação. Todo o processo de musealização imputa características informacionais ao acervo. Uma vez posto em um percurso expográfico, e considerando a afirmativa de Mensch que classifica o objeto como “condutor de informação”, podemos então afirmar que a pesquisa, a documentação e as exposições museológicas são sistemas de recuperação da informação.

No aspecto comunicacional notamos a função primordial das exposições museológicas na mediação de informação para o público visitante, sendo que essa também deve ser pautada na relevância informacional, “podemos considerar relevância como uma medida da efetividade do contato entre uma fonte e seu destinatário num processo de comunicação” (SERACEVIC, 1975, p.322).

3.3 Museologia e Ciência da informação, um debate confluyente

A Ciência da informação está voltada “à produção, seleção, organização, interpretação, armazenamento, recuperação, disseminação, transformação e uso da informação” (GRIFFITH, 1980 *apud* CAPURRO, 2003, p. 4). Nesse viés, o aspecto de confluência a ser abordado nessa pesquisa diz respeito ao paradigma social da informação, pautado em especial no gerenciamento e na transmissão de informação ao público. Isso dito pois nos museus, mas não somente, o “ato de reunir (física ou virtualmente) um conjunto de obras, documentos, é sempre intencional e pressupõe um trabalho de seleção e coleta, que é condição essencial, embora insuficiente, para que se realize a transferência de informações” (LOUREIRO, 2000, p.14). A observação de Loureiro já traz à luz as limitações de um espaço museal na transferência de informação, entretanto é claro que se faz necessário um estudo

minucioso a respeito no intuito de maximizar a experiência informacional nos museus.

Vale ressaltar quanto a função social dos museus que sofreu uma mudança nas décadas de 60 e 70, com surgir de uma nova linha de pensamento, a Sociomuseologia, que teve como marco, entre outros, a Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972), como de acordo com Aidar:

[...] essa vertente, entre outras coisas, passa a entender o museu como um instrumento provocador de mudanças com vistas ao desenvolvimento social, propondo que sua organização e suas atividades estejam baseadas nos problemas e demandas da sociedade e não exclusivamente em suas coleções (AIDAR, 2002, p.7).

Essa nova linha propôs um papel da Museologia não mais voltado tão somente às coleções, e sim ao aspecto social das instituições e seu compromisso com a sociedade, demarca um início de pensamento para o externo ao museu, mesmo que ainda timidamente. O museu possui, então, a missão de ser meio facilitador de desenvolvimento e transformação social.

Em relação à Ciência da Informação, Capurro (2003) definiu um paradigma social da informação ao afirmar que "Uma consequência prática desse paradigma [o cognitivo] é o abandono da busca de uma linguagem ideal para representar o conhecimento ou de um algoritmo ideal para modelar a recuperação da informação a que aspiram o paradigma físico e o cognitivo" (CAPURRO, 2003, p. 12). E também, juntamente à Hjørland, que "informação é o que é informativo para uma determinada pessoa. O que é informativo depende das necessidades interpretativas e habilidades do indivíduo" (CAPURRO; HJORLAND, 2003, p. 155). A função social é, portanto, definida como uma junção do cognitivo ao contexto social, onde a recuperação da informação está indissociável à capacidade cognitiva do indivíduo.

Nesse aspecto do uso social da informação, debateremos em capítulo posterior também o capital cultural, segundo perspectiva bourdieusiana, cujo conceito aborda a temática da relação entre o poder e o conhecimento, a cultura e os sistemas simbólicos, que Bourdieu (1974) denomina como sistemas de fatos e de representações.

Outro aspecto de confluência entre a Museologia e a Ciência da Informação

é a questão da memória, tanto em seu reflexo no discurso expográfico, em especial por se tratar de um museu histórico, como em diversos outros aspectos do processamento da informação.

Ainda que a memória esteja ligada ao conjunto de lembranças, não se pode limitá-la a um mero processo de relembrar fatos passados, assim como não é possível desassociar a memória de seu meio. Segundo Halbwachs (2004), primeiro autor a trabalhar a memória coletiva enquanto categoria sociológica, a memória individual é indissociável da memória coletiva, destacando nos homens a qualidade de serem seres sociais. “Os quadros coletivos da memória não se resumem em datas, nomes e fórmulas, eles representam correntes de pensamento e de experiência onde reencontramos nosso passado porque este foi atravessado por isso tudo” (HALBWACHS, 2004, p.90). Desta forma, o autor ressalva que nossa memória, ainda que individual, está ligada à nossa experiência social, coletiva e cultural.

A memória é, assim como aponta Pierre Nora (1993), viva. O “lembrar” e o “esquecer” acompanham nossas mudanças enquanto indivíduos em permanente transformação social. É algo em constante desenvolvimento e construção.

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta a dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. (NORA, 1993, p. 11)

A busca pelas lembranças não é o cerne da definição de memória. A memória é seletiva, indiscutivelmente. Lembramo-nos, sempre, de algo ou alguma coisa que acarretou significado a nós. Karen Worcman (2004, p. 24) nos apresenta a diferenciação possível entre os termos ao apontar a História como algo consequente da Memória, resultante da organização e tradução daquilo que pretendemos transmitir de nossa memória. Le Goff também destaca a interação entre ambos os termos, porém, diferentemente de Worcman, os apresenta como consequentes de uma influência mútua. Segundo o autor: “A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro” (LE GOFF, 1994, p. 477). A memória atua na relação do passado e presente, e intervém

no processo de reproduções atuais. Pollak afirma que, assim como a memória, a documentação é, da mesma forma, socialmente construída.

O trabalho do historiador faz-se sempre a partir de alguma fonte. É evidente que a construção que fazemos do passado, inclusive a construção mais positivista, é sempre tributária da intermediação do documento. Na medida em que essa intermediação é inescapável, todo o trabalho do historiador já se apoia numa primeira reconstrução. (POLLAK, 1992, p. 8)

Memórias são influenciadas pela organização social, cultural e seus diversos meios de comunicação empregados. McLuhan (2011) aponta que os meios não estão meramente presentes em nossa memória, são responsáveis por modelar nossa forma de relação com o mundo. Contudo, Mayer-Schonberger (2009) afirma, acerca da memória coletiva, que essa encontra-se fragmentada, uma vez que as pessoas estão habilitadas a selecionar quanto e que parte dessa memória social querem expor. Nossa pesquisa se aproxima às considerações de McLuhan e contrapõem-se a Mayer-Schonberger por acreditarmos no meio enquanto modular da memória coletiva.

Em contraponto à rememoração, ação consequente da memória, temos o esquecimento. Porém, faz-se necessário diferenciar silêncio e esquecimento uma vez que não representam, necessariamente, sinônimos. O silêncio acerca de um passado exprime resistência a um discurso oficial.

Na cultura contemporânea, obcecada como e pela memória e o trauma, o esquecimento é sistematicamente malvisto. É descrito como uma falha da memória: clinicamente, como disfunção; socialmente, como distorção; academicamente, como uma forma de pecado original; em termos de vivência, como um subproduto lamentável do envelhecimento. [...] Podemos ter uma fenomenologia da memória, mas com certeza não temos uma fenomenologia do esquecimento. (HUYSEN, 2014, p. 155)

A memória, enquanto construção social e espacial, sofre, evidentemente, constantes alterações, isso porque ela é proporcionalmente dinâmica em relação à sociedade. E ligado a essa complexidade estão os ditos lugares de memória, que Pierre Nora caracteriza como um misto entre história e memória:

O passado nos é dado como radicalmente outro, ele é esse mundo do qual estamos desligados para sempre. É colocando em evidência toda a extensão que dele nos separa que nossa memória confessa sua verdade como operação que, de um golpe a suprime. [...] Os lugares de memória

nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, organizar celebrações, manter aniversários, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais. (NORA, 1993, p.19)

Tais espaços se configuram como locais tradicionais de ritualização entre memória e rememoração. De acordo com Nora “fala-se tanto de memória porque ela não existe mais” (1993, p. 7). Na contemporaneidade, os lugares de memória têm o propósito de resguardar a memória coletiva do possível esquecimento, pois são espaços criados na sociedade diante da crise dos paradigmas modernos, como resposta a se tornarem os agentes de seu próprio tempo. Na memória, seu tempo é ditado pelo social.

Há uma rede articulada dessas identidades diferentes, uma organização inconsciente da memória coletiva que nos cabe tornar consciente de si mesma. Os lugares de memória são nosso momento de história nacional (NORA, 1993, p.57).

O caráter amplo da Museologia aponta para estudo do homem e da sociedade, do homem e sua cultura, do homem e sua memória. O avanço dessa ciência mostra a preocupação de compreender a relação do homem com seu meio, assim é notável que a questão da memória coletiva vai muito além dos locais institucionalizados, ainda que neles constantemente abordados.

Murguia (2010) aponta que a existência de arquivos, bibliotecas e museus podem ser relevantes para provocar possíveis rupturas, isto é, provocar novas relações sociais entre esses espaços e os indivíduos. Isso nos revela uma possibilidade de transformação da sociedade por meio dos locais de memórias.

A necessidade de possibilitar o acesso aos registros por ele produzidos ao decorrer do tempo levou à criação das chamadas instituições de memória que deveriam preservar os registros do conhecimento humano nas suas mais diversas formas de materialização (OLIVEIRA, RODRIGUES, 2009, p.312).

É, portanto, evidente a responsabilidade dessas instituições no que tange a transferência de informação, sendo tal incumbência rodeada por inúmeros fatores que são objetos de estudo das ciências aqui pautadas, já que a produção de conhecimento nos museus “só se efetiva a partir de uma ação de comunicação

mutuamente consentida entre a fonte (os estoques) e o receptor” (BARRETO, 1999, p.9). Os desafios da narrativa museológica, e no caso aqui aplicado em uma exposição histórica, perpassa questões de cunho científico e social do tratamento da informação, sendo estes pressupostos abordados como pontos de fluência entre a Museologia e a Ciência da Informação em nossa abordagem.

A informação será utilizada nessa dissertação tanto no aspecto tangível quanto no intangível, uma vez que os museus incluem em sua função a materialização da informação em sua documentação museológica e também a transferência de informação em seu caráter comunicacional, sendo responsáveis por serem intermediários entre o patrimônio cultural musealizado e seus visitantes.

3.4 Os museus e a mediação da informação

Os espaços museológicos operam processos de gestão, uso e mediação da informação por meio da organização e disseminação, agindo no intuito de otimizar o acesso pelo visitante. O primeiro conceito de “mediação da informação” aqui utilizado está pautado na definição elaborada por Lamizet (1999, p.9):

A mediação representa o imperativo social essencial da dialética entre o singular e o coletivo, e da sua representação em formas simbólicas. A sociedade pode existir apenas se cada um dos seus membros tem consciência de uma relação dialética necessária entre a sua própria existência e a existência da comunidade: é o sentido da mediação que constitui as formas culturais de pertença e de sociabilidade dando-lhes uma linguagem e dando-lhes as formas e os usos pelos quais os atores da sociabilidade apropriam-se dos objetos constitutivos da cultura que funda simbolicamente as estruturas políticas e institucionais do contrato social. (...) É no espaço público que são levadas a efeito as formas da mediação, que trata-se do lugar no qual é possível tal dialetização das formas coletivas e as representações singulares. O espaço público é, por definição o lugar da mediação cultural

Em razão da apontada dialética, podemos afirmar que essa, em si, representa conflito, é a contraposição e contradição de ideias apresentadas ao decorrer de um diálogo. “A palavra dialética vem do grego *dia + lêgein* – dia indicando reciprocidade e *lêgein*, aquele verbo que deu o logos, é o pensamento que se desenvolve, que se expõe no discurso” (KONDER, 1994, p.24). Podemos, portanto, retirar das

considerações de Lamizet que a mediação está interligada à dialética por meio de representações simbólicas. Além disso, podemos também inferir que a mediação está ligada à noção de identidade cultural e de pertencimento, uma vez que a mediação possibilita a apropriação dos elementos simbólicos constitutivos da cultura. Uma vez concebida em espaço público, a máxima da contraposição dialética se configura nas trocas simbólicas entre a instituição e o público.

Almeida Júnior (2009, p.92) traz a seguinte definição para o termo:

Toda ação de interferência – realizada pelo profissional da informação –, direta ou indireta; consciente ou inconsciente; singular ou plural; individual ou coletiva; que propicia a apropriação de informação que satisfaça, plena ou parcialmente, uma necessidade informacional.

Almeida Júnior entende a mediação como abarcadora de todo o fazer do profissional da informação, do armazenamento à disseminação, e que tal ação interfere diretamente no próprio objeto da CI. Em sua visão, a transferência, disseminação, disponibilização ou demais termos da recepção da informação, é melhor compreendido como mediação da informação.

A mediação da informação está ligada à sua organização. Para Cervantes (2009) “a organização da informação preocupa-se com a organização de um objeto físico, material” e “organização do conhecimento refere-se à organização da cognição humana”. A organização da informação diz respeito ao tratamento da informação registrada. Bräscher e Café (2008, p. 5) afirmam que “o objetivo do processo de organização da informação é possibilitar o acesso ao conhecimento contido na informação”, a mediação da informação é um dos principais mecanismos que possibilitam uma apropriação da informação de forma satisfatória pelo usuário.

A mediação não é passiva, infere interferência de um agente, sendo esse denominado como mediador. Para Bicheri (*apud* ALMEIDA JÚNIOR, 2009, P.100) o mediador pode ser “um professor, um padre, um pastor, um escritor, um jornalista, um apresentador de televisão ou rádio, um bibliotecário, um crítico de cinema, entre outros”. Nesse caso, um museólogo. Cada mediador desempenha uma função específica perante a sociedade.

Segundo Almeida Júnior (2007, p. 34)

Há que se ficar bem claro, também, que na mediação existe “interferência” do profissional que atua no espaço em que ela é deflagrada. A interferência contradiz o senso comum dos profissionais da área que defende uma impossível neutralidade no âmbito do fazer desses profissionais. Não só a interferência é salutar, como é, também imprescindível. Os limites entre a interferência e a manipulação, no entanto, são frágeis e passíveis de não serem percebidos.

A fim de compreender os aspectos da mediação informacional é necessário antes analisar as condições da forma em que a informação é apropriada por parte de quem a utiliza, de acordo com Silva e Ribeiro (2010).

A mediação não se restringe às atividades relacionadas diretamente ao atendimento ao público visitante, mas em todas as ações que permeiam a ação museológica. *“La médiation est une mission traditionnelle. Avec le numérique, de nouvelles formes de médiation apparaissent, qui se traduisent par de nouvelles écritures, de nouvelles compétences et de nouvelles organisations”*¹⁷ (GAUTHIER, 2014, p.58). Gauthier amplia a potencialidade da mediação da informação, em razão ao advento da tecnologia.

A gestão do acervo museológico, aquisição, pesquisa, comunicação e avaliação, perpassam características estéticas e sensoriais e unem-se em um conjunto de comunicação em vistas à efetiva transferência da informação.

Para Jean Davallon (2005), a mediação é serviço de intermédio, contudo, não sendo “uma simples relação ou uma interação entre dois termos do mesmo nível, mas que ela é produtora de qualquer coisa de mais, por exemplo de um estado mais satisfatório (Davallon, 2005, p.7)”. O autor apresenta categorias diversificadas dentro o conceito de mediação, como a mediação midiática, da mediação pedagógica, da mediação cultural, da mediação institucional, assim como das mediação ligada às tecnologias. Para além de uma mediação informacional, Davallon caracteriza como mediação cultural a ocorrida em museus, uma vez que o público é levado a conhecer o acervo por meio da construção de sentidos, como o já ressaltado no caráter semiótico, sob análise dos teóricos Peirce (1995) e Santaella (2000), das exposições museológicas. Portanto, a mediação é observada sob uma perspectiva sociológica e

¹⁷ A mediação é uma missão tradicional. Com o digital, novas formas de mediação estão surgindo, que se refletem em novas escrituras, novas habilidades e novas organizações. Tradução livre.

cultural, ultrapassando a análise material.

4 PRESERVAÇÃO X ACUMULAÇÃO

A necessidade da definição terminológica aplicados aos museus objetiva delimitar os conceitos utilizados de forma proposital à otimização das ações institucionais e proporcionar melhor compreensão quanto ao sistema comunicacional entre o museu e o público. A terminologia, portando, busca padronizar um sistema de conceitos interdisciplinares com o propósito de facilitar a comunicação e troca entre pesquisadores, estudiosos e afins.

"uso de conceitos fora de seus respectivos esquemas conceituais e sistemas teóricos, alterando os seus significados... Inadvertidamente, muitas vezes, utiliza-se o sinal que expressa o conceito, mas não o próprio conceito. O discurso torna-se vazio ou obscuro sem que o cientista social perceba que a sua linguagem pode dificultar a comunicação... Os conceitos metodológicos desprovidos de suas características limitar-se-ão a nomeações e classificações rituais de postura sem qualquer influência nas estratégias de investigação. Termos vazios de significado (sem conceitos) não podem funcionar como instrumentos de reconstrução teórica ou metodológica" (Oliveira Filho 1995, p.263)

A fim de proporcionar maior rapidez e facilidade na recuperação da informação, faz-se necessário um sistema efetivo de busca que demanda uma terminologia clara e precisa. A delimitação terminológica é fundamental para desde a coleta, descrição, e, por consequência, processamento e recuperação de informações.

A dialética da preservação versus a acumulação é algo corriqueiro no campo das instituições museológicas. O acúmulo de objetos, quando não reflexo de condição patológica, serve a um propósito em uma sociedade em que há o descarte sistemático de bens materiais. O colecionismo pautado na acumulação patrimonial, ação remetente ao Séc. IX a.C e que perdura na atualidade, difere, essencialmente, da prática preservacionista. "A preservação enquanto política e estratégia de gestão da informação e do conhecimento não podem sucumbir ao fetiche do acúmulo sem critério" (PIMENTA, 2017, p.42).

A discussão é aqui pautada no percurso conceitual da acumulação à preservação e se faz necessária a fim de questionar os critérios do que será preservado e, conseqüentemente, exposto aos visitantes, daquilo que é descartado ou meramente acumulado em reserva técnica, quando esse nunca esteve disposto

ao público.

4.1 Alguns termos e conceitos

Ao se tratar do uso do patrimônio histórico e cultural da sociedade é necessário que haja uma clara diferenciação do ato de preservar ao de acumular. Mas, para que seja possível conceituar tal divergência, é importante resgatar e analisar os conceitos que a permeiam, assim como salientar o aspecto informacional nos museus. Os termos abaixo elencados são constantemente utilizadas na área de Museologia e/ou da Ciência da Informação.

Alguns termos aqui apontados servem para exemplificar a conceituação utilizada no transcorrer da pesquisa. Tal qual o termo expografia:

Durante alguns anos, na França, o termo *expographie* (expografia) foi proposto para designar as técnicas ligadas à exposições, estejam elas situadas dentro de um museu ou em espaços não museais. De maneira mais geral, aquilo que intitulamos de 'programa museográfico' engloba a definição dos conteúdos da exposição e os seus imperativos, assim como o conjunto de relações funcionais entre os espaços de exposição e os outros espaços do museu. Essa definição não implica que a museografia se limite aos aspectos visíveis do museu. (DESVALLÉS, MAIRESSE, 2013, p.59)

Ainda de acordo com a expografia, Cury (2005, p.27) define como “forma de exposição de acordo com os princípios expológicos e abrange os aspectos de planejamento, metodológicos e técnicos para o desenvolvimento e materialização da forma.

Em relação ao termo “objeto”, aplicado a instituições culturais, entendemos que esses representam fragmentos materiais do agir humano em seu ambiente social, que seja “[...] intencionalmente moldado pelo homem segundo um plano cultural determinado” (DEETZ, 1977, p.7 *apud* PEARCE, 2006, p.9). Na Museologia, Stránský (1970) foi o primeiro a conceituar objeto representa um documento da realidade do qual foi retirado, após musealizado. O ICOM também disponibiliza dicionário terminológico (*Key Concepts of Museology*¹⁸) e diagnostica que o termo é também relacionado à museália “*The term museum object is sometimes replaced by the neologism musealia, modelled on the Latin neuter noun musealium with musealia in the*

¹⁸ Disponível em: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Museologie_Anglais_BD.pdf. Acesso em 3 de agosto de 2018.

*plural*¹⁹ e “A museum object is something which is musealised; a thing can be defined as any kind of reality in general”.²⁰

Público apresenta duas definições válidas, uma em relação à sua característica institucional, “*The adjective ‘public’ – as in ‘public museum’ – explains the legal relationship between the museum and the people of the area in which it is located*”²¹ e outra em relação a quem se dirige “*As a noun the word ‘public’ refers to the museum users (the museum public), but also, by extension from its actual user public, to the whole of the population addressed by the establishment*”²².

O usuário da informação pode ser “qualquer um entre: pessoa, instituição ou o próprio serviço de informação que precisa suprir determinada necessidade informacional”. (CHOO, 2003, p.8)

Ou também, segundo Rabello (2013, p. 179):

O sujeito em questão passaria a se referir não apenas àquele indivíduo que gerencia ou que faz uso da informação num sistema, mas também àquele que produz informações e conhecimentos, os apropriam e os disseminam em distintos contextos e em diferentes formas de interação e de intervenção.

As instituições museológicas tratam, em fato, também de usuários da informação, uma vez que seu público faz uso dos sistemas informativos de recuperação da informação. A proximidade da Ciência da Informação na teoria museológica favorece, nesse ponto, enquanto contribuinte de metodologias, tal qual “estudo de usuário” também precioso aos museus, uma vez constatada a pluralidade de artifícios passíveis de serem utilizados em prol da sociedade.

Estudos de usuários são, segundo Figueiredo (1979, p. 79):

São investigações que se fazem para saber o que os indivíduos precisam em matéria de informação ou então saber se as necessidades de informação por parte dos usuários de uma biblioteca, ou centro de informação, estão sendo satisfeitas de maneira adequada.

¹⁹ O termo objeto de museu é, por vezes, substituído pelo neologismo *musealia*, modelado no termo latino *musealium*, com *musealia* como plural. Tradução livre

²⁰ Um objeto de museu é algo que é musealizado; uma coisa pode ser definida como qualquer tipo de realidade em geral. Tradução livre.

²¹ O adjetivo “público” - como em “Museu público” - explica a relação entre o museu e as pessoas da área em que está localizado. Tradução livre.

²² Como substantivo, a palavra “público” refere-se para os usuários do museu (o museu público), mas também, por extensão seu público usuário real, para o todo da população abordada pelo estabelecimento.

Em estudo posterior, Figueiredo (1994, p.7) afirma:

Através destes estudos verifica-se por que, como, e para quais fins os indivíduos usam informação, e quais os fatores que afetam tal uso. Os usuários são assim encorajados a tornar as suas necessidades conhecidas e, ao mesmo tempo, a assumir alguma responsabilidade para que estas necessidades de informação sejam atendidas pelas bibliotecas ou centros de informação.

É por meio dos resultados obtidos pelos Estudos de Usuário que se torna possível planejar e melhorar os sistemas informacionais da instituição.

[...] a observação sistemática do usuário oferece uma ferramenta de grande valor para tomar decisões, tanto do ponto de vista da gestão das unidades da informação como da perspectiva do bibliotecário documentalista que dia-a-dia atende seus pedidos (GONZÁLEZ TERUEL, 2006, p.23)

De acordo com Pinto (2010, p.03), “os estudos de usuário devem investigar os desejos de informação, ou seja, aquela que irá, de fato, alterar o estado de conhecimento do usuário”. Além de necessário para constatar a eficácia de suprir a necessidade de informação do público espontâneo do museu, é importante frisar que os museus são cada vez mais procurados por pesquisadores em busca de informação especializada, seja nos objetos das coleções museológicas, quanto nos arquivos históricos e demais periódicos contido em suas bibliotecas, de acordo com Carvalho (1998), como o caso observável do Museu Imperial.

O estabelecimento de alguns dos fundamentais conceitos a serem utilizados no decorrer da pesquisa serve para esclarecer e delimitar a perspectiva em que estes serão utilizados, cientes da existência de inúmeros cenários contextuais possíveis.

4.2 O porquê da preservação em uma instituição museológica: a formação de coleções

A preservação é um dos aspectos do gerenciamento das coleções. O colecionismo é, seguramente, uma prática antiga realizada pelas sociedades. Colecionar é guardar, organizar, selecionar, trocar e expor diversos itens por categoria, em função de um determinado interesse. Tal prática resulta na formação

de uma coleção, objetos agrupados que foram retirados da sua função usual e passam por uma ressignificação, passando a exprimir não apenas um caráter de objetos decorativos, quando expostos, como a ter um papel específico em seu sistema próprio.

Na Antiguidade, já se encontravam coleções de objetos de arte ou de materiais raros ou preciosos, conforme registros de Homero (Séc. IX a.C.) a Plutarco (Séc. I e II d.C.). Na Grécia Antiga, era hábito construir-se, ao lado dos templos, pequenos edifícios, necessários à guarda das oferendas (troféus, esculturas e trabalhos de arte). Na Idade Média, o hábito de reunir obras de arte era demonstração de prestígio para a elite feudal (SOTO, 2014, p.58).

Não podendo meramente ser relacionado a um hobby, como habitualmente se faz nos dias atuais, o colecionismo surgiu em uma expressão hierárquica política, econômica e social. Durante a época do Renascimento, as grandes coleções originaram os comumente conhecidos “Gabinetes de Curiosidade” ou “Câmara de Maravilhas”, locais em que os objetos das mais variadas origens e tipologias eram expostos. A origem dos gabinetes de curiosidades, segundo Daston e Park (1998), remonta ao ano de 1632, quando os luteranos da cidade de Augsburg presentearam o Rei Gustavus Adolphus da Suécia com um gabinete.

Laboriosamente montada por mestres artesãos ao longo de um período de seis anos, sob a direção do comerciante e coletor Phillip Hainhofer, o gabinete não só abrigava em seu interior, mas também incorporava em seu design, maravilhas da arte e da natureza. Hainhofer fez da montagem dessas coleções um negócio, e construiu outros gabinetes para a realeza alemã e austríaca. As maravilhas expostas variavam de acordo com o dono do gabinete. Existiam gabinetes principescos, profissionais, pequenos, grandes, institucionais, particulares, mais especializados, multifacetados (DASTON, 1998, p.96).

Os objetos raros ou estranhos originários à época das grandes explorações e descobrimentos dos século XVI e século XVII, que pertenciam aos três reinos considerados pela biologia na época: *animalia*, *vegetalia* e *mineralia*, eram expostos então nos gabinetes. Em decorrência do caráter científico estimulado por determinadas coleções de alguns Gabinetes de Curiosidades, instituições públicas de ensino passaram a constituir suas próprias coleções científicas. Cabe salientar um aspecto peculiar no que diz respeito aos visitantes, pois usualmente eram publicados catálogos contendo normas de etiquetas a serem cumpridas durante a visita, além de terem acesso restrito àqueles determinados por seus proprietários e, sendo as coleções dos gabinetes de curiosidade ditas como

antecessoras diretas dos museus, nota-se a similaridade como ambos espaços de poder.

No âmbito dos museus, Henri Bouilhet e Daniele Giraudy (1990) definem os museus como descendentes do colecionismo, teoria que nos remonta à Idade da Pedra, onde o homem pré-histórico já agrupava objetos em forma de coleções, independentemente de uma atribuição de função a tal ato. Os museus atuam na preservação da memória e do patrimônio cultural, estruturam-se a partir de objetos (materiais e imateriais) musealizados, ou seja, objetos que foram retirados de seu contexto original e ressignificados enquanto patrimônio. “O desenvolvimento da ideia de museu ocorre no princípio do segundo milênio a.C. em Larsa, na Mesopotâmia, onde cópias de antigas inscrições foram reproduzidas para uso educativo nas escolas daquele tempo” (LEWIS, 2004, p. 1).

Ao tratarmos de coleções em museus, esse termo não mais se configura tal qual consequência do colecionismo, em instituições museológicas o conceito é alterado. A coleção de objetos nos museus é realizado de acordo com definições técnicas de proximidades entre os objetos do acervo, definido institucionalmente e agrupados por um propósito específico. Para Pomian (1984), os objetos no museu perdem seu valor de uso e são expostos para a apreciação de um público específico, “E é assim com cada coisa, que acaba neste mundo estranho, onde a utilidade parece banida para sempre” (POMIAN, 1984, p. 51). É, portanto, categórico afirmar que o caráter preservacionista difere da acumulação pelo propósito fim, pautado no tratamento dado ao patrimônio.

4.2.1 Política de aquisição e descarte da Instituição

A Política de Aquisição e Descarte de Acervos é o instrumento que regulamenta a entrada de novos objetos na instituição, seja qual for sua tipologia ou forma de aquisição: compra, permuta, comodato, empréstimo, etc. Pois, independentemente da forma de aquisição do acervo, existem componentes éticos e legais aos quais esse procedimento deve obedecer. Giraudy e Bouilhet (1990) apontam que a política de aquisição passou a ser uma necessidade para os museus

a partir do momento em que há uma conscientização de que o acervo museológico poderia servir em função do gosto de determinado responsável, e sim a partir de critérios científicos e da necessidade de seu público.

O Código de Ética para Museus estipula que:

Em cada museu, a autoridade de tutela deve adotar e tornar público um documento relativo à política de aquisição, proteção e utilização de acervos. Esta política deve esclarecer a situação dos objetos que não serão catalogados, preservados ou expostos.

Tal política também está prevista no Plano Museológico, cuja obrigatoriedade é explicitada no Decreto nº 91.775, de 15 de outubro de 1985.

Art. 44. É dever dos museus elaborar e implementar o Plano Museológico.

Art. 45. O Plano Museológico é compreendido como ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, bem como fundamenta a criação ou a fusão de museus, constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na sociedade

Esse documento é de suma importância para a gestão da instituição, pois aponta diretrizes a serem seguidas para a organização, desenvolvimento e preservação do acervo museológico. A falta de uma definição de critérios para a composição do acervo pode acarretar danos ao museu, seja por uma falta de coerência nas aquisições, que acarretaria lotação desnecessária na Reserva Técnica, ou por outras questões de conservação.

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 a sociedade, enfim não será útil a seu público. Será fadado a ser um museu morto, sem linguagem, sem expressão. (NOVAES, 1994, p.1)

Além disso, uma política de gestão de acervo serve não somente para estabelecimento de normas de aquisição e descarte, como também para corroborar com cumprimento da missão da instituição. Apenas quando a instituição desenvolve projetos de serviços funcionais e claros quando ao seu acervo, há de fato uma preservação, sendo constituído de forma equilibrada e com a qualidade almejada.

A construção da política de aquisição e descarte deve estar estritamente

alinha à visão proposta pelo museu, ao mensurar a rotatividade dos bens museológicos, bibliográficos e arquivísticos.

Quanto à política de aquisição do MI, Ana Luísa nos esclareceu alguns aspectos de seleção.

E eu tenho que pesar pelas necessidades do MI. Se me aparecer o aparelho de jantar de D. Leopoldina, eu vou querer, pois tenho apenas 5 ou 6 peças, e são peças de peso. Mas se você me aparece aqui com um prato raso do Barão de Penedo, eu não vou querer, pois já possuo 3. Então o que queremos fechar são as lacunas dentro das coleções. E no caso citado, o doador queria nos oferecer uma arma, uma pistola. E eu não posso aceitar, pois se fosse aceitar tudo já não caberia mais no museu. O MI trata, e isso é regimental, da coleção do Império. Obviamente que a coleção do Império esbarra um pouco na República, claro, assim como com D. João VI. Descendo do Império, nós temos a obrigação de falar sobre o Estado do Rio de Janeiro e, fundamental, Petrópolis. Isso foi uma das coisas que foi trazida no regimento²³.

A museóloga também nos explica que, por vezes, encontra entraves acerca de objetos doados em virtude de exigências feitas por parte dos doares, inclusive quanto ao possível posicionamento do acervo nas exposições. Por esses e outros motivos é que a política de aquisição e descarte se torna peça fundamental para o museu, uma vez que facilita o diálogo com possíveis doadores ao externar, de forma clara, o objetivo do museu e seu compromisso ante ao acervo institucional.

4.3 O Museu na Era Digital

Os museus são “organismos vivos” que, longe do imaginário popular de “viver do passado”, se adaptam constantemente aos avanços sociais, culturais e, certamente, tecnológicos do seu meio. É possível notar que o avanço da tecnologia alterou o cotidiano dessas instituições, na medida em que essa afetou seu tripé funcional: a pesquisa, sobretudo na inventariação do acervo; a preservação, no uso de novos aparatos digitais; e na comunicação com o público. A ação museológica, portanto, é potencializada no meio digital, já que seu alcance vai além das barreiras

²³ CAMARGO, Ana Luísa Alonso de. Entrevista concedida à Isabela Sousa Curvo. Petrópolis, Rio de Janeiro, 4 de maio de 2016.

físicas e tem o potencial de abranger um público muito maior do que aquele que frequenta seu espaço arquitetônico.

Pinheiro (1996, p.5) aponta que “a emergência dos computadores e da automação em organismos de informação pode ser considerada um fator de aproximação, integração e articulação, notadamente de bibliotecas, museus e arquivos” isso devido à necessidade de “metodologias, formatos, técnicas e tecnologias de processamento com essa finalidade” em vista ao intercâmbio de dados. Tal apontamento nos leva novamente ao uso de metodologias da Ciência da Informação no que tange ao tratamento da informação nos museus, incluindo agora também o seu aspecto digital.

O advento das tecnologias, e seu consequente reflexo na comunicação, proporcionam novos olhares às práticas informacionais, uma vez que novos mecanismos são utilizados na mediação entre instituição e visitante. Conteúdos informacionais implementados em fontes digitais facilitam maior acesso e permitem, consequentemente, novas interpretações simbólicas quanto ao uso informacional e até cultural na sociedade.

O conceito de Humanidades Digitais surge nesse meio “como um campo interdisciplinar disposto a dar guarida às reflexões e às práticas suscitadas pelas mudanças decorrentes da introdução das tecnologias digitais no universo da cultura” (ALMEIDA, 2014, p. 24) mostrando ir além de uma observação a respeito do uso da tecnologia para uma análise teórica e filosófica própria. No caso de instituições culturais, em especial os museus, o uso da tecnologia não se restringe a possuir virtualmente o reflexo do seu aporte material, nem tampouco as humanidades digitais estariam restritas a uma mera transferência de suporte físico para o virtual, é, portanto, imprescindível que haja uma análise da informação que é gerada no meio digital, pois as humanidades digitais possuem potencial de impacto direto na preservação e divulgação do patrimônio.

Segundo Guerrero e Borbinha (2014, p.3), “o alcance das humanidades digitais ultrapassa largamente a mera transferência do analógico para o meio digital, centrando-se no desafio epistemológico e na articulação com os conhecimentos e os métodos utilizados nas ciências humanas com o mundo digital”. Nesse aspecto

podemos mapear ações que podem ser desenvolvidas em espaços culturais, assim como os museus, não apenas na acessibilidade e disseminação da informação, como na própria criação e divulgação. Em relação ao MI, como planos voltados a essa questão, temos: o projeto de digitalização do acervo do museu, seu site interativo na Internet e o uso de aparatos tecnológicos no percurso expográfico da exposição de longa duração, tendo cada um desses pontos suas especificidades e produtos diferenciados, frutos decorrentes de cada ação.

Podemos também elencar outro aspecto sobre o uso de tecnologias nos museus, como, de acordo com Soares (2007, p. 155):

(...) se a técnica dá tão grande poder, não deveria ser usada com igual responsabilidade? A questão pode levar a pensar que quando as tecnologias chegam ao museu, também deveria chegar a ética. Compreender as questões éticas e colocar em prática princípios éticos básicos levará a um uso melhor e mais responsável das técnicas. Mais importante, estabelecerá os limites desse uso deliberado, levando a escolhas que não destruirão as responsabilidades do Museu com relação à Humanidade e à Realidade (*apud* MAGALDI, 2010, p. 163).

O apontamento do autor corrobora com as questões desenvolvidas no âmbito das humanidades digitais, uma vez que elenca fator que demonstra a necessidade de uma discussão filosófica e social no uso de tecnologias por parte dos museus devido ao potencial impacto que pode desempenhar nas práticas de informação, como sistematização e divulgação. As humanidades digitais surgem como uma união de métodos utilizados nas ciências sociais e humanas com as do agora “mundo digital”.

4.3.1 Projeto DAMI

O Projeto DAMI (Projeto de Digitalização do Acervo do Museu Imperial) foi idealizado objetivando a disponibilização de todo o acervo do Museu Imperial no meio digital, através do desenvolvimento de uma base de dados que possibilite ao usuário/pesquisador o acesso a todo acervo institucional e, inclusive, à pesquisa detalhada do objeto. Voltado não somente à questão da preservação do suporte material tridimensional, a digitalização se torna cada vez mais um mecanismo

auxiliar na divulgação e disseminação da informação. Sua particularidade, em uma instituição museológica, é a de proporcionar contato com acervo patrimonial histórico e cultural da sociedade por meio que não o presencial. A preservação em suporte digital surge não somente como uma possível resposta à perda do patrimônio cultural físico, seja por incidentes ou perdas naturais da ação do tempo, salvo os revertidos ou precavidos com a conservação preventiva, como também na potencialidade de propulsão do acesso informacional.

Atualmente o projeto está em fase inicial, tendo sido digitalizado em torno de 8% do acervo disponível. A previsão para conclusão é de dez anos para digitalização completa do acervo. A primeira etapa finalizada conta com a disponibilização de sete coleções e arquivos: o *Arquivo da Casa Imperial do Brasil* (POB – Inventário de 1249 a 1806), a *Coleção Carlos Gomes*, a *Coleção Família do Conde Modesto Leal*, a *Coleção Família Imperial*, a *Coleção Sérgio Eduardo Lemgruber*, a *Coleção Tobias do Rego Monteiro* e a *Coleção Visconde de Itaboraí*, que, somadas totalizam 746 itens, com 16.908 imagens. Essa primeira etapa foi patrocinada pela empresa *International Business Machines Corporation* (IBM), por meio da Lei de Incentivo à Cultura. O financiamento atual provém da Sociedade de Amigos do Museu Imperial (SAMI).

Estaremos inserindo, constantemente, novas coleções na base de dados do Projeto DAMI, objetivando tornar sempre agradável e inovadora a visita dos usuários ao nosso novo portal e oferecendo a todos, progressivamente, um número superior a 360 mil itens distribuídos entre peças de natureza arquivística, bibliográfica e museológica²⁴.

O Projeto de Digitalização do Acervo do Museu Imperial (DAMI) objetiva disponibilizar na internet todo o acervo do Museu, e a criação da base de dados tem por finalidade dinamizar o acesso ao conteúdo, tanto para pesquisadores como demais usuários. Sendo assim, o ambiente virtual torna-se um meio mais democrático, na medida do possível, de acesso à informação, pois é permitido ao usuário que esse tenha, ao menos de forma parcial, acesso a um conteúdo privilegiado em um espaço diferenciado.

É possível constatar a aplicação do estudo da Ciência da Informação quando

²⁴ Disponível em: <http://200.159.250.2:10358/apresentacao.jsp>. Acesso em 3 de fev. de 2018.

há intervenção teórico-prática na produção, no fluxo, na difusão e no acesso à informação, como no caso de projetos de digitalização de coleções museológicas.

5 O CARÁTER EDUCACIONAL NOS MUSEUS

Os museus são constantemente contatados por professores, e/ou diversos outros profissionais escolares, em busca de estratégias didáticas em vista a um aprimoramento do conteúdo abordado em sala de aula já rotineiramente. Para desempenhar a função de acolhimento do público escolar, os museus comumente atribuem essa tarefa ao setor educativo, quando esse se aplica.

Em uma proposta educativa, Régis Ramos (2004) sugere que é de suma importância esclarecer aos visitantes os caminhos percorridos pelo objeto até à sua exposição em museu e que esses correspondem às estratégias discursivas propostas pela instituição. Ou seja, elucidar ao visitante que todo o discurso expositivo é um recorte proposital.

Lopes defende a “desescolarização” dos museus, “mediante uma grande diversidade de experiências, que relacionam práticas educativas e comunicação social, buscam novas alternativas para seu papel educacional.” (LOPES, 1991, p. 443) Nessa visão, a atividade educativa desempenhada nos museus deveria abster-se de moldes convencionais e buscar otimizar a experiência de relação entre o visitante e o acervo a ele disposto. Também é importante frisar que o setor educativo, assim como todos os demais setores do museu, devem estar alinhados aos valores e à missão da instituição, preservando, dessa forma, a coerência e identidade projetada aos visitantes.

La educación en el museo es un elemento demasiado importante como para dejar-la sólo en manos de los responsables del área educativa. Tiene que impregnar a todos los que trabajan allí (...) la política del museo debe ser una política educativa (...) la educación es el componente clave en la *raison d'être* de los museos (PITTMAN, 1991 *apud* HOOPER-GREENHILL, 1998, p.25)²⁵.

A política educativa do museu deve ser de conhecimento de todos os demais setores, não restringindo somente ao educativo, a fim de proporcionar coesão e alinhamento com a expectativa da instituição, uma vez que todos os funcionários podem atuar na perspectiva educativa dos museus, ainda que de forma

²⁵A educação no museu é um elemento importante demais para deixá-lo apenas nas mãos dos responsáveis pela área educacional. Tem que impregnar todos os que trabalham lá (...) a política do museu deve ser uma política educacional (...) a educação é o componente chave na razão de ser dos museus. Tradução livre.

evidentemente diferenciadas.

O setor de Educação desenvolve atividades temáticas de curta duração e projetos em apoio às exposições temporárias e itinerantes organizadas pelo Museu Imperial. Desenvolve ainda o “Projeto Petrópolis”, atividade anual destinada a alunos do Ensino Fundamental do município que enfoca a história da cidade.

As atividades educativas propiciam espaços de troca de experiência entre o espaço museológico e a sala de aula. São momentos de estimulação da capacidade cognitiva dos visitantes, a visita é, certamente, um momento de captação estética e educativa.

Existem, atualmente, sete projetos educativos realizados pelo setor educativo, majoritariamente com o público escolar, as informações técnicas quanto aos serviços prestados estão disponibilizados no site da instituição e também encontram-se anexas à essa dissertação. (Ver anexo de 1-7).

O Setor Educativo do museu destaca-se pelo grande número constante de escolas visitantes de todo o país. Em 2017, aproximadamente 17% do público foi preenchido em vista às atividades com grupos escolares. O museu, desde a década de 80, passou a implementar uma política de educação patrimonial. Segundo o apresentado no site da instituição, o setor tem como objetivo “levar o público a conhecer, de forma crítica, o período monárquico brasileiro, a sociedade oitocentista e a história da cidade de Petrópolis sob múltiplos aspectos”. Por meio de seus projetos educativos, busca possibilitar “o conhecimento dos aspectos característicos do universo do século XIX e a respectiva comparação com o modo de vida e as ideias contemporâneas”, utilizando para tal o acervo como fonte de informação, prioritariamente. Porém, é necessário frisar que a cerca de 83% do público visitante não é oferecido tais serviços, e, como vemos no quadro abaixo, o museu sempre teve alto número de visitantes, em sua maioria de “público espontâneo” aos quais não há oferta nem sequer de visita mediada por funcionários da instituição.

Quadro 2 – Visitações anuais

MUSEUS	1985	2017
MUSEU IMPERIAL (RJ)	240.798	400.839
MUSEU DA INCONFIDÊNCIA (MG)	190.521	174.382
MUSEU HISTÓRICO NACIONAL (RJ)	16.344	137.479
MUSEU DA REPÚBLICA (RJ)	225.043	112.361

Fonte: Adaptado de IBRAM, 2018 e SEPÚLVEDA, 2006.

O quadro acima tem o intuito de mensurar a quantidade de visitantes anuais em determinados museus do IBRAM. Para tal, foram considerados os quatro museus, administrados pelo IBRAM, mais visitados do ano de 2017 com seus números apresentados ao lado, em modo comparativo, ao número de visitantes à época do primeiro ano de levantamento de público conhecido, realizado pela Fundação Pró-Memória. É possível constatar que o MI possui uma alta taxa de visitação que se mantém no decorrer dos anos. O valor do ingresso, atualmente é de R\$10²⁶, sendo a gratuidade destinada aos menores de 2 (dois) anos, portadores de necessidades especiais e guias de turismo. Possui o projeto intitulado “O Museu é nosso” que garante a entrada gratuita para petropolitanos e moradores de Petrópolis, todas as quartas-feiras e último domingo do mês. É importante ressaltar que, na contramão do adotado por grande parte dos museus, o MI não possui dia de acesso gratuito ao público geral.

Quadro 3- Os quatro museus mais visitados no Rio de Janeiro

MUSEUS	2017
CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (RJ)	2.216.880
MUSEU DE ARTE DO RIO (RJ)	1.400.000
MUSEU DO AMANHÃ (RJ)	404.000

²⁶ O valor de meia entrada R\$5 é destinado aos estudantes, professores e maiores de 60 anos.

MUSEU IMPERIAL (RJ)	400.839
---------------------	---------

Fonte: Adaptado de IBRAM, 2018.

Segundo dados do IBRAM, o Rio de Janeiro é a segunda UF com maior número de museus com recordes de visitas no país, treze dentre os cem dos museus mais visitados do Brasil estão localizados nesse Estado, perdendo apenas para o Estado de São Paulo que apresenta trinta e nove instituições no ranking. A Região Sudeste, consequentemente, lidera o ranking da visita dividida por regiões, apresentando sessenta e cinco museus dentre os cem mais visitados, acrescentando, aos dados já apresentados, onze museus do Estado de Minas Gerais e dois do Espírito Santo.

Quadro 4 - Os quatro museus mais visitados no Rio de Janeiro administrados pelo IBRAM

MUSEU	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
MUSEU IMPERIAL (RJ)	278.881	285.108	282.919	312.977	439.648	321.632	400.839
MUSEU DA INCONFIDÊNCIA (MG)	1333.184	107.825	124.954	124.848	161.096	156.570	174.382
MUSEU HISTÓRICO NACIONAL (RJ)	120.000	174.974	154.094	111.054	89.340	123.370	137.479
MUSEU DA REPÚBLICA (RJ)	53.969	61.280	50.294	59.037	74.453	60.674	112.361

Fonte: Adaptado de IBRAM, 2018.

O quadro acima demonstra a evolução do número de visitantes no decorrer dos últimos seis anos, com o recorte daqueles administrados pelo IBRAM. Os números nos mostram um dado interessante quanto ao ano de 2016 quando, com exceção do Museu da Inconfidência, todos os demais sofreram uma queda na visita. No ano de 2017 todos os museus aumentaram o número de visitantes em relação ao ano anterior e apenas um deles, o Museu Imperial, não ultrapassou a marca de 2015. A mensuração e análise dos fluxos de visita, como a contagem de público, vai além de mero fornecimento de números, há indícios fundamentais à aprimoração da experiência museológica. Os números podem demonstrar desde as exposições de

maior público, inclusive dentro da própria instituição uma vez que essa possa contar exposições de longa duração e temporárias, como também necessidade de adequação de serviços solicitados, incluindo no aspecto da acessibilidade, assim como rever medidas preventivas da gestão de acervo, ações educativas, entre outros.

Há também os mecanismos fornecidos em âmbito nacional como o Plano Nacional de Cultura, o Estatuto dos Museus e o Plano Nacional Setorial de Museus, cujo alinhamento é fundamental para promoção dos museus.

A visitação à uma exposição museológica atua no cognitivo do visitante, como já salientado anteriormente, evoca e provoca sentimentos variados, atua no pensar e no sentir. Segundo Brulon (2009), para que de fato haja verdadeira compreensão de um museu, é necessário o conhecimento de seus visitantes, mais do que de seu conteúdo. As exposições estão, portanto, ligadas às noções de sentido, são espaços privilegiados onde “as infinitas e delicadas nuances de trocas simbólicas possibilitadas pela imersão do corpo humano no espaço expositivo” (SCHEINER, 2007, p.34)

Tratando do sistema avaliativo da exposição, face aos seus visitantes, Cameron (1968) visualiza o museu como em um sistema de comunicação, onde o acervo é a fonte, as exposições são o meio e público é o receptor. Dessa forma, o estudo de público é necessário como um “canal de retorno” no intuito de aprimoramento do meio. Avaliar, para Cury (2005, p.59), seria “desvelar a realidade, aprimorar ações, promover atitudes e posturas, atribuir valores”, é o momento em que há possibilidade de reflexão sobre a realidade desejada e os resultados obtidos, “promove um juízo de valores a partir da aproximação entre o fato – o referido – e o ideal – o referente”.

O estudo de público almeja mensurar a captação informativa por parte do público no viés de apreciação, crítica e análise, contrapondo expectativa à realidade. De acordo com Studart, Almeida e Valente (2003, p.129) “os estudos de público vêm atraindo o interesse crescente de profissionais que atuam nos museus e se constituem, hoje, em aspecto cada vez mais relevante para o planejamento da instituição, refinamento de seus programas e atendimento ao público”.

Esse estudo, entretanto, no Museu Imperial, é realizado apenas com o público escolar, previamente agendado e que participa dos projetos educativos proposto pela

instituição. Ao público espontâneo lhes cabe a contratação, ou não, de guias turísticos para realização de visitas, uma vez que não há mediador especificamente habilitado pela instituição para atender tal demanda.

Ao se tratar de estudo de público, podemos categorizá-los em três tipos diferentes: estudo de público descritivo; de avaliação e teóricos. O ponto aqui discutido diz respeito ao estudo de avaliação, que se aproxima da CI enquanto estudo da relação dos processos informativos e o cognitivo do receptor.

Em essa categoria de pesquisa, Sousa e Silva (1989, p.40) categorizam o resultado enquanto “a percepção é dirigida pelo objeto, [...] organizada em unidades de sentido, envolvendo organização e interpretação. Assim, a informação nova é integrada àquela já existente, podendo modificá-la. Desta forma, objetos familiares ou informações já conhecidas funcionam como referências de conhecimento que acolhem informações novas”.

Tal análise serve para questionar a lacuna propiciada pela falta de funcionários para tal questão e até que ponto é viável que apenas guias turísticos sejam caracterizados como porta-vozes institucionais para o público espontâneo. E, uma vez que não há o estudo de análise de público, como medir a eficácia da mediação da informação?

6 SILENCIAMENTO NO DISCURSO EXPOGRÁFICO: REFLEXÕES DE UMA FALA EXCLUDENTE

6.1 O capital cultural e seu espelho no visitante

Pierre Bourdieu aborda a temática da relação entre o poder e o conhecimento, a cultura e os sistemas simbólicos, que ele denomina como sistemas de fatos e de representações. Os sistemas simbólicos são “instrumento de comunicação e de conhecimento responsável pela forma nodal de consenso, qual seja o acordo quanto ao significado dos signos e quanto ao significado do mundo” e que por isso servem “como um instrumento de poder, isto é, de legitimação da ordem vigente.” (BOURDIEU, *apud* MICELLI, 2004, p. 8).

A análise dos conceitos “de capitais” de Bourdieu permite entender como as relações de poder, concretizadas na relação entre *habitus* e campo, relacionam-se com a estruturação da cultura individual. Por *habitus*, Bourdieu define:

É a sua posição presente e passada na estrutura social que os indivíduos, entendidos como pessoas físicas, transportam com eles, em todo tempo e lugar, sob a forma de *habitus*. Os indivíduos “vestem” os *habitus* como hábitos, assim como o hábito faz o monge, isto é, faz a pessoa social, com todas as disposições que são, ao mesmo tempo, marcas da posição social e, portanto, da distância social entre as posições objetivas, entre as pessoas sociais conjunturalmente aproximadas e a reafirmação dessa distância e das condutas exigidas para “guardar suas distâncias” ou para manipulá-las estrategicamente, simbólica ou realmente reduzi-las, aumentá-las ou simplesmente mantê-las (BOURDIEU, 1983, p. 75).

Bourdieu buscou esclarecer como determinado capital simbólico pode ser utilizado por agentes sociais para se posicionarem de forma privilegiada na hierarquia social. Bourdieu aponta que, consciente ou inconscientemente, é indissociável, aos participantes do processo escolar, um relacionamento natural e familiar com o conhecimento e com a linguagem. Os relacionamentos positivos, que caracterizam a qualidade linguística e o capital cultural, são adquiridos no seio familiar, por meio de uma aprendizagem difundida adquirida pelas atos cotidianos da alta classe social em que se inserem. As ações e pensamentos característicos da classe dominante reforçam a relação com a cultura e com o conhecimento.

O capital cultural pode ser visto sob três formas: Estado incorporado, objetivado

e institucionalizado. No estado incorporado, a assimilação, incorporação e a durabilidade do capital cultural requerem tempo e só podem ocorrer de forma pessoal, visto que, se fosse externo, perderia a qualidade de capital cultural. No estado objetivado, o capital cultural aparece na aquisição de bens culturais, através do capital econômico, sendo necessário possuir o capital cultural incorporado, que viabiliza a posse dos mecanismos de apropriação e os símbolos necessários à identificação destes. No capital institucionalizado, a característica deste ocorre na propriedade cultural dos diplomas e sua aquisição. O capital social exprime-se em um mecanismo de difusão de relações em um sistema social, onde o volume de capital social e econômico determina as relações sociais.

Bourdieu conceitua a violência simbólica enquanto mecanismo de coerção entre o dominante e o dominado. Esse tipo de violência está presente nos símbolos e signos culturais, onde há o reconhecimento tácito da autoridade exercida por um grupo de pessoas a outro, nesse caso, não há reconhecimento do dominado de sua condição, uma vez que tal situação lhe é imposta como natural. O autor se pauta no ambiente escolar com ações passíveis à alteração dessa realidade, propondo à escola “desenvolver em todos os membros da sociedade, sem distinção, a aptidão para as práticas culturais que a sociedade considera como as mais nobres” (BOURDIEU, 1974, p. 62).

Face a tal constatação, a proximidade do discurso teórico elaborado por Bourdieu e sua justaposição nas instituições culturais são observáveis quando da constatação de que a mesma hierarquização presente na sociedade é também encontrada em museus, quando esses, em vez de utilizarem mecanismo de alteração dessa realidade, como proposto pelo autor, corroboram com uma sociedade elitista e hierarquizada. Os agentes e as instituições que estão à frente de uma instituição cultural aproveitam-se do capital cultural simbólico e legitimam, ou deslegitimam, os acervos em prol da memória cultural, ao mesmo tempo em que se tornam propulsores do capital econômico. “Os acervos documentais e o capital de testemunho de que são investidos ocupam lugar central, bem como os acervos museológicos e os atributos de autenticidade que conferem às peças sua forma simbólica” (HEYMANN, 2004, p.5). O rearranjo documental é, portanto, utilizado para atestar importâncias.

Acerca da cultura legítima, Olinto (1995, p.7) afirma:

A cultura legítima incluiria a cultura já institucionalmente aceita como erudita: os autores clássicos, a arte exposta em museus, a música tocada nas salas de concerto. A esse tipo de cultura só terão acesso indivíduos que desenvolveram um esquema de apreciação necessário para tal.

Não há, e nem poderia haver, um discurso histórico neutro em um museu, entretanto, um discurso expográfico voltado somente aos visitantes detentores de “capital cultural”, supõe-se não preocupar com uma linguagem mais inclusiva, negando assim uma das funções primordiais de um museu, o social. Voltamos então à mediação da informação nos museus, uma vez que há ferramentas facilitadoras de apropriação do discurso, como as apresentadas pelos projetos educativos. Entretanto esses atingem somente, como os dados disponibilizados indicam, 17% dos visitantes.

Os museus devem possuir um público-alvo definido, mas isso não corresponde a ter um discurso limitado. Portanto, o museu não pode apresentar uma narrativa excludente, característica abordada por Bourdieu, de um discurso voltado apenas aos visitantes que desenvolveram um “esquema de apreciação necessário”, silenciando-se, assim, aos demais. O museu deve trabalhar de forma que seu discurso fale àqueles que ainda não possuem tal capital informacional, para que alcance de fato seu objetivo educacional e não se submeta a mera espetacularização.

6.2 O (não) dito na exposição de longa-duração do Museu Imperial

Os museus se caracterizam dentre as mais antigas e reconhecidas instituições do campo da cultura e do patrimônio e atuam diretamente na construção da memória coletiva.

Longe de ver nessa memória coletiva uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica, acentua as funções positivas desempenhadas pela memória comum, a saber, de reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo, donde o termo que utiliza, de “comunidade afetiva”. (HALBWACHS, *apud* POLLAK, 1989.)

Halbwachs insinua a seletividade da memória em um processo de conciliação entre memória coletiva e memórias individuais. No âmbito da memória, assim como aponta Le Goff (1984), é notável que essa possa servir tanto para a dominação e

domesticação dos homens quanto para a sua libertação. Partindo desse pressuposto, é necessário que haja uma análise crítica de seu uso nos denominados lugares de memória, segundo Pierre Nora (1993). A materialização do invisível, nesses determinados espaços, é apresentada, na dicotomia memória x esquecimento e na rememoração, como suporte para a criação da chamada “memória coletiva”.

O conceito de fidedignidade, enquanto sinônimo de veracidade, é pautado na análise dos museus históricos, uma vez que se parte de um pressuposto que aquilo que é apresentado nas exposições é verossímil. Contudo, o rearranjo de informações e as ocultações, em especial de figuras sociais são realizadas a ponto de servirem a interesses específicos.

O discurso produzido nos museus, como previamente enfatizado, não é neutro e, assim como Chartier (1987) assinala, as percepções do social também não são discursos neutros. Chartier aponta que as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, seus valores e seus domínios. O uso dos lugares de memória por parte da sociedade nos exprime o receio do esvaimento e a necessidade, cada vez mais constante, dos artifícios de memória. "Menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas" (NORA, 1993, p.12).

Toda instituição museal apresenta um determinado discurso sobre a realidade. Este discurso, como é natural, não é natural e compõe-se de som e silêncio, de cheio e de vazio, de presença e de ausência, de lembrança e de esquecimento (CHAGAS, 2006, p.30).

O apontamento de Chagas faz alusão ao cerne de um dos pontos que mais questionamos na construção dessa pesquisa. Ao decidir o que é dito, escolhemos também o “não dito” e esse vazio acompanha uma ideologia a que nos caberá sempre questionar ao quê ou a quem caberá a exclusão.

Toda exposição é uma violência topográfica, uma vez que a prática comum aos museus é espetacularizar o objeto, extirpando seu valor de uso sem considerar a sua outra posição, ou seja, sua historicidade. Cada objeto apresenta uma experiência vivida na relação com os homens, uma vez que

eles próprios podem ser extensões do corpo. Mas a operação museológica rouba pedaços do mundo, prende-os nas vitrines e deixa-os morrer, para prometer-lhes vida eterna nos templos do chamado patrimônio histórico. (RAMOS, 2004, p. 137).

Scheiner (2008) aponta o que pode ser denominado como “liberdade de experiência”, uma vez que a apreensão das exposições museológicas se dá através dos sentidos. Sabemos, certamente, que narrativas não são imparciais, e a histórica nem tampouco se afasta da parcialidade. A solução apresentada pela autora para o conflito seria os instrumentos de mediação, o que, como já apontado, não é ofertado à totalidade dos visitantes no Museu Imperial.

Torna-se cada vez mais claro como mecanismos informacionais, nesse caso utilizado no Museu Imperial, servem para reforçar, rasurar, combater ou fabricar determinados discursos como, em nossa análise, a biografia de D. Pedro II.

A análise crítica dos processos sociais (...) conduz à construção da noção de trajetória como série de posições ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) em um espaço ele mesmo em devir e submetido a incessantes transformações. Tentar compreender uma vida como uma série única e suficiente em si mesma de eventos sucessivos sem outra ligação que a associação a um “sujeito” cuja constância é apenas aquela de um nome próprio é quase tão absurdo quanto tentar explicar um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, ou seja, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. Os acontecimentos biográficos definem-se antes como alocações e como deslocamentos no espaço sócia, isto é, mais precisamente, nos diferentes tipos de capital que estão em jogo no campo considerado. (BOURDIEU, 1996, p.81)

Desde sua concepção, o MI não buscou apresentar uma reconstrução de um período histórico, e sim a exaltação aos elementos monárquicos que servissem a um ideal proposto. “O Museu Imperial não é o museu do cotidiano; ele celebra o Império e sua etiqueta. Procura ser uma amostra do que havia de ‘melhor’ no país, conforme a moda daquele tempo” (SANTOS, 2006, p. 98). A narrativa expográfica fazia, e faz até os dias de hoje, uma apologia a um período da história do Brasil e a um suposto modo de vida de uma determinada parcela da sociedade. Nessa construção, outros personagens da “história da vida privada” foram ocultados, incluindo aqueles que fizeram parte do cotidiano dos monarcas, como as pessoas escravizadas²⁷.

²⁷ Cabe ressaltar que a exposição de longa duração passa por diversas modificações ao longo dos anos. Quando o projeto dessa dissertação foi apresentado à Comissão do PPGCI, ainda havia uma

Bourdieu (1996) propõe subverter a lógica imposta da apresentação oficial e encarar os fatos por meio de vestígios. Entretanto, o MI não buscou apresentar uma biografia do antigo proprietário da casa, D. Pedro II, por meio de vestígios, nem tampouco a reconstituição da casa histórica. Adaptamos a análise ao caso aqui pautado no acervo museológico, para reconstrução ampla do caráter social.

6.3 Espetacularização e fetichismo, vieses de encantamento

A percepção dos museus na sociedade envolve questões intangíveis e imensuráveis, tal qual o simbólico e o afetivo, como já anteriormente apontado, mas além disso, é indiscutível que os aparelhos culturais atuam no viés econômico de onde estão inseridos, ainda que os museus sejam, tal qual definição, instituições sem fins lucrativos. Em vista a essa questão, é necessária investigação acerca dos impactos das instituições culturais no âmbito socioeconômico:

[...] quando um equipamento cultural público, como um museu, é implantado em uma determinada região, gera um fluxo financeiro direto para o território. Esse tipo de fluxo, na forma de salário e emprego, manutenção do equipamento cultural, entre outros, incentiva os níveis de atividade econômica e criativa do local onde essa atividade foi instalada. Somam-se, ainda, além desses, a geração adicional indireta de emprego, renda, turismo, vida noturna, restaurantes, e de toda uma gama de atividades beneficiadas, que leva a um efeito multiplicador importante e que pode ser enquadrado no rol de impactos socioeconômicos dessa atividade. (ALBERNAZ, BORGES E PASSOS, p.164, 2014)

Segundo as autoras, os museus são observáveis na perspectiva econômica, uma vez que o setor cultural é provedor de recursos, a cultura é apontada como um “recurso econômico-financeiro”, gerador de empregos a partir do “aumento do capital simbólico” de uma sociedade e de “elementos intangíveis que agregam valor adicional aos bens e serviços culturais”. Assim sendo, as instituições museológicas são tomadas como produtos culturais da sociedade do consumo, do espetáculo e da era da informação. Brulon (2009) salienta que, na Museologia atual, há uma tendência de enaltecimento e à reificação das formas tomadas por seu possível

sala, no percurso expográfico, em que existiam acervos, ainda que poucos, remetentes à escravidão. A sala, inclusive, era a única em que tratava do papel desempenhado pela Princesa Isabel enquanto regente. Nas últimas visitas realizadas em 2018, sendo a última em 6 de maio, a sala não mais apresenta o acervo, nem tampouco os textos expográficos.

objeto, tendo o objeto da ciência na compreensão entre processo e mutação.

Guy Debord (1997) faz uma crítica a respeito da sociedade capitalista pautada no acúmulo de espetáculos. Sua tese defende que, na sociedade moderna, nada escapa ao espetáculo, pois nela tudo é pautado em lucro, incluindo o lazer. A experiência cotidiana é, portando, moldada e mediada por espetáculos.

Para alguns críticos da cultura, os novos museus têm se aproximado progressivamente, nas últimas três décadas, do mundo dos espetáculos, das feiras de mercadorias, dos shoppings centers, de parques temáticos, enfim, das ditas diversões de massa. Suas megas-exposições, como as Bienais de Arte espalhadas pelo mundo, são gerenciadas e anunciadas como grande espetáculo do mundo mass-midiático. (FABRINI, 2015, p. 245)

O capitalismo transforma a arte em uma vitrine de poder, estimula o consumo da indústria cultural e faz dos museus uma ferramenta de sedução. Andreas Huyssen (2001, p. 43) aponta a crítica necessária acerca das instituições museológicas impregnadas pelo *mainstream* da cultura do espetáculo e do entretenimento de massas, onde a consequência é desacralização do acervo. “(...) os espectadores, em número maior a cada dia, buscam experiências enfáticas, iluminações instantâneas, acontecimentos estelares e macro-exposições, mais que uma apropriação séria e meticulosa do saber cultural”.

Debord (1997, 32) discorre que “o espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social” e que “o princípio do feitiçismo da mercadoria (...) se realiza completamente no espetáculo”. Para o autor, há uma relação mútua entre a economia e a sociedade, “no momento em que a sociedade descobre que depende da economia, a economia, de fato, depende da sociedade. A mercadoria “encontrou as condições sociais do grande comércio e da acumulação de capitais, ela assumiu o domínio total da economia” (1997, p.33), assim,

[...] o dinheiro dominou a sociedade como representação da equivalência geral, isto é, do caráter intercambiável de bens múltiplos, cujo uso permanecia incomparável. O espetáculo é seu complemento moderno desenvolvido, no qual a totalidade do mundo mercantil aparece em bloco, como uma equivalência geral àquilo que o conjunto da sociedade pode fazer. O espetáculo é o dinheiro que apenas se olha [...] (DEBORD, 1997, p.34)

O espetáculo, para Debord, está relacionado ao conceito de alienação e passividade, é o consumo do espetáculo por um indivíduo submisso.

A cultura é a esfera geral do conhecimento e das representações do vivido na sociedade histórica, dividida em classes; o que se resume em dizer que ela é esse poder de generalização existindo à parte, como divisão do trabalho intelectual e trabalho intelectual da divisão. (DEBORD, 1997, p.36)

O museu enquanto espetáculo pode ser instrumento manipulador das massas ao transmitir versões voltadas à determinadas classes sociais, com a utilização de um discurso alienante e dominador. O que é contraditório se tomarmos em conta a função social das instituições museológicas, as quais devem exercer seu papel crítico e não apenas corroborar com as construções sociais vigentes. Torna-se, portanto, notável que os museus voltando ao espetáculo servem a um interesse específico. O museu enquanto espetáculo “[...] é a acentuação ou a criação de traços culturais que objetivam caracterizar a singularidade de um espaço urbano por um forte apelo visual e práticas sociais momentâneas, com vistas à apreensão consumível da história e da cultura na forma de uma mercadoria” (LEITE, 2010, p. 78). Ela diz respeito à (re-)significação de valores culturais e do patrimônio que “[...] extrapola na direção de uma exacerbação visual e cenográfica do espaço urbano e das práticas sociais voltadas ao consumo simbólico”

As exposições “blockbusters”, assim denominadas aquelas voltadas à massa populacional, são exhibições de curta duração com grande especulação e cobertura midiática, em geral de alto custo monetário e com grande contingente de visitantes, sua característica chave é o fetichismo.

“un museo cada vez más obsesionado por los números (de visitantes e ingresos vendidos), que comenzó a esforzarse cada vez más para satisfacer a un público de masas, pasivo y consumado, que viaja en busca de nuevas posibilidades, que concibe una visita al museo como ocio”²⁸ (JIMENEZ-BLANCO, 2014, p. 170)

É possível atribuir a essas exposições o aumento do consumo de arte por parte da população, é um reflexo da medianização da cultura. As exposições se pautam na apresentação de imagens, se caracterizando como um experiência fetichizada, não havendo relação de apropriação e sim de consumo. “Extrapola na direção de uma exacerbação visual e cenográfica do espaço urbano e das práticas

²⁸ “Um museu cada vez mais obcecado pelos números (de visitantes e ingressos vendidos), que começou a se esforçar cada vez mais para satisfazer um público de massas, passivo e consumado, que viaja em busca de novas possibilidades, que concebe uma visita ao museu como lazer” Tradução livre.

sociais voltadas ao consumo simbólico” (LEITE, 2010, p. 79).

Quando o mundo real transforma-se em simples imagens, estas tornam-se seres reais e motivações e eficientes de um comportamento hipnótico. Os espetáculos como uma tendência de fazer alguém enxergar o mundo através de diversas mediações especializadas (ele não pode ser mais acessado diretamente) naturalmente revela a visão como o sentido privilegiado do ser humano, como o tato foi privilegiado em outras épocas). (DEBORD, 1997, p.18)

Ao traçarmos a conexão acerca do fetichismo em volta ao Museu Imperial, podemos observar o apresentado na descrição do setor de museologia (em seu site oficial) que consta a seguinte frase “O acervo do Museu Imperial tem na coroa de d. Pedro II a sua peça de maior destaque, assim como o cetro dos imperadores brasileiros e a pena usada pela princesa d. Isabel para assinar a Lei Áurea em 13 de maio de 1888”²⁹. Curiosamente o acervo de maior representação aristocrática da época é dado como de maior evidência, constatado pelo próprio setor de comunicação do museu.

Nós temos aqui peças do século XIX, observa como vivia uma família de classe dominante, como era um palácio de verão, mas as pessoas chegam aqui, observam a coroa e vão embora. E todos eles imaginam aquela mesma coisa... Sabe aquela fantasia da menina de 15 anos? De ser princesa? É mais ou menos isso³⁰.

Há um claro clamor pela fetichização do objeto, não somente pelos visitantes, mas como discurso próprio da instituição. “O que está em foco não são as coisas em si, e sim os pensamentos, sentimentos, intuições e sensações que dão significado às coisas e por ela são inspirados”. (CHAGAS, 1998, p.189) É fundamental destacar a lógica mercantil que se apresenta no uso dos aparelhos culturais onde sua apreensão é dada como produto mercadológico.

O crescente predomínio da função lucrativa, mercadológica e rentável dos bens culturais em detrimento de seu interesse cultural e identitários, leva à pretensa restauração do patrimônio e à criação de falsas narrativas museológicas. (HERREMAN, 2001, *apud* LASMAR, 2005, p.45)

O capitalismo utiliza não somente a venda de produtos e mercadorias, atinge hoje também a experiência lúdica dos indivíduos. “O capitalismo do consumo introduz emoções para estimular a compra e engendrar necessidades “, diz Han (2014, p.55).

²⁹ Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/palacio/patrimonio-da-humanidade.html>. Acesso em 2 de agosto de 2018.

³⁰ CAMARGO, Ana Luísa Alonso de. Entrevista concedida à Isabela Sousa Curvo. Petrópolis, Rio de Janeiro, 4 de maio de 2016.

O valor de uso da obra de arte, por exemplo, não está somente atrelado ao seu valor monetário, mas há também o valor emotivo, característica essa que pode ser utilizada como uma nova forma de capital, é a pedagogia do consumo.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“...a história deixa de ser científica quando se trata do início e do fim da história do mundo e da humanidade. Quanto à origem, ela tende ao mito: a idade de ouro, as épocas míticas, ou, sob aparência científica, a recente teoria do big bang. Quanto ao final, ela cede o lugar à religião... ou às utopias do progresso, sendo a principal o marxismo, que justapõe uma ideologia do sentido e do fim da história, o comunismo, a sociedade sem classes, o internacionalismo” (LE GOFF, 1994, p. 8)

“A história nacional é, sabe-se, um gênero literário muito apreciado e eficaz para dar forma e conteúdo à identidade nacional”. (DETIENNE, 2013, p.13)

O Museu Imperial, localizado em Petrópolis e sediado no antigo palácio de verão de D. Pedro II, configura um espaço privilegiado de poder, uma vez que atua na construção e perpetuação da memória coletiva. Uma das razões que motivaram essa pesquisa deve-se ao fato do Museu Imperial receber, em média, mais de 300 mil visitantes anualmente, sendo um dos museus mais visitados do Brasil e, em 2010, ter uma de suas exposições temporárias entre as mais visitadas do mundo.

Por se tratar de uma instituição voltada à memória, havemos de enfatizar que essa é proporcionalmente dinâmica em relação à sociedade. Pierre Nora caracteriza os “lugares de memória” como um misto entre história e memória, onde a memória coletiva é moldada, uma vez que a memória não é espontânea. Ou seja, os museus permeiam a ritualização entre memória e rememoração. Além disso, trata-se de um museu histórico, voltado à história nacional, pautada, essencialmente, na vida política e privada de um dos antigos imperadores brasileiros, D. Pedro II. Por essa razão, o discurso apresentado pelo museu envolve a construção da memória ao mesmo tempo em que lida com a historicidade.

Segundo Albuquerque Jr (2007), o fato histórico é um misto de matéria e memória, de ação e representação, fruto de uma pragmática que articula a natureza, a sociedade e o discurso. Ainda de acordo com o autor, o objeto de estudo da História é tratado como uma espécie de convocação estratégica do passado, armado por uma tática, visando demandas do nosso tempo. Dessa forma, a História não implica apenas lembrar, mas também produzir esquecimentos. A visão do autor corrobora com os pensamentos de Nora ao constatar que a dicotomia memória-esquecimento é moldada pelo campo social.

Nesse aspecto, a busca por uma narrativa nos museus por uma reconstituição histórica, pautada em uma análise crítica, torna-se ofuscada pela intencionalidade institucional pautada, inclusive, em um viés governamental, como previamente apresentado. Tal característica fora observada não somente no âmbito nacional, como também no âmbito internacional, onde aparelhos culturais foram e ainda são utilizados a servir de propósitos governamentais, especialmente em museus históricos. “Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva” (LE GOFF, 1988, p 426). No caso do Museu Imperial, mas não somente, houve a intencionalidade na construção de uma memória nacional, promovida pelo Estado, visando a coletividade e o despertar do sentimento nacionalista na população. Constatação que isolada não caracteriza a problemática de nossa pesquisa, entretanto a crítica mantém-se ao fato que houve o detrimento de uma narrativa histórica fidedigna em prol do enaltecimento da monarquia. Tal exaltação à nobreza imperial pode acarretar certo desconforto a ausência de informações àqueles que buscam um conteúdo mais crítico em relação aos pormenores do Império brasileiro “(...) a impressão é mais forte do que a reflexão. A razão pouco conta. A um crítico ansioso por informações, o Museu diz pouco ou quase nada e parece ser a ilusão daquilo que nunca foi ou mesmo uma grande cena vazia de atores” (Sepúlveda, 2006).

O Museu, portanto, desde a sua inauguração, apresentou uma concepção de história que tinha a preocupação de fortalecer um novo tipo de nacionalidade. [...] a instituição não procurava sua legitimidade em qualquer análise histórica que tivesse como pressuposto a formação social brasileira durante o império ou movimento descrito por quaisquer dos grupos sociais envolvidos. Não buscava um sentido ou uma resposta para a história. Esta, que, para alguns críticos, nunca esteve presente no Museu. (SEPÚLVEDA, 2006, p. 100)

Chartier (1987) aponta para a questão da representação presente na história cultural, os museus históricos podem ser percebidos à luz de suas contribuições acerca da narrativa historiográfica, uma vez que a história cultural objetiva identificar o modo como em diferentes momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, “dada a ler” e essa possui seu reflexo na apresentação das narrativas dos museus históricos. “O primeiro diz respeito às classificações, divisões

e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real”. (CHARTIER, 1987, p. 17). A realidade, segundo o autor, seria analisada por meio das suas representações, sendo essas consideradas como realidades de múltiplos sentidos. Segundo Roland Barthes, ao falar de “real como ele realmente foi” as palavras da História inscrevem-se como palavras de autoridade.

“O prestígio do que aconteceu tem uma importância e uma amplitude verdadeiramente histórica. Há um gosto de toda a nossa civilização pelo efeito do real, atestado pelo desenvolvimento de gêneros específicos como o romance realista, o diário íntimo, a literatura do documento, o noticiário policial, o museu histórico, a exposição de objetos antigos”. (BARTHES, 1988, p.156)

Segundo Le Goff (1988, p. 426) “[...] a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder”, poder esse observável nas instituições museológicas, uma vez que o arranjo das informações disponibilizadas passam pela seletividade de um determinado grupo.

A pesquisa buscou elencar alguns dos aspectos informacionais relevantes para avaliar o sistema comunicacional da instituição com o seu público, tais quais a recuperação, a organização e a mediação da informação. Nos pautamos na análise não somente do acervo tridimensional exposto na exposição de longa-duração do museu, como também da potencialidade do acervo documental da instituição.

Elencamos, também, a emergência dos signos que permeiam a apreensão informacional no museu, uma vez que as exposições museológicas servem como ferramenta de interpretação de signos, onde o acervo carrega em si a característica também de um discurso não-verbal, que é a confluência e o entrelaçamento de linguagens distintas. “Da modernidade ao mundo contemporâneo, os museus são reconhecidos por seu poder de produzir metamorfoses de significados e funções” (CHAGAS; NASCIMENTO, 2008, p. 59). Torna-se evidente a possibilidade de ressignificação de signos culturais pelas instituições museológicas.

Por meio da análise dos conceitos “de capitais” de Bourdieu buscamos compreender como as relações de poder, concretizadas na relação entre *habitus* e campo, relacionam-se com a estruturação da cultura tanto no individual, quanto no coletivo. O autor elucida como determinado capital simbólico pode ser utilizado por

agentes sociais para se posicionarem de forma privilegiada na hierarquia social. É observável que, ainda na atualidade, “o culto pelo passado se alia ao conservantismo social” (LE GOFF, 1988, p. 220).

Como conceito central na teoria de Bourdieu, *habitus* representa a troca simbólica das práticas transmitidas no campo social, constituindo uma unidade originária ao comportamento característico, de acordo com o capital acumulado, a cada situação. Para o sociólogo, sua eficácia está relacionada ao fato dos esquemas de apreensão da realidade, como das práticas que lhe se acompanham, atuarem antes do plano do discurso, da reflexão consciente. O capital cultural, tido como naturalmente concebido, está vinculado, em fato, à orientação social, uma vez que direciona os indivíduos que ocupam determinada posição no espaço social aos bens e às práticas coerentes com tais posições. O acúmulo de capital cultural é resultante da contraposição central entre classe dominante e dominada. Os museus, como apontado, tangem a economia, já que o setor cultural provém recursos, em especial ao capital simbólico. Assim sendo, as instituições museológicas são tomadas como produtos culturais da sociedade do consumo, do espetáculo e da era da informação.

Os museus, em nosso entendimento, devem ser espaços voltados à sociedade. A mudança de mentalidade é necessária, assim como implantação de políticas públicas de acesso à cultura com continuidade, deslocadas de interesses político-partidários, ou mesmo financeiros, direcionando os museus ao seu potencial social. Além disso, ressaltamos a urgente necessidade de implementação de um sistema avaliativo da receptividade do público geral de forma a medir a eficácia comunicacional da instituição.

O intuito da pesquisa é contribuir para um debate acerca da potencialidade informativa que o Museu Imperial possui e que essa deva ser utilizada de forma a cumprir, de fato, com a prerrogativa das instituições museológicas que estão “a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento³¹.”

O consumo cultural é fator central para análise de relações sociais e sistemas simbólico, onde a interação, tal qual a exclusão, representa o nível de pertencimento em uma lógica social. A cultura, enquanto produto, torna-se uma das mercadorias

³¹ Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que instituiu o Estatuto de Museus

mais elitizadas da sociedade do espetáculo.

REFERÊNCIA

AIDAR, Gabriela. Museus e inclusão social. **Ciências & Letras**, v. 31, p. 53-62, 2002.

ALBERNAZ, Patrícia; BORGES, Priscila; PASSOS, Renata. A dimensão econômica e os museus: uma síntese do caso brasileiro. In: FIALHO, Ana Letícia do Nascimento; VALIATI, Leandro (Org.). **Atlas Econômico da Cultura Brasileira: metodologia I**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2017. p. 161 - 180.

ALMEIDA, Marco Antônio de. Mediação e mediadores nos fluxos tecnoculturais contemporâneos. **Informação & Informação**, v. 19, n. 2, p. 191-214, 2014.

ALVES, Raphael Freire. **O Instante Decisivo**: uma estética anárquica para o olhar contemporâneo. Universidade Estadual de Londrina. Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação Lato Sensu em Fotografia. Londrina, 2007.

ARAÚJO, C. A. A. Estudos de usuários: pluralidade teórica, diversidade de objetos. In: Encontro nacional de pesquisa em ciência da informação. **Anais do IX ENANCIB**, 2008.

BARRETO, Jorge Muniz. **Inteligência Artificial no limiar do século XXI**. Florianópolis: PPP edições, v. 97, 1999.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. [s.l:s.n], 1975.

BOURDIEU, Pierre; MICELI, Sergio. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M.M. ; AMADO, J. (coord.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, 1996. p. 183- 191.

CAMERON, Duncan. The museum as a communication system and implication of museum education. Curator. **American Museum of Natural History**, v.11, n.1, p.33-40,1968.

CAPURRO, Rafael; HJØRLAND, Birger. The concept of information. **Annual Review of Information Science and Technology**, v. 37, n. 1, p. 343-411, 2003.

CERAVOLO, Suely Moraes. **Tecendo interfaces teóricas e metodológicas por sobre o conceito Museologia**: o exercício de uma tese. Rio de Janeiro: MAST Colloquia, 2009.

CARVALHO, Rosane M.R. de. **Exposição em Museus e Público: o Processo de Comunicação e Transferência da Informação**. PPGCI – IBICT/UFRJ, 1998, 146f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação).

CHAGAS, Mário. A poética das casas museus dos heróis populares. **Mosaico**, v. 2, n. 4, p. 3-12, 2010.

CHAGAS, Mário. Memória e poder: contribuição para a teoria e a prática nos ecomuseus. **Encontro Internacional de ecomuseus**, v. 2, p. 12-17, 2000.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2008

CURY, Marília Xavier. Museologia, novas tendências. In: GRANATO, M. ; SANTOS, C.P.; LOUREIRO, M. L. N. (Org.). **Museu e museologia: interfaces e perspectivas**. Rio de Janeiro: MAST, 2009. p. 25-41. (MAST Colloquia, 11).

DASTON, L.; PARK, K. **Wonders and the order of nature** (1150-1750). Zone Books – New York, 1998.

DAVALLON, Jean. A mediação: a comunicação em processo?. **Revista Prisma**. N. 4, 2010.

DE OLIVEIRA, Eliane Braga; RODRIGUES, Georgete Medleg. O conceito de memória na Ciência da Informação: análise das teses e dissertações dos programas de pós-graduação no Brasil| The concept of memory in information science: analysis of theses and dissertations of postgraduate programs in Brazil. **Liinc em Revista**, v. 7, n. 1, 2011.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DETENNE, Marcel. **A identidade nacional, um enigma**. São Paulo, 2013.

DESVALLÉS, A.; MAIRESSE, F. (Ed.) **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. **Cadernos de Ensaio**, n. 2, p. 64-74, 1994.

GAUTHIER, Gonzague. **Des données aux usages: les interfaces de méditation et de narration**. I2D: information, données & documents, v. 51, n. 2, p. 58-59, 2014.

GIRAUDY, D.; BOUILHET, H. **O museu e a vida**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró- Memória; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Belo Horizonte: UFMG, 1990.

GUERREIRO, Dália; BORBINHA, J. Humanidades Digitais: novos desafios e Oportunidades (novo artigo). **Revista Internacional del Libro, Digitalización y Bibliotecas**, v. 2, n. 2, 2014.

HALBWACHS, Maurice. **La memoria colectiva**. Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2004.

HUYSEN, Andreas; MOREIRA, Sonia Virgínia; MORENO, Carlos de Carvalho. Mídia e discursos da memória. **Intercom-Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 27, n. 1, 2004.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. **Una historia del museo en nueve conceptos**. Madri: Ediciones Cátedra, 2014.

KONDER, Leandro. **O que é dialética**. Brasiliense, 1994.

LACOMBE, Lourenço Luís; COTRIM, Alvaro. Museu Imperial. **O Museu**, 1987.

LASMAR, Telma. A gestão dos museus fluminenses e as práticas turísticas. **Turismo e Sustentabilidade no Estado do Rio de Janeiro**, p. 172, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

LEITE, Rogério Proença. **A exaustão das cidades**: antienobrecimento e intervenções urbanas em cidades brasileiras e portuguesas. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 25, n. 72, p. 73-88, fev. 2010.

LEWIS, Geoffrey. O papel dos museus e o código de ética profissional. In: BOYLAN, Patrick J. **Como gerir um museu: Manual prático**. Paris: ICOM, 2004.

LÓPEZ, Fernando de Salas. **El museo, cultura para todos**. Madri: Ministério da Cultura, 1980.

LOUREIRO, M. L. N. **A obra de arte musealizada**: de objetos de contemplação à fonte de informação. Lima: DFC et al, 2000.

MAGALDI, Monique B.; SCHEINER, Tereza C. Reflexões sobre o museu virtual. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 11., 2010, Rio de Janeiro. **Anais**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010.

MAYER-SCHÖNBERGER, Viktor. **Delete: the virtue of forgetting in the digital age**. Princeton: Princeton University Press, 2009

MCLUHAN, Marshall. **Understanding media: the extensions of man**. [Edited by W. Terrence Gordon – Critical Ed.] Berkeley, CA: Gingko Press, 2011.

MENESES, Ulpiano T. B. de. **Do teatro da memória ao laboratório da história**: a exposição museológica e o conhecimento histórico: anais do Museu Paulista: História e Cultura Material (Nova série, vol. 2 - Jan./Dez. 1994). São Paulo: Museu Paulista da USP, 1994.

MENSCH, Peter van. **O objeto de estudo da Museologia**. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF, 1994

MOLES, Abraham A. **Semiologia dos objetos**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Ltda, 1972

MOTTA, Marly Silva da. **A nação faz 100 anos**: a questão nacional no centenário da independência. 1992.

MURGUIA, Eduardo Ismael. A memória e sua relação com arquivos, bibliotecas e museus. **Memória**: um lugar de diálogo para arquivos, bibliotecas e museus. São Paulo: Compacta, p. 11-31, 2010.

NORA, P. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto**

História (PUC/SP), São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

NOVAES, Lourdes Rego. **Da organização do patrimônio museológico**: refletindo sobre a documentação museográfica. Porto Alegre: [s.n], p.1-10, 1994

OLIVEIRA, E.B.; RODRIQUES, Georgete M. As concepções de memória na Ciência da Informação no Brasil: estudo preliminar sobre a ocorrência do termo na produção científica. **Pontodeacesso**, Salvador, v.3, n.3, p.216-239, dez. 2009.

OLIVEIRA FILHO, J.J. 1995. Patologias e regras metodológicas. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.9, p.263-268, jan./abr.1995.

ORTEGA, Cristina Dotta; DE LARA, Marilda Lopes Ginez. A noção de documento: de Otlet aos dias de hoje. In: **Nuevas perspectivas para la difusión y organización del conocimiento**: actas del congreso. Servicio de Publicaciones, 2009. p. 528-544.

OTLET, P. **El Tratado de Documentación**: el libro sobre el libro: teoría y práctica. Trad. por Maria Dolores Ayuso García. Murcia: Universidad de Murcia, 1996.

PEARCE, S. M. Objects as meaning, or narrating the past. In: _____(ed.). **Interpreting objects and collections**. London and New York: Routledge, 2006.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Arte, objeto artístico, documento e informação em museus. In: **Conferência Anual do ICOFOM e UNIRIO**. 1996. P. 8-14.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. **Enciclopédia Einaudi**, v. 1, p. 51-86, 1984.

POULOT, Dominique. Museu, nação, acervo. In: BITTENCOURT, José Neves et al. **História representada**: o dilema dos museus. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

RABELLO, Rodrigo. Leituras sobre usuário e uso de informação na Ciência da Informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, p. 152-184, 2013.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto**: o museu no ensino de História. Chapecó: Argos, 2004.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **A escrita do passado em museus históricos**. Rio de Janeiro: Garamond; Minc/IPHAN/DEMU, 2006.

SARACEVIC, Tefko. Relevance: A review of and a framework for the thinking on the notion in information science. **Journal of the Association for Information Science and Technology**, v. 26, n. 6, p. 321-343, 1975

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, p. 324, 1998.

SHANKS, Michael et al. **Social theory and archaeology**. Cambridge: Polity Press, 1987.

SILVA, Armando Malheiro da; RIBEIRO, Fernanda. **Recursos de informação: serviços e utilizadores**. Lisboa: Universidade Aberta, 2010.

SILVA, Cristina Maria de Sousa e. **Pesquisa de público em museus e instituições abertas à visita**ção – fundamentos e metodologias. Dissertação (Mestrado em Comunicação), UFRJ, 1989.

SOTO, Moana Campos. **Dos gabinetes de curiosidade aos museus comunitários**: a construção de uma concepção museal à serviço da transformação social. [s.l:s.n]2014.

VERHAAR, Jan ; MEETER, Han– **Project model exhibitions**. Holland: Reinwardt Academie, 1989.

WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez. **Memória do futuro**: um desafio. Memória de empresa: história e comunicação de mãos dadas, a construir o futuro das organizações. São Paulo, 2004.

ANEXO A



Ministério da Cultura
Instituto Brasileiro de Museus
Museu Imperial



Petrópolis, 18 de junho de 2018.

Prezado (a) professor (a),

O Setor de Educação do Museu Imperial está realizando mais uma edição do Projeto Petrópolis, atividade educativa destinada a explorar a história de Petrópolis com o público escolar do nosso município. O projeto está disponível para agendamentos e as informações a seu respeito seguem abaixo.

Público alvo: Alunos do 3º ao 7º ano do ensino fundamental

Horário: De terça a sexta-feira, entre os horários de 10h e 15h.

Duração: Uma hora e 30 minutos, aproximadamente.

Período de realização: De 20 de junho a 30 de novembro de 2018.

Apresentação: O Projeto Petrópolis é uma das ações do Programa Educativo do Museu Imperial desenvolvida com alunos do ensino fundamental de Petrópolis. Sua realização é anual e caracteriza-se pela interação com alunos, seus professores e as educadoras do Museu em torno de um tema significativo da história da cidade para ser explorado a partir da experiência direta com o acervo do Museu e, pontualmente, com o de outras instituições e de particulares. Integra o projeto, como ferramenta pedagógica, o periódico Almanaque de Petrópolis, utilizado durante a atividade no Museu e pelos professores em sala de aula.

O tema deste ano – **Os imigrantes e a formação de Petrópolis** – apresenta os grupos de imigrantes que vieram para nossa cidade, desde os primeiros tempos de sua narrativa histórico-temporal, e que forjaram o seu desenvolvimento, sob múltiplos aspectos, e a sua identidade cultural.

Objetivo: Conhecer e compreender quem são esses imigrantes e de que forma participaram da formação e crescimento de Petrópolis.

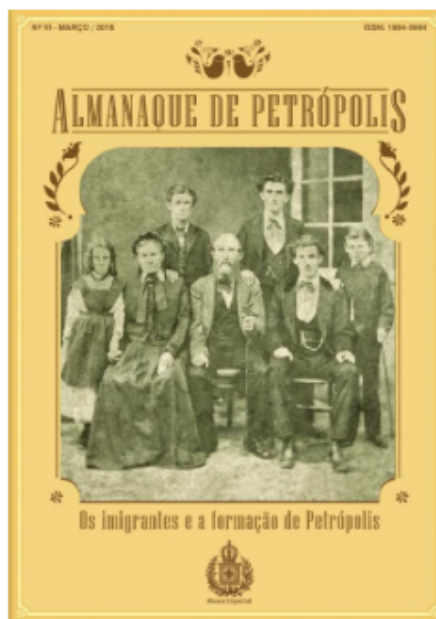
Desenvolvimento: Inicialmente, os alunos irão explorar uma exposição sobre a temática em questão com a mediação das educadoras do setor de Educação e o auxílio da publicação Almanaque de Petrópolis, que traz diversas curiosidades sobre a imigração em Petrópolis, bem como questões para reflexão. Em seguida, os alunos serão convidados a participar de atividades recreativas introduzidas em nosso país pelos grupos de imigrantes que para cá vieram.

Atendimento: Grupos de até 30 alunos.

Entrada: O projeto é oferecido de forma gratuita para alunos de escolas públicas e privadas.

Agendamento: Através do telefone 22330345, de segunda a sexta-feira, das 8h30 às 18h.

OBS.: O projeto não envolve visita completa ao Palácio Imperial. Trabalharemos apenas na Sala de Exposições Temporárias do Museu.



Cordialmente,

Regina H. de Castro Resende
Coordenadora do Setor de Educação
Museu Imperial

ANEXO B

PROJETO "DOM RATÃO"

Público-alvo: Da Educação Infantil ao 2º ano do Ensino Fundamental.

Horário: De terça-feira a sábado, das 11h às 16h30. É necessário agendar previamente no setor.

Duração: 1 hora, com visita mediada.

Objetivo: Introduzir as crianças no ambiente do museu, através de uma experiência motivadora e preparatória à visita: o teatro de fantoches.

Desenvolvimento: O teatro conta a história de Dom Ratão e sua família, que chegam a Petrópolis para uma visita ao Palácio Imperial. Os personagens descobrem como vivia a família imperial, percorrendo os diversos ambientes da residência de verão e estabelecendo um diálogo ativo e lúdico com as crianças.

Após o teatro, todos são convidados a vivenciar, em cada sala do museu, as observações e emoções experimentadas pelos ratinhos, levando-os a uma apropriação visual e afetiva dos espaços, das imagens e dos objetos percebidos.

Atendimento: Sua realização só é possível com grupos de, no mínimo, 20 (vinte) e no máximo, 45 (quarenta e cinco) alunos.



Importante

É imprescindível que sua visita seja agendada com antecedência. É importante chegar na hora marcada e cumprir o compromisso assumido, sem prejudicar a próxima escola agendada. Alunos de escolas particulares e públicas acompanhados de seus professores recebem cortesia para entrada no Museu. As instituições escolares devem fazer o agendamento prévio somente através de contato telefônico. Quaisquer informações extraordinárias a respeito das opções de programação educativa aqui propostas podem ser obtidas, pessoalmente, com a equipe do Setor de Educação do Museu Imperial ou ligando para (24) 2233-0345.

ANEXO C

UM VERÃO NO PALÁCIO IMPERIAL

Público-alvo: Alunos da Educação Infantil ao 2º ano do Ensino Fundamental.

Horário: De terça-feira a sábado, das 11h às 16h30. É necessário agendar previamente no setor.

Duração: 1 hora, com visita mediada.

Objetivo: Apresentar ao público infantil personagens da família imperial e algumas de suas atividades no Palácio Imperial durante os verões na cidade de Petrópolis.

Desenvolvimento: O teatro de fantoches “Um verão no Palácio Imperial” narra um dia da infância das princesas Isabel e Leopoldina ao lado de Franz, um menino, filho de colonos alemães que vem visitar a residência do imperador. Durante a visita, são apresentados alguns objetos existentes no palácio, em especial aqueles que tiveram seus usos transformados ao longo do tempo, como é o caso dos relógios, das canetas de pena e dos grandes lustres à vela. Dom Pedro II surge, ao longo da história, para cumprir um de seus compromissos favoritos: cuidar de perto da educação de suas filhas. Brinquedos e brincadeiras comuns no século XIX também fazem parte do enredo desta história apresentada de forma alegre e interativa. Ao término da peça, os alunos são levados a conhecer as dependências do palácio, identificando os objetos e os espaços apresentados pelos personagens.

Atendimento: Sua realização só é possível com grupos de, no mínimo, 20 (vinte) e no máximo, 45 (quarenta e cinco) alunos.



Importante

É imprescindível que sua visita seja agendada com antecedência. É importante chegar na hora marcada e cumprir o compromisso assumido, sem prejudicar a próxima escola agendada. Alunos de escolas particulares e públicas acompanhados de seus professores recebem cortesia para entrada no Museu. As instituições escolares devem fazer o agendamento prévio somente através de contato telefônico. Quaisquer informações extraordinárias a respeito das opções de programação educativa aqui propostas podem ser obtidas, pessoalmente, com a equipe do Setor de Educação do Museu Imperial ou ligando para (24) 2233-0345.

ANEXO D

CAIXA DAS DESCOBERTAS

CANETA

Público-alvo: Alunos do 5º ao 7º ano do Ensino Fundamental.

Horário: de terça-feira a sábado, das 11h às 16h30. É necessário agendar previamente no setor.

Duração: 1 hora e 30 minutos, com visita temática relacionada ao projeto.

Objetivo: Estimular a descoberta, a exploração e a experimentação de instrumentos de escrita desde a sua origem até os dias atuais.

Desenvolvimento: Ao abrir uma grande caixa, os alunos partem para a descoberta da trajetória histórico-temporal de um objeto cultural de uso comum: a caneta. No seu interior há quinze caixas contendo, cada uma, um tipo de instrumento de escrita e seus respectivos acessórios que podem ser retirados e explorados de forma dinâmica e lúdica. É possível experimentar todos os tipos, observando a época em que foram utilizados. Assim, pode-se conhecer a história da escrita desde o uso do carvão, na Pré-História, até o computador de hoje. Durante a exploração, uma série de indagações sobre o objeto de escrita é feita, construindo-se coletivamente o conhecimento e despertando no participante a capacidade investigativa e o prazer de redescobrir a realidade cultural que o cerca. Também é possível explorar textos informativos, curiosidades e ilustrações complementares sobre o tema. A atividade inclui a organização de uma linha do tempo, sistematizando-se a trajetória histórica do objeto desde a sua origem até os dias atuais.

Atendimento: Grupo de, no máximo, 25 alunos.



CHAPÉU

Público-alvo: Alunos do 3º ao 5º ano do Ensino Fundamental.

Horário: Quartas ou sextas-feiras, das 11h às 15h30. É necessário agendar previamente.

Duração: 1 hora e 30 minutos, com visita temática relacionada ao projeto.

Objetivo: Estimular a descoberta, a exploração e a experimentação de chapéus femininos e masculinos desde a sua origem até os dias atuais.

Desenvolvimento: Nesta atividade, a história do chapéu encontra-se guardada em uma caixa de grandes dimensões. Os alunos são convidados a abrir sua tampa para descobrir e explorar esta história contida em dezesseis sacos com chapéus femininos, masculinos e acessórios que combinam com o seu uso. Acompanhando cada tipo de chapéu, há uma cartela com informações, imagens, curiosidades e passatempos sobre a sua criação. Todos os chapéus podem ser experimentados, observando-se a época em que foram utilizados. Assim, pode-se conhecer desde o capuz de pele do homem das cavernas até o popular boné. Uma linha do tempo também é montada, sistematizando-se a trajetória do objeto desde a sua origem até os dias atuais.

Atendimento: Grupo de, no máximo, 25 alunos.



ANEXO E

PROJETO "UM SARAU IMPERIAL"

Público-alvo: Estudantes do 5º ano do Ensino Fundamental ao Ensino Superior, incluindo alunos de EJA e de ensino profissionalizante.

Duração: 45 minutos.

Objetivo: Levar ao conhecimento dos alunos alguns aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais do século XIX, bem como divulgar o acervo documental do Arquivo Histórico do Museu Imperial, do qual foi extraído o conteúdo utilizado no texto apresentado pelas personagens do sarau.

O projeto apresenta como novidade a interatividade entre as personagens e o público como forma de suscitar comparações entre o passado e o presente, estimulando, ao mesmo tempo, a reflexão crítica sobre as mudanças ocorridas no país.

Desenvolvimento: Em 1878, a “princesa Isabel e seus amigos” recebem convidados especiais para uma reunião social. Embalado por modinhas imperiais cantadas por uma soprano e acompanhadas por um(a) pianista, o sarau conta ainda com declamação de poesias e conversas sobre assuntos políticos, sociais e culturais da época, retirados da correspondência particular da família imperial.

Os convidados poderão também apreciar os mais belos figurinos daquela época, entrar em contato com notícias jornalísticas daquele período e com a rotina de vida da princesa Isabel em Petrópolis.

Apresentações: quintas-feiras, às 13h30 e às 15h (mediante agendamento prévio com a Xdaquestão Produções).

Informações e agendamentos (escolas e grupos):

Xdaquestão Produções

De segunda a sexta-feira, das 9h às 18h

Tels: (24) 2231-9707 / (24) 99955-2730

contato@xdaquestaoproducoes.com.br

Local: Cineteatro do Museu Imperial

Rua da Imperatriz, 220 25610-320 - Centro - Petrópolis/ RJ

www.museuimperial.gov.br

Ingressos: R\$14,00 (inteira) R\$7,00 (meia entrada)*

*Estudantes - Carteira escolar ou pagamento de mensalidade; idosos com idade superior a 60 (sessenta) anos - carteira de identidade; professores - carteira funcional, contracheque ou documento que vincule à profissão.

Gratuidade: menores de 2 (dois) anos, portadores de necessidades especiais, guias de turismo (carteira devidamente registrada no órgão competente).



ANEXO F

VISITAS MEDIADAS

Público-alvo: Alunos do Ensino Fundamental, Médio e Superior.

Horário: De terça-feira a sábado, das 11h às 16h30. É necessário agendar previamente no setor.

Duração: 1 hora e 10 minutos

Objetivo: Instigar a percepção, a análise e a comparação dos objetos expostos, levando à compreensão dos aspectos sociais, políticos, econômicos, históricos e tecnológicos da sociedade brasileira no século XIX.

Desenvolvimento: A narrativa utilizada pela equipe de monitores do museu procura dar sentido ao acervo trabalhado, como também gerar questionamentos que levem os alunos a se entenderem dentro de um contexto histórico-temporal. Dessa forma, adota-se a metodologia dialógica de análise e exploração dos objetos e espaços do Museu, propondo hipóteses sobre o que eles significam, buscando um movimento de recriação e interpretação das informações, dos conceitos, significados e sentidos neles contidos e na exposição que os apresenta.

Atendimento: Cada grupo de 20 a 25 alunos será acompanhado por um monitor do museu.

