



Musealizando objetos do cotidiano

Isabela Vecci Abijaude
Bernardo Jefferson de Oliveira

Musealizando objetos do cotidiano

Isabela Vecci Abijaude
Bernardo Jefferson de Oliveira



FAE/UFMG
Belo Horizonte
2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitor Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

Diretora Andréa Moreno

Vice-Diretora Vanessa Ferraz Almeida Neves

MESTRADO PROFISSIONAL EDUCAÇÃO E DOCÊNCIA (PROMESTRE)

Coordenadora Cláudia Starling Bosco

Subcoordenadora Keli Cristina Conti

EDITORA SELO FAE

Editor-Chefe Ademilson de Sousa Soares

Editora Adjunta Ana Maria Oliveira Galvão

EDITORA SELO FAE (2021-2023)

Editora-Chefe Suzana dos Santos Gomes

Editora Adjunta Ademilson de Sousa Soares

COMISSÃO EDITORIAL

Juliana de Fátima Souza – Departamento de Administração Escolar

Juliana Batista dos Reis – Departamento de Ciências Aplicadas à Educação

Telma Borges da Silva – Departamento de Métodos e Técnicas de Ensino

Danilo Marques Silva – Representante discente (PPGE)

Stephanie Rebeca Medeiros Maria – Representante discente (PROMESTRE)

COMITÊ CIENTÍFICO NACIONAL

Ana Elisa Ribeiro

Breyner Ricardo de Oliveira

Cezar Luiz de Mari

Gelsa Knijnik

Hércules Tolêdo Corrêa

Leonardo Rolim Severo

Lia Tiriba

Marcelo Lima

Maria de Fátima Barbosa Abdalla

Maria Fernanda Rezende Nunes

Maria Rita Neto Sales Oliveira

Marlécio Maknamara

Mitsuko Antunes

Nilmara Braga Mozzer

Regilson Maciel Borges

Simone de Freitas Gallina

Surya Aaronovich Pombo de Barros

Tacyana Karla Gomes Ramos

Verônica Mendes Pereira

COMITÊ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Daniel Melo

Eduardo José Campechano Escalona

Eric Plaisance

Felipe Andres Zurita Garrido

Juan Arturo Maguiña Agüero

Mirta Castedo

Sébastien Ponnou

Silvia Parrat Dayan

© os autores, 2024.

CAPA E PROJETO GRÁFICO Ana Cláudia Dias Rufino
FOTOGRAFIAS Arthur Senra

COORDENAÇÃO DE TEXTOS Olívia Almeida
PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS Vitória Roscoe Ramires
DIAGRAMAÇÃO Ana Cláudia Dias Rufino

A148m Abijaude, Isabela Vecchi, 1965-
Musealizando objetos do cotidiano [recurso eletônico] / Isabela
Vecchi Abijaude, Bernardo Jefferson de Oliveira. -- Belo Horizonte :
Editora Selo FaE, 2024.
204 p. : il., color.

ISBN: 978-65-88446-53-9 (e-book).

Bibliografia: f. 195-202.

1. Museu do Cotidiano (Belo Horizonte, MG) -- Aspectos educacio-
nais. 2. Antônio Carlos Figueiredo -- Exposições. 3. Educação. 4.
Museus e escolas. 5. Museus -- Aspectos educacionais. 6. Ensino
-- Meios auxiliares. 7. Ensino visual.

I. Título. II. Oliveira, Bernardo Jefferson de, 1961-.

CDD- 371.38

Catálogo da fonte: Biblioteca da FaE/UFMG (Setor de referência)

Bibliotecário: Ivanir Fernandes Leandro CRB: MG-002576/O

Editora Selo FaE – Faculdade de Educação – Universidade Federal de Minas Gerais
Av. Antônio Carlos, 6627, Pampulha
CEP 31.270-901 – Belo Horizonte/MG
site: selo.fae.ufmg.br | e-mail: editora.selofae@gmail.com



VENDAS
exclusivamente
A DINHEIRO



A Samy Lansky, pela paciência e apoio em tudo na vida. A Antonio Carlos Figueiredo, pela abertura e engajamento nesta pesquisa. A Eduardo de Jesus, pela coorientação e interlocução em todos os assuntos. A Arthur Senra pelas incríveis fotos que ilustram este livro.



MERCEDES

BARBEIRO

ORAÇÃO DO AMANHECER



Para o Samy e para todos aqueles que amam museus.



SALE

PAR
SE
CUTE

EM TREINAME

PA

Encontro do
ENCONÇA O USO DE
ÁREA É OBRIGATORIO O USO DE
LOVEBIRDS

"A arte pode mudar as pessoas?

– Sim, porque a arte sempre oferecerá uma nova expectativa de desconhecido para cada um. A arte seria uma forma de produzir desconhecimento e, por isso, ela é diferente da cultura. A cultura pode viver do que já conhece. A arte jamais."

Waltécio Caldas



Inglesor
idade: 02 anos
Contém 12 x 750ml
↑ ↑
↑ ↑
↑ ↑
07

Sumário

Introdução	15
1. Sujeito e Objeto	27
2. Materialidade	81
3. O produto: diretrizes iniciais para o Museu do Cotidiano	150
Considerações Finais	189
Referências	195
Sobre o/a autor(a)	204



Introdução

[...] Penetra surdamente no reino das palavras
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
Há calma e frescura na superfície intacta.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Carlos Drummond de Andrade¹

1. Poema “Procura da poesia”, do livro *A rosa do povo* (1945).

Estamos em frente ao número 1296 da Rua Bernardo Guimarães em Belo Horizonte. Uma porta de aço fechada guarda a coleção que viemos ver. Pelo celular avisamos que chegamos e estamos aguardando junto à entrada. Em poucos minutos se escuta o barulho da porta se desenrolando. Dentro da loja há muito menos luz do que do lado de fora e a princípio fica difícil enxergar o interior. Antônio Carlos vem nos cumprimentar e dar boas-vindas. A visita de hoje é com um grupo de estudantes de arquitetura, alunos da Isabela. Umas 15 pessoas, com mochilas. Para entrarmos com o mínimo de conforto devemos deixá-las dentro do porta-malas do seu carro, que está estacionado em frente à loja e que faz o papel de escaninho/guarda-volumes. Preparados e sem bolsas, entramos. É difícil imaginar o que esses jovens de vinte e poucos anos estão pensando daquele lugar. Olhares de espanto. Exclamações. Surpresa. Encantamento. São sentimentos que se percebe em cada um que entra pela porta do “galpão”, como chama Antônio Carlos a sua “falta de espaço”. Nosso anfitrião parece parafrasear Drummond: Penetra calmamente no reino dos objetos...

A passagem é bem estreita e a iluminação é insuficiente para avistarmos todas as camadas de dezenas de objetos sobrepostos nas duas laterais ao corredor de acesso. Há uma penumbra junto às paredes que desfoca os objetos ali dispostos. Essa luz baixa confere um clima de mistério ao não revelar por inteiro o ambiente. Logo de cara, junto ao corredor de entrada, vemos fragmentos da Loja das Rendas da Rua dos Caetés, móveis antigos de peroba do campo e vidro. Dentro deles, opalinas Arte Decô. Mais adiante, gaveteiros do Armarinho Acapulco do Edifício Maleta. Em cima de uma bancada, a caixa registradora do Campeão da Avenida. Montes de câmeras de fotografar ao lado de pilhas de telefones dos mais variados tipos e épocas. Alguns com catálogo, como o estrelado pelo garoto propaganda Pelé em 1958 para uma indústria sueca de aparelhos de telefone. Mais adiante, uma estante lotada de brinquedos. Aos nossos pés, móveis “anos cinquenta” com luminárias “anos sessenta”. Uma mala de um aluno do Caraça, com a lista do seu enxoval datilografada e colada no seu interior. Garrafas de Crush e Grapette. À frente, uma parede com placas variadas. Uma roleta de cassino. Um chuveiro a álcool. Podemos tocar nos objetos. Muitas exclamações de surpresa e euforia. Esses objetos, em sua maioria, não fazem parte da cultura material desses jovens, mas despertam neles curiosidade, espanto, dúvida, admiração. Levando em conta nossos contextos presentificados no agora das redes sociais, isso não é pouca coisa. Afinal,

um museu talvez seja por definição o local da materialização de estímulos...

Esta pesquisa começou com uma inquietação. Isabela vinha lidando com a coleção de Antônio Carlos Figueiredo há pelo menos 20 anos, e nos últimos oito anos com mais proximidade por razões profissionais, mas também por curiosidade. Seu trabalho como arquiteta e professora de projeto em uma faculdade de arquitetura gira em torno da arquitetura de interiores e do design. Desde os anos 2000 ela vem se dedicando a estudar e trabalhar em uma área conhecida como expografia, que consiste em criar projetos de exposições dentro de instituições culturais, como museus, galerias de arte e centros culturais. A atuação nessa área despertou-lhe o interesse em aprofundar academicamente as reflexões que já fazia empiricamente.

A expografia é um campo múltiplo que se relaciona com a arquitetura de interiores, o design, a museologia e a educação. Com isso aciona saberes interdisciplinares para dar forma a narrativas e conceitos, ora artísticos, ora científicos, ora históricos, muitas vezes de forma simultânea. Está relacionada ao campo de conhecimento da museologia e também da educação. É um trabalho desenvolvido na maioria das vezes por arquitetos e designers em equipe com curadores e consultores e consiste em criar a forma física de uma exposição² que pode ter os mais diversos conteúdos, materiais e imateriais. É um campo que dialoga com a história, com as artes plásticas, com as ciências duras, com a an-

2. O termo “exposição”, usado nesse sentido, difere do termo “apresentação”, na medida em que o primeiro corresponde a um amplo complexo de itens colocados à vista, enquanto o segundo pode evocar a exibição de bens em um mercado ou loja de departamento, que pode se dar de modo passivo, ainda que em ambos os casos um especialista (cenógrafo ou designer de exposições) seja necessário para se alcançar o nível de qualidade desejado. Esses dois níveis – a apresentação e a exposição – permitem precisar as diferenças entre cenografia e expografia (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

tropologia, com o design, com a sociologia, com a comunicação, enfim, com todos os campos envolvidos na divulgação proposta pelo ato de *expor* alguma coisa.

Em função de sua proximidade com o objeto e com a prática profissional relacionada à expografia, essa inquietação se conjugou com o desejo de Antônio Carlos de transformar sua coleção de objetos em um espaço de visita nos moldes de um museu. A busca de subsídios teóricos e trocas de experiências a levou ao Promestre, o Mestrado Profissional Educação e Docência da Faculdade de Educação da UFMG, que engloba a linha de pesquisa “Educação em museus e divulgação científica”, na qual esta pesquisa foi desenvolvida. Essa linha de pesquisa desenvolve análises das formas de interação e de mediação na formação cultural em museus, com estudos sobre experiências de educação museal e propostas de intervenção em diferentes espaços de educação não formal.

A importância da dimensão educacional dos museus tem uma longa história que remonta à abertura de coleções privadas e da escolarização ao conjunto da sociedade no âmbito do iluminismo XVIII. Um dos picos desse processo de convergência foi o movimento educacional denominado *Lição de Coisas*,³ que fez enorme sucesso a partir do fim do século XIX. Em contraposição a uma tradição pedagógica inteiramente livresca, esse movimento procurava ativar o contato direto com as coisas, tornando mais palpáveis e tangíveis os conheci-

3. O termo “lição de coisas” foi popularizado na Exposição Universal de Paris, em 1867. Uma das referências era o educador suíço J. Pestalozzi, para quem as lições deveriam preconizar as coisas antes das palavras, a educação pelas coisas e não a educação pelas palavras.

mentos. Uma metodologia de ensino que visava desenvolver na criança a capacidade de exercer os sentidos e a observação dos fenômenos para uma melhor aprendizagem.

Em consonância com essa abordagem, muitos educadores se empenharam, desde o início do século XX, para que as escolas incrementassem suas coleções de objetos e recursos didáticos (como esqueletos, globos, pedras, instrumentos para se realizar experimentos etc.) e montassem seus próprios museus. Os museus escolares de história natural foram incentivados como um complemento corretivo ao ensino das ciências baseado unicamente nos manuais e livros didáticos, que se reduziam a meras descrições, sem propiciar a observação/experiência direta dos objetos naturais. Mas poucas instituições escolares tinham condições e conseguiam ter seu próprio museu senão de forma muito precária. Um desdobramento natural foi a visitação organizada das classes escolares aos museus que concentravam acervos e cuidados na apresentação e explicação de exemplares variados.

Isso reforçou a dimensão educativa das exposições, então percebidas como algo complementar ao ensino escolar, o que acabou fazendo com que turmas de estudantes supervisionadas por professores se tornassem um dos principais segmentos do público visitante dos museus em todo o mundo, influenciando muito a forma de comunicação adotada nos museus, sobretudo em museus de ciências. Seja pela proporção desse público, seja por

sua importância estratégica na formação cultural, certa escolarização dos museus predominou por muitas décadas e ainda estrutura alguns museus, com uma organização disciplinar das exposições, com vitrines repletas de informações, ou disposição do acervo para realização de atividades e experiências que compõem os currículos da educação básica. Uma importante crítica a esse tipo de abordagem foi elaborada por Margarete Lopes (1991), defendendo práticas educativas diferentes daquelas características da cultura escolar, com formas de mediação cultural, incluindo a expografia, que se afastassem do didatismo escolar e buscassem explorar outras formas de interação. A ideia de interação dialógica e de experiências geradoras de reflexão, hegemônica nos dias atuais, foi se firmando, juntamente com os setores educativos nos museus, e se institucionalizado em políticas públicas como a Política Nacional de Educação Museal.⁴

Outra observação inicial talvez convenha aos leitores que desconhecem a ideia dos mestrados profissionais como locais de produção de conhecimento aplicado. O Promestre procura desenvolver pesquisas aplicadas, voltadas para a criação de um produto, uma intervenção, um recurso que tenha relevância concreta. Algo que vá além da formulação de uma indagação, registro de um estudo aprofundado ou reflexão teórica. Naturalmente, esse tipo de pesquisa que busca uma intervenção prática na realidade concreta envolve também uma série de etapas e aspectos característicos de uma

4. Ver Política Nacional de Educação Museal. Disponível em: <https://pnem.museus.gov.br/>. Acesso em: 28 dez. 2023.

dissertação acadêmica: recorte do problema, levantamento de arsenal teórico-metodológico que pode contribuir no entendimento e na abordagem da questão, seleção de categorias de análise, discussão de procedimentos, conjecturas sobre possíveis interpretações e soluções. Assim, embora seu desenvolvimento visasse à elaboração de um plano museal, ela implicou em diversos estudos, sondagens, referências, análises, discussões que estão sintetizadas neste livro, que apresenta referências e conceitos mobilizados e apropriados na abordagem do projeto. Já o produto – indicações para um plano museológico para o Museu do Cotidiano (mUc) – traz os resultados na forma de diretrizes para sua implementação.

Este trabalho teve como objetivo principal a reflexão de como transformar uma coleção particular de objetos em uma instituição museal aberta ao público. Ainda que seu foco seja um caso particular, as ideias desenvolvidas aqui dialogam com políticas públicas da área da educação e da cultura, podendo subsidiar montagens e adaptações em outros museus congêneres. Como metodologia para o estudo deste caso, a coleção de Antônio Carlos Figueiredo denominada por ele como Museu do Cotidiano, foram realizadas diversas entrevistas com o colecionador, revisão bibliográfica para a busca de experiências inspiradoras e debate sobre conceitos que fundamentam as diretrizes iniciais de planejamento e implantação da expografia, com a simulação de um primeiro roteiro de visitaç

além de indicações iniciais para a elaboração do site da instituição.

Em relação ao texto, o primeiro capítulo apresenta o colecionador e a forma como a coleção foi engendrada, suas estratégias de coleta e de guarda. Em primeiro lugar, uma breve biografia que já localiza o início do ato de colecionar. Em segundo, a atuação profissional de Antônio Carlos e sua transformação em colecionador. Em seguida, é analisada a maneira como a coleta é empreendida por ele, envolvendo suas visitas aos “topa-tudo” de Belo Horizonte, seus fornecedores e suas derivas e *flaneries* pela cidade à cata de objetos e histórias. Logo depois é observada a formação do lugar de guarda da coleção, suas características e proximidades com o fenômeno dos gabinetes de curiosidades dos séculos XVI e XVII na Europa. Nesse tópico, avalia-se a possibilidade de criação de uma instituição híbrida, entre museu e obra artística, devido às estratégias de arranjo e conformação da coleção e da ambiência criada no local de guarda.

No segundo capítulo, que trata da coleção, de suas implicações teóricas e conceituais e da possibilidade de sua institucionalização, situamos a coleção de Antônio Carlos dentro do campo que chamamos Cultura Material, com uma breve descrição das disciplinas que a estudam e suas implicações sociais. Em seguida apresentamos o conceito de coleção que trabalharemos neste livro e depois indicamos o tipo de discurso narrativo a que uma coleção pode se prestar. Para isso recorreremos, entre outros con-

ceitos, à ideia da “antologia de existências” desenvolvida por Michel Foucault em seu texto “Os homens infames”. Também nesse momento do texto indicamos o sentido que vamos manejar o conceito de “cotidiano”, alinhado com as reflexões de Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano*. Em seguida procuramos tratar do tipo de instituição museal em que o Museu do Cotidiano pode se transformar, analisando historicamente alguns modelos e suas respectivas atuações e recortes.

Apresentamos duas obras que se aproximam conceitualmente do objeto estudado nesta pesquisa, dois tipos de museu-obra, analisando o exemplo do Museu da Inocência, criado por Orhan Pamuk em Istambul, e o Museu Guatelli, em Parma, na Itália, procurando estabelecer um diálogo possível com o Museu do Cotidiano no que diz respeito ao uso de narrativas para construção de significados. Também nesse capítulo há o momento de reflexão sobre o espaço do ponto de vista conceitual, partindo de três conceitos teóricos. O primeiro foi o conceito de heterotopia formulado por Michel Foucault, que observa a existência de lugares onde os tempos e funções se sobrepõem, numa espécie de acumulação de sentidos. O segundo foi uma abordagem fenomenológica do espaço por meio do conceito de *genius loci*, recuperado da cultura antiga romana pelo arquiteto Christian Norberg-Schultz nos anos 1970. Esse conceito, apropriado por ele, propõe a ideia de que o lugar tem um espírito, uma essência, e que para iniciar um projeto, a

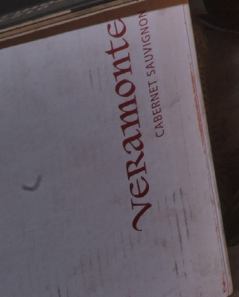
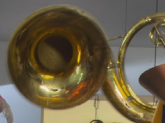
metodologia fenomenológica estabeleceria em primeiro lugar observar, ver, entrar em contato com a coisa ou fenômeno para depois propor, intervir e desenhar a partir dessa observação. O terceiro conceito abordado foi a ideia de rizoma, formulada por Gilles Deleuze e Felix Guattari, para se pensar o roteiro inicial de visita, em que não há início, nem fim e o visitante pode empreender múltiplas entradas e interpretações, sem uma ordem imposta pela instituição, e promover suas próprias linhas de apropriação.

O capítulo “O produto: diretrizes iniciais para o Museu do Cotidiano” trata do produto desta pesquisa, indicando conceitos e linhas de planejamento institucional. Ele foi dividido em três partes. A primeira apresenta um breve resumo do contexto brasileiro em relação à institucionalização dos museus, em sintonia com as indicações do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) de metodologias para formatação de planos museológicos e planejamento para implantação. Definimos nesse capítulo dois itens iniciais para um plano museológico, sendo eles a sua caracterização como museu e o seu planejamento conceitual. Há um resumo do recorte curatorial desenvolvido em parceria com o colecionador, indicando o conceito do Museu do Cotidiano. Depois dessas definições iniciais, partimos para uma proposta básica de adaptação do espaço para a abertura à visita pública no que diz respeito à legislação de acessibilidade e de combate a incêndios, entendendo esses itens como es-

senciais para a segurança do público e do acervo. Depois, nesse mesmo capítulo, indicamos ações possíveis de engajamento do público, propondo, entre outras coisas, a criação de editais de produção artística com base no acervo do museu, com temas como instalações, performances, escultura, fotografia, vídeo, literatura e cinema. O acervo material e imaterial da coleção deverá ser o ponto de partida das obras a serem propostas. Como parte do produto apontado nesta pesquisa, indicamos um layout inicial para o site do mUc, com simulação de um roteiro de visita. Esse roteiro propõe possíveis desdobramentos virtuais relacionando a visita física à visita ao site do museu a ser desenvolvido posteriormente pelo colecionador e por equipe especializada.

A inserção de diversas imagens nos três capítulos foi fundamental para a descrição da atividade de coleta, dos objetos e exposições da coleção, no primeiro capítulo; de museus contemporâneos que serviram de referência na concepção e elaboração deste trabalho, no segundo capítulo; e, por fim, nas soluções propostas para organização do espaço físico (croquis e plantas) e meios de comunicação (imagens para o site, etiquetas etc.) apresentadas no terceiro capítulo.

Nas considerações finais procuramos relacionar o caminho proposto para a organização da abertura de uma coleção particular como possível metodologia para outras coleções e, com isso, buscamos contribuir para o campo de reflexão sobre expografia e seus desdobramentos.



1

Sujeito e objeto

O sujeito: uma breve biografia de Antônio Carlos Figueiredo

Antônio Carlos Figueiredo nasceu em Ouro Preto na segunda metade da década de 1940, o oitavo de nove irmãos. Aos cinco anos de idade, juntamente com sua família, veio de mudança para Belo Horizonte, onde seus irmãos mais velhos já estavam estudando e fazendo faculdade. Seu pai era guarda-livros, o que seria equivalente à profissão de contador na época, e já morava em Belo Horizonte desde meados de 1948, a convite de Américo René Gianetti, futuro prefeito de Belo Horizonte, para trabalhar no Departamento de Estradas e Rodagens, sendo um dos primeiros funcionários. Três de seus irmãos mais velhos estudaram engenharia e, desde que atingiu idade para ingressar na faculdade, sua família fazia pressão para que Antônio Carlos abraçasse a mesma profissão. Mas sua dúvida em relação à escolha do curso superior o levou a fazer um teste vocacional no Instituto de Educação de Minas Gerais, em que psicólogos aplicavam testes desse tipo. Antônio Carlos relata que seu teste teve a duração de um ano e ao final o resultado foi vocação para economia, para sua surpresa.

Prestou vestibular na PUC e passou para o curso de currículo integrado – contabilidade, administração e economia, de duração de seis anos. Ainda no primeiro ano da faculdade conseguiu um emprego por intermédio de seu irmão mais velho e foi trabalhar com Sandoval de Moraes no Banco do Planalto. Em seguida trabalhou por 19 anos no recém-fundado Banco do Progresso, até ser convidado para ser diretor em Porto Alegre, em 1986.

Entretanto, seu desejo de sair do banco e da profissão de economista já vinha sendo alimentado desde 1984 e esse convite foi a oportunidade para que Antônio Carlos fizesse a ruptura com sua carreira “muito bem-sucedida em seus equívocos”. Segundo seus relatos, foi uma decisão difícil, mas muito bem pensada e irreversível. Uma nova vida profissional começava: o trabalho como galerista de arte. Em 1987 já montava sua própria galeria, na Rua Tomé de Souza, 860, chamada Matiz Arte Galeria, inaugurada com uma exposição do pintor Carlos Bracher. A partir desse momento, atuou como galerista, colecionador e editor de gravuras e chegou a promover várias exposições. Mas os objetos já tinham começado a sua implacável perseguição.

As galerias: da galeria de arte à coleção de objetos

Antônio Carlos relata a primeira lembrança em relação ao seu interesse pelos objetos ainda em tenra infância, em Ouro Preto. As crianças da época mamavam no peito da mãe até bem crescidas, com quatro a cinco anos aproximadamente, aproveitando o leite de irmãos mais novos. Um dia, em vez do peito materno, é apresentada a ele uma garrafa de vidro verde com um bico de borracha vermelha. Era uma garrafa do refrigerante Guaraná Champagne Antártica acrescido de um bico borracha, pois na época não havia mamadeiras de vidro disponíveis. Esse foi o primeiro objeto curioso a chamar sua atenção. Lembra, em seguida, que aos dez anos de idade, já em Belo Horizonte, ao andar pela região do Mercado Central, viu em uma barbearia uma cadeira de madeira e palhinha à venda. Era uma antiga cadeira de barbeiro da qual o dono queria se desfazer para comprar uma mais moderna. Arrematou a cadeira com dinheiro que ganhava dos irmãos mais velhos e levou de carroça para casa. Segundo seu relato, lá chegando, sua mãe exclamou: “Bonito hein? Você vai ser barbeiro? Onde você vai colocar isso?” Ele responde que não sabia ainda. E ela retrucou: “Eu sei! No seu quarto. Você tira a sua cama e dorme na cadeira!” E assim ele fez durante poucos dias, até sua mãe se compadecer.

Conta também, outra história, que aos doze anos de idade seu desejo era ter uma bicicleta. Ele lembra a sua participação em um concurso infanto-juvenil que na época premiava o vencedor com uma bicicleta nova da marca Gulliver. Esse concurso era promovido pelas Lojas Bemoreira, de Belo Horizonte, e se chamava “Chute a gol”. Ele acontecia na sede da TV Itacolomi. As crianças se inscreviam e durante o programa duas eram sorteadas. As duas então tiravam “par ou ímpar” para escolherem se ficariam no gol ou no chute ao gol. Antônio Carlos foi sorteado, mas perdeu no “par ou ímpar” e teve que ir para o gol, mesmo não sendo sua posição preferida. E na hora do chute, não conseguiu defender. Segundo relata, foi uma tristeza enorme, um desapontamento. Um tempo depois, próximo à data de seu aniversário, seus pais decidiram comprar a mesma bicicleta Gulliver de presente para ele. Aí veio a surpresa do menino: ele não queria de presente a Gulliver novinha. Seu objeto de desejo era a bicicleta usada do açougueiro do bairro... Ela tinha história. Tinha um cesto, um mapa da cidade, uma campainha, um pequeno farol. Não importava o fato de a bicicleta ser grande demais para o menino. Ele queria a bicicleta velha e usada do açougueiro e a negociação para obtê-la também fazia parte da história da bicicleta. Esse interesse pelos personagens e seus objetos comuns da vida cotidiana permearam a formação da coleção que ele hoje nomeia Museu do Cotidiano.

Voltando ao ano de 1986, ano da virada profissional, ao sair do Banco Progresso e iniciar o trabalho como galerista, Antônio Carlos já possuía os imóveis da Rua Tomé de Souza, 860, loja de 50m² em que montou a primeira galeria, e também a grande loja de aproximadamente 350m² da Rua Bernardo Guimarães, 1296. Ele já vinha alimentando o desejo de sair do emprego no Banco Progresso e a compra das lojas, além de serem encaradas como investimento, era parte do plano de mudança de rumo profissional. Ele conta que a princípio não quis montar a Matiz Arte Galeria na loja maior, pois achou pretensioso para um galerista inexperiente. Pensava em ir devagar, primeiro na pequena loja de 50m², e depois, dependendo do andamento da galeria, faria a mudança para o endereço maior.



Reunião com artistas na loja da Rua Bernardo Guimarães. Fonte: Acervo pessoal de Antônio Carlos Figueiredo, 1990.

A loja da Rua Bernardo Guimarães era usada para guardar quadros e alguns objetos, a essa altura uns 200, dos mais variados tipos, incluindo a bicicleta do açougueiro da infância, entre outros. Havia uma mesa para receber amigos que eventualmente vinham beber com Antônio Carlos em noites de conversa animada. Numa dessas reuniões, estavam presentes Fernando Luchesi, Roberto Vieira, Thaís Helt e Amilcar de Castro, todos artistas plásticos, além de Adriana Moura, fotógrafa. Ao ver o interesse e as histórias contadas por Antônio Carlos sobre esses objetos guardados na loja, Amilcar fala para ele: “Antônio, o que você gosta mesmo é dessa história dos objetos. Vá fundo nisso! Vá até as últimas consequências!” (Relato de Antônio Carlos à pesquisadora em novembro de 2016). Esse conselho, segundo conta Antônio Carlos, ficou ecoando em sua cabeça: “Ele leu isso antes de mim”. E aos poucos foi o que ele fez.

Em 1992, ao mudar a galeria para o endereço da Rua Bernardo Guimarães, o acervo já era uma mescla de artes plásticas e de objetos. Alguns à venda, outros não, a maioria disponível para locação para produção de filmes, fotos, comerciais e novelas. Ele muda então o nome da galeria para Matiz Arte e Objeto em 1993. Segundo seu relato, até 1995 ela funcionou em horário comercial, com porta de vidro para a rua, com secretária, etc. A partir dessa data, a loja começa a funcionar com as portas de aço fechadas e atendimento com hora marcada. Desde meados de 2005 passa a encarar esse traba-

lho de coleta e guarda como a sua vocação profissional principal e finalmente conceitua seu acervo como uma coleção voltada à vida cotidiana. Começa então a usar o nome “Museu do Cotidiano”, evitando cada vez mais a comercialização dos objetos.

A caça aos objetos: técnicas de coleta

A aquisição dos objetos é um assunto fundamental na composição, conceituação e compreensão do seu acervo. Uma vez dominado pelos objetos – segundo Antônio Carlos, são os objetos que o perseguem e não o contrário – as formas de coleta são bem interessantes e diversas. Seguem algumas rotinas, quebradas muitas vezes pelo acaso e pela deriva na cidade. Em geral a coleta conta com o apoio de um grupo de “carrinheiros” – pessoas que andam pela cidade com carrinhos de mão coletando objetos descartados ou em via de descarte. São pessoas que Antônio Carlos conhece de longa data e que o mantêm informado sobre desmontes de lojas, de casas, descartes de empresas etc. Há outro grupo de apoio formado por donos de lojas do tipo “topa-tudo”,¹ a maioria amigos e parceiros, pois sabem que Antônio Carlos não representa concorrência para eles. Há uma “conduta padrão” na relação comercial com esses lojistas que consiste em, por exemplo, não perguntar a fonte dos objetos, não barganhar demais e sempre negociar pagamento à vista. Mas também há artimanhas da parte do com-

1. Lojas topa-tudo são lojas que comercializam objetos e móveis usados, de diversas origens, estados de conservação, valores e tipos. Se diferenciam das lojas de antiguidades pois normalmente praticam preço baixo na comercialização dos itens, valorizando o giro rápido das mercadorias em detrimento ao valor agregado de algum item específico.

prador, como não demonstrar muito interesse pelo objeto desejado – virar de costas e observar outros objetos que a princípio não seriam negociados, mas que no “bolo” das compras são adquiridos para não levantar suspeita de qual seria realmente o objeto almejado, evitando um aumento de preço. As visitas a essas lojas são semanais, às vezes diárias. Um dos locais mais visitados é o Edifício Maletta, no centro da cidade, onde Antônio Carlos mantém um grupo de amigos lojistas e onde gosta de passear e adquirir objetos. Visita com frequência a loja do João Relojoeiro, que está no edifício desde os anos 1970, e onde há toda sorte de relógios, de pulso e de parede, além de pequenos objetos relacionados a esse universo. A maior parte de seus relógios de pulso foi adquirida nesse local.



Fachada da loja João Relojoeiro, Edifício Maletta. Fonte: Acervo pessoal de Antônio Carlos Figueiredo.

Ao lado da loja do João Relojoeiro fica a loja do Wilson Sapateiro, antigo local do Armarinho Acapulco – cujo mobiliário e todo o estoque foi arrematado por Antônio Carlos, exceto pela placa, um dos seus objetos de desejo mais difíceis de conseguir. No segundo piso fica o abarrotado e confuso Sebo do Tião, fonte de inúmeras aquisições. Nesse piso também há o Sebo Rosarium do Vandeir, considerado por Antônio Carlos como de “bom olho”, sofisticado e com curadoria bem mais seletiva.

As lojas “topa-tudo” do bairro Carlos Prates (leia-se Avenida Tereza Cristina) são outros locais de visita constante. Ali, o que ele mais encontra são itens de mobiliário, fruto de leilões para os quais os donos dessas lojas muitas vezes se organizam em cotas com o objetivo de viabilizar a participação e depois dividirem os itens comprados de acordo com as especificidades de seus clientes e lojas. Muitas cadeiras e mesas de seu acervo provêm dessas lojas.

Outra estratégia de coleta utilizada por Antônio Carlos de forma não sistemática, mas recorrente, é o que poderíamos chamar de *deriva*. Ele sai de casa sem saber ao certo aonde ir. Caminha até o centro da cidade, perto da região da Santa Casa, região hospitalar onde são encontradas muitas linhas de ônibus que chegam de diversos pontos da cidade. Ele espera um ônibus no ponto sem saber qual linha vai pegar. Entra e segue viagem. Em determinado momento, conta, ele “sente” que deve descer do ônibus. E deixa o acaso guiar. Sai andando sem rumo, observando, mapeando.

Esse procedimento merece uma atenção especial, por diversos motivos. Antônio Carlos utiliza dessas estratégias intuitivamente, mas, ao analisarmos mais de perto, podemos identificar que elas guardam semelhanças com estratégias de criação usadas pelos artistas do movimento *surrealista*² e também pelos ativistas *situacionistas*³ franceses. Além disso, elas incluem nosso sujeito na categoria poética/política dos *flâneurs* descritos por Walter Benjamin com base na obra do poeta francês Baudelaire. Suas estratégias de coleta são relevantes ao identificarmos (mais adiante neste texto) o colecionador/objeteiro também como um criador.

Começaremos comentando a figura do *flâneur*, personagem urbano que aparece pela primeira vez no ensaio “Le Peintre de la vie moderne” (O pintor da vida moderna), de Charles Baudelaire, publicado em 1863, no qual o escritor descreve sua deambulação sem destino pela cidade de Paris, cidade essa em profunda transformação arquitetônica, urbana e social. Nesse ensaio, o escritor descreve um certo senhor G., um homem culto, movido pela curiosidade e pela convalescença. “Ora, a convalescença é como uma volta à infância. O convalescente goza em mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais” (BAUDELAIRE, 1995, p. 85). Através do olhar desse personagem, ávido e interessado, especialista no exercício da observação, Baudelaire empreende uma crítica ao novo modelo social que

2. Movimento de vanguarda artística e literária surgido na França nos anos 1920, que, influenciado pela obra de Sigmund Freud, principalmente no que diz respeito à descrição do inconsciente humano, vai elaborar procedimentos de criação artística e literária que contrapõem a racionalidade e que se utilizam do acaso além do próprio inconsciente.

3. O movimento Situacionista, ou Internacional Situacionista, movimento político e artístico surgido nos anos 1950, apesar de ter sido criado originalmente na Itália, teve destaque por sua atuação na França, em especial na figura de Guy Debord. O movimento criticava fortemente a separação da arte como atividade especializada, apartada da política e da vida, e propunha uma forma de arte revolucionária no sentido de estar atrelada à vida cotidiana.

emergia da intensa industrialização e concentração urbana. O Sr. G., segundo Baudelaire, não poderia ser considerado um *dândi*, apesar de seu estofo intelectual, ele não tinha uma predileção pela indiferença, não era *blasé*. Era afetado pelas coisas do mundo pelas quais tinham grande interesse e paixão. G tem horror às pessoas entediadas. Ele é o grande observador, desprovido de julgamentos morais. “Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito” (BAUDELAIRE, 1995, p. 21). Benjamin vai acrescentar a esse personagem de Baudelaire outros atributos em relação à vida na cidade. Vai identificar nos interstícios urbanos, conformados pelas galerias, um espaço mais silencioso, uma cidade em miniatura, onde a *flanerie* é possível longe do caos e do barulho das ruas; onde o *flâneur* pode exercer sua observação.

As calçadas largas eram raridade antes de Haussmann; as estreitas ofereciam pouca proteção contra os veículos. A *flanerie* dificilmente poderia ter-se desenvolvido em toda a plenitude sem as galerias. “As galerias, uma nova descoberta do luxo industrial – diz um guia ilustrado de Paris de 1852 – são caminhos cobertos de vidro e revestidos de mármore, através de blocos de casas, cujos proprietários se uniram para tais especulações. De ambos os lados dessas vias se estendem os mais elegantes estabelecimentos comerciais, de modo que uma de tais passa-

gens é como uma cidade, um mundo em miniatura”. Nesse mundo o flâneur está em casa (BENJAMIN, 2006, p. 34-35).

Mas praticar a *flanerie*, mesmo na época descrita por Baudelaire e posteriormente analisada por Benjamin, já era uma atitude de resistência. Resistência ao tempo funcional das atividades do trabalho, à massificação, à recusa ao ócio. Hoje, na velocidade excessiva da metrópole, praticar a *flanerie* soa mesmo como uma forma de resistência. Antônio Carlos tem em comum com o *flâneur* de Baudelaire a grande curiosidade pelo Outro. Tem por estratégia colocar-se à disposição para ser afetado, como procedimento para descobrir histórias cotidianas, seus personagens e objetos. Essa característica é um dos elementos identificados ao longo do período de pesquisa, como um procedimento de criação artística, utilizado informalmente na constituição do acervo-obra.

No caso das estratégias dos artistas surrealistas, o uso recorrente do acaso como técnica era parte do processo criativo e tinha como objetivo enfatizar o uso do inconsciente (descrito por Freud em textos que tiveram grande influência no movimento) na criação, em detrimento ao excessivo uso da razão. Técnicas de escrita e desenho como a do *cadavre exquis*, em que um pedaço de papel era dobrado

em tantas partes quantos os participantes que, sem verem o que o outro desenhava, apenas pegando nalgumas linhas e formas que chegavam ao limite da dobra, tinham de lhes dar continuidade e

realizar no espaço que lhe foi atribuído um desenho liberto de preocupação moral, apenas atendendo ao repertório imagético e onírico que se apresentasse em automatismo. O resultado, fruto do acaso na construção deste discurso ou poema visual, afirmava-se como um ato de liberdade que procurava eliminar o controle exercido pela razão e a aura do domínio autoral (GINGA, 2001).

Mas os surrealistas valorizavam sobretudo os aspectos oníricos criados pelas técnicas de uso do acaso e do inconsciente. Não propunham sair do campo das artes propriamente dito ou embaralhar arte e vida, como mais tarde viriam a propor os situacionistas. As vanguardas artísticas europeias do início do século XX, das quais o surrealismo fez parte, tiveram, em contrapartida, o grande mérito de ampliar as categorias das obras de arte, com mecanismos de criação como o *objet trouvé* ou *readymade*⁴ e a *performance*,⁵ tirando a criação artística da redoma do academicismo, ampliando também o leque de criadores. Além disso, os surrealistas se opunham ao gosto orientado pelas convenções sofisticadas do *bom tom*” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1976). Essa quebra com o “bom gostismo” é comum ao interesse de Antônio Carlos por objetos kitsch do cotidiano, objetos de produção em massa da chamada baixa cultura e também pelo interesse que possui, desde os tempos que atuava como galerista de arte, pelos trabalhos dos artistas conhecidos como “artistas populares”, como o pin-

4. *Ready-made* foi um termo criado por Marcel Duchamp, artista francês que pertenceu aos movimentos de vanguarda artística Dadaísmo e Surrealismo, no início do século XX, que consistia na criação de objetos artísticos a partir de artigos comuns, cotidianos, aleatoriamente escolhidos, reunidos e deslocados para um museu ou galeria de arte. Os *ready-made* são objetos de produção em massa, repetidos, seriados, que possibilitem a reprodução da mesma obra inúmeras vezes, problematizando ainda mais a noção de autoria.

5. A performance, como categoria artística independente do teatro, pode ser observada pioneiramente na apropriação pelo movimento de vanguarda artística Futurismo da obra de Alfred Jarry. Mas é durante o movimento dadaísta que a performance é desenvolvida de forma mais sistemática, principalmente após a inauguração do Cabaret Voltaire, em Zurique, em 1916. Como campo artístico mais autônomo a performance consolidou-se entre as décadas de 1950 e 1960.

tor Amadeo Lorenzato,⁶ artista pelo qual alimenta grande admiração e do qual possui grande acervo, e o escultor Artur Pereira.⁷

Já o *situacionismo*, movimento artístico e político iniciado em 1958 na França por Guy Debord, tinha como procedimento de criação e apropriação a deriva pela cidade, que consistia na estratégia de deixar o caminho guiar, sem um roteiro prévio, para depois mapear as ambiências percebidas, o percurso afetivo, e atuar sobre ele. A partir da deriva construir uma situação.

Deriva: Modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem rápida por ambiências variadas. Diz-se também mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência.

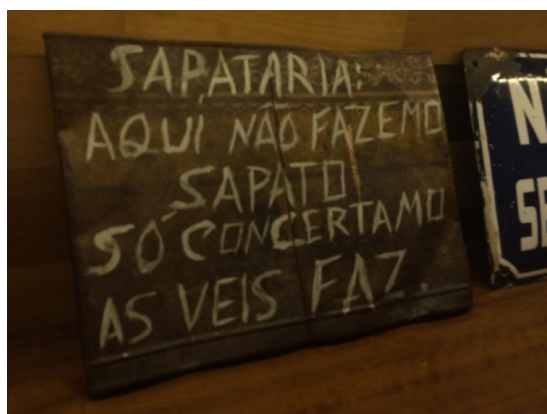
[...] Andar pela cidade não tem graça, é preciso fazer um tremendo esforço para ainda encontrar algo de misterioso nas tabuletas de rua, última expressão do humor e da poesia (IVAIN, 1958 *apud* JACQUES, 2003, p. 67).

Consideravam a deriva como desalienação, como experiência física, estética e política. Consideravam que a cidade deveria ser habitada pelo *homo ludens*, e que o jogo deveria ser uma possibilidade de reorganizar a existência e a vida cotidiana. Nas suas andanças, Antônio Carlos joga com as possibilidades para que se transformem em situações. Usa o acaso como ferramenta desse jogo. Frequenta lugares com escalas heterogêneas, frequentados

6. Amadeo Lorenzato, artista mineiro, nascido em Belo Horizonte no ano de 1900, descendente de italianos, viveu durante 22 anos na Europa no período entre as duas grandes guerras mundiais. Foi pintor de paredes até aproximadamente 60 anos de idade, quando começou a exercer a atividade artística. Pintou sobretudo temas do cotidiano, ininterruptamente até a morte, em 1994.

7. Artur Pereira, escultor mineiro, nascido em Cachoeira do Brumado, próximo a Mariana, é conhecido pelas peças de madeira cedro em que retrata animais e presépios.

por diversas classes sociais. Busca resíduos e fragmentos. Às vezes encontra uma caçamba que vasculha, às vezes se depara com algum tipo de loja de bairro, uma loja de prestação de serviço como conserto de bicicleta, por exemplo. Entra e conversa, “assunta”. Conhece pessoas, pergunta sobre a atividade, interessa-se por algum objeto, negocia.



Placas do acervo do Museu do Cotidiano. Fotografia de Isabela Vecchi Abijaude, 2018.

Todos esses lugares e procedimentos o fazem entrar em contato com algum tipo de objeto cotidiano, banal no sentido de seu uso e valor. Objetos de produção em massa que foram descartados pela falta de uso ou obsolescência. São raríssimos os objetos de valor encontrados por essas vias. E essa nunca foi a intenção de Antônio Carlos, que, por sinal, não gosta de ser chamado de colecionador. Prefere o uso do termo “objeteiro”. Ele relaciona a palavra colecionador a um tipo de pessoa que procura objetos valiosos, raros e antigos. Ele se interessa principalmente pela história envolvendo a coleta e o objeto. O processo é parte integrante da coleção. Não há uma busca pelo valor material, mas pela intensidade em que o objeto afeta o “objeteiro”.

Há alguns filmes documentários sobre a história e o trabalho de Antônio Carlos que ajudam a compreender e visualizar o acervo do Museu do Cotidiano, como *O objeteiro*, dirigido por Filipe Chaves,⁸ e outros, com visitas guiadas, como *Uma visita ao Museu do Cotidiano: um lugar de objetos decolativos*, que pode ser encontrado no Youtube.⁹

8. Disponível em:
<https://emcplay.com/video/157/o-objeteiro/?play>.

9. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=_lTdBrkM5Wk.

Relato de uma deriva



Registro do dia da deriva. Fotografia de Isabela Vecci Abijaude, 2018.



Em 6 de novembro de 2018 acompanhei Antônio Carlos em uma das suas incursões aleatórias pela cidade. Fotografei quando era possível usando meu celular, para evitar chamar muita atenção com uma câmera fotográfica. Pegamos um ônibus ao acaso, na Avenida Alfredo Balena, e seguimos sem saber o rumo. Fomos parar no bairro Goiânia. Percorremos, durante aproximadamente três horas, algumas ruas do bairro. Observando, conversando, entrando em estabelecimentos comerciais.

Ao finalizar meu dia de acompanhamento a esse tipo de “técnica” de captação de objetos (e de histórias), pude observar que o fato de ele se manter em movimento pela cidade, com um olhar aberto a observar as pessoas no seu dia a dia, a observar as dinâmicas da cidade e suas constantes mudanças, possibilita uma aproximação com as táticas cotidianas que as pessoas empreendem. Essas táticas, segundo Michel de Certeau, se dão no tempo, na ocasião, e não num espaço delimitado.

Denomino [...] “tática” um cálculo que não pode contar com um “próprio”, nem, portanto, com uma fronteira que distinga o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu

não lugar, a tática depende do tempo, vigiando para “captar no voo” possibilidades de ganho. O que ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para transformar em “ocasiões”. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos (assim, no supermercado, a dona de casa, em face de dados heterogêneos e móveis, como as provisões no freezer, os gostos, apetites e disposições de ânimo de seus familiares, os produtos mais baratos e suas possíveis combinações com o que ela já tem em casa etc.), mas a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a ocasião (CERTEAU, 1994, p. 45).

A possibilidade de “esbarrar” com táticas cotidianas se daria pela própria disposição do colecionador, ao se colocar também em movimento, como numa dança em que, de vislumbre, conseguiria captar essas ocasiões temporais cotidianas. É um tipo de coreografia que, à maneira dos surrealistas e situacionistas, se utiliza do ardil do acaso em busca de situações, surpresas, revelações, estranhamentos. Se no caso dos situacionistas a deriva tinha no caminhar uma prática estética, para o colecionador é uma prática existencial, de resistência ao tempo útil e burocrático, uma busca pelo lúdico como estratégia de vida. Ele parece saber, intuitivamente, que essa prática de caminhar pela

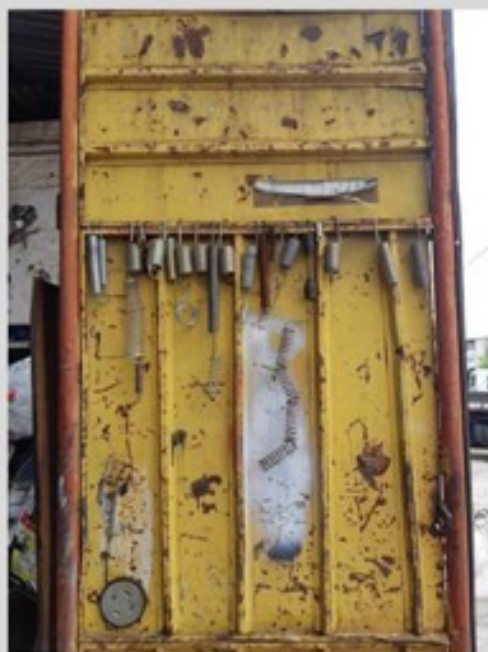
cidade é a única possibilidade de se ver frente a frente com o cotidiano que tanto preza. Colocando-se integralmente de forma receptiva para apreender momentos do imprevisível, do imponderável. Fenômenos que não têm lugar na ordem, na racionalidade. Acontecimentos que escapam dos relatos, das histórias. Em alguns casos, quando ocorre um tipo de encontro, ele consegue captar um objeto que carrega na sua materialidade uma forma de imaterialidade cotidiana. Em outros casos, encontra a própria imaterialidade, sob a forma de relatos das suas experiências vividas na deriva.



Registros do dia da deriva.
Fotografia de Isabela Vecchi Abijaude, 2018.













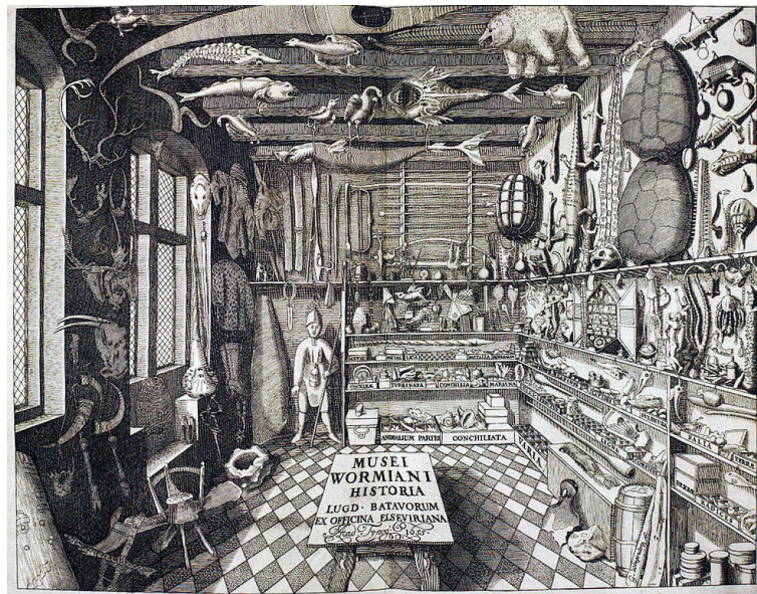
A formação do lugar: um gabinete de curiosidade contemporâneo?

A loja da Rua Bernardo Guimarães é o principal local de guarda do acervo de Antônio Carlos. A cada dia que passa, fica mais abarrotada de objetos. Há alguns anos, em conversas informais, Antônio Carlos me contou sobre as várias possibilidades de transferência do acervo para outros locais. Algumas pessoas ligadas à Universidade Federal de Minas Gerais aventaram a transferência para o edifício da Faculdade de Direito no centro da cidade. Em outra ocasião, pessoas ligadas à Secretaria Estadual de Cultura de Minas Gerais sugeriram e indicaram o edifício do DETRAN, na Avenida João Pinheiro. Todas essas conversas e promessas resultaram em nada e trouxeram uma grande frustração para o colecionador, que vivia na expectativa de concretizar uma via institucional para seu acervo. Diante desses acontecimentos e após uma conversa que tivemos sobre esse tema – o espaço de guarda e exibição –, ele se convenceu de que o local do Museu deveria ser onde ele já está: na loja da Rua Bernardo Guimarães. Esse endereço é estratégico do ponto de vista de sua inserção no circuito de museus existente na Praça da Liberdade, a apenas um quarteirão de distância. Além disso, é um imóvel próprio, que pode fazer parte do futuro instituto que Antônio Carlos pretende fundar com objetivo de institucionalizar sua coleção. Mas

para além de tudo isso, podemos enxergar nesse espaço um interessante lugar de fruição, diferente e original em sua apresentação do acervo. Foi a partir desse olhar e de uma certa inquietação conceitual que resolvi abordar o Museu do Cotidiano como tema no curso de mestrado. Essa inquietação dialoga com conceitos do campo da museologia, pois procura entender, entre outras coisas, como poderíamos tirar partido da organização espacial do acervo como elemento importante na fruição, percepção e interação dos visitantes. Além disso, podemos perceber que essa organização constitui, em certo sentido, uma obra artística em constante elaboração. Um museu-obra, onde o arranjo dos objetos é parte constitutiva do acervo, como abordaremos mais adiante.

O surgimento dos “gabinetes de curiosidade” dos séculos XVI e XVII, observados na Europa e considerados por alguns historiadores como precursor do museu, foi o fenômeno com o qual procurei estabelecer diálogos conceituais possíveis com o acervo e o local de guarda do Museu do Cotidiano. O ato de colecionar, o acúmulo de objetos e a organização particular do acervo foram os indícios para essa aproximação.

Os gabinetes de curiosidades



O museu de Ferrante Imperato. *Dell'istoria naturale* (IMPERATO, 1672 apud FINDLEN, 1994).

Na Europa dos séculos XVI e XVII, colecionar tinha se transformado na atividade preferida entre uma educada elite social.

Aqueles que a partir do fim do século XV serão chamados *Humanistas*, de fato não correspondem a nenhum dos grupos existentes: não se definem pelo exercício de uma mesma profissão, nem pela pertença comum a uma organização, o clero. Mas pelo culto que votam aos *bonne litterae*, *litterae antiquiores*. As coleções de antiguidades formam-se e propagam-se à medida que este grupo se constitui, primeiro na Itália, depois nos países transalpinos. É só num segundo momento e

sob a influência dos humanistas que as coleções deste gênero se formarão nas cortes principescas, dos Medicis, dos Este, de papas e de cardeais, em Itália, de Matias Corvino na Hungria, dos reis de França e de Inglaterra, etc. Na segunda metade do século XVI, a moda de colecionar antiguidades difundiu-se em todos os países europeus, e em ambientes muito diversos; mesmo entre mercadores [...] Entre 1556 e 1560, um gravador e colecionador belga, Hubert Goltz, fez várias viagens pela Bélgica, Holanda, Alemanha, Áustria, Suíça, Itália e França, durante as quais visitou colecionadores de antiguidades em todas as cidades que passou. A lista que elaborou comporta novecentos e sessenta e oito nomes (POMIAN, 1997, p. 76).

Os gabinetes, em sua maioria, se caracterizavam como locais de guarda e exibição de objetos curiosos, de antiguidades e raridades da natureza, uma atividade predominantemente masculina, de caráter privado. Localizados nas residências de nobres, aristocratas e cientistas relacionados à classe alta, em espaços internos de transição entre vida pública (salas, bibliotecas e escritórios) e a vida privada (quarto, cozinha, capela). Esse fenômeno também foi conhecido como “gabinetes das maravilhas” e “teatro da natureza”, entre outros nomes. Apesar de guardar algumas semelhanças com a instituição que mais tarde viria a ser chamada de museu, os gabinetes operavam diferentes princípios de organização, exibição e interpretação (BOWRY,

2015). Mas por que tantos europeus se dedicaram ao colecionismo como uma “chave para entender o mundo”? Segundo Paula Findlen, a criação dessas coleções foi uma tentativa de gerenciar a grande quantidade de novos materiais, tanto da natureza, como de artefatos humanos, a difusão de textos antigos, o aumento de viagens a terras nunca visitadas e as trocas entre culturas nunca antes experimentadas. Foi um momento de grandes descobertas e mudanças geopolíticas nas nações europeias (FINDLEN, 1994). Um exemplo do que era o conteúdo de um gabinete do século XVII é o do inglês John Tradescant, um diplomata, viajante aventureiro, colecionador, precursor em cultura agrícola, um polímata – pessoa cujo conhecimento não está restrito a uma única área, alguém que detém um grande conhecimento em diversos assuntos. Viveu na Inglaterra nos séculos XVI e XVII. Em 1638, um viajante alemão chamado Georg Christoph Stirn registrou uma descrição detalhada da coleção de Tradescant e seus conteúdos. A descrição é a seguinte:

No museu do Sr. John Tradescant, há as seguintes coisas: primeiro no pátio há duas costelas de uma baleia, também um pequeno barco de casco muito engenhoso; então, no jardim, todos os tipos de plantas estrangeiras, que se encontram em um pequeno livro especial que o Sr. Tradescant imprimiu sobre eles. No próprio museu, vimos uma salamandra, um camaleão, um pelicano, uma rêmora, um lanhado da África, uma perdiz bran-

ca, um ganso que cresceu na Escócia em uma árvore, um esquilo voador, outro esquilo como um peixe, todos os tipos de pássaros coloridos da Índia, uma série de coisas transformadas em pedra, entre outras, um pedaço de carne humana em um osso, cabaças, azeitonas, um pedaço de madeira, uma cabeça de macaco, um queijo, etc. todos os tipos de conchas, uma mão de uma sereia, uma mão de uma múmia, uma mão de cera muito natural sob vidro, todo tipo de pedras preciosas, moedas, uma imagem de penas ferradas, um pequeno pedaço de madeira da cruz de Cristo, imagens em perspectiva de Henry IV e Louis XIII da França, que são mostradas como na natureza em um espelho de aço polido quando isso é realizado contra o meio da imagem, uma pequena caixa em que uma paisagem é vista em perspectiva, fotos de a igreja de S. Sophia em Constantinopla, copiada por um judeu em um livro, duas xícaras de rinoceronte, uma xícara de um alce do indiano que é uma espécie de unicórnio, muitos sapatos e botas turcas e estrangeiras, um papagaio, peixe-sapo, um casco de alce com três garras, um bastão tão grande como um pombo, um osso humano pesando 42 libras. As flechas indianas usadas pelos verdugos nas Índias Ocidentais – quando um homem estava condenado à morte eles abriam suas costas com elas e ele então morria, um instrumento usado pelos judeus na circuncisão, uma madeira muito leve da África, a túnica do Rei da Virgínia, alguns cálices de ágata, um cinto como os turcos

usam em Jerusalém, a paixão de Cristo esculpida muito delicadamente em uma canela, uma grande pedra magnética, uma imagem de S. Francis em cera sob cúpula de vidro, bem como um S. Jerônimo, o Pater Noster do papa Gregório XV, cachimbos das Índias Orientais e das Índias Ocidentais, uma pedra encontrada nas Índias Ocidentais na água, na qual estão gravados Jesus, Maria e José, um lindo presente de o duque de Buckingham, feito de ouro e diamantes afixados a uma pena na qual os quatro elementos estavam representados, MS de Isidor de *natura hominis*, um flagelo com o qual Charles V foi flagelado, uma faixa de chapéu de ossos de cobra (A COLLECTION of Rarities, tradução nossa).

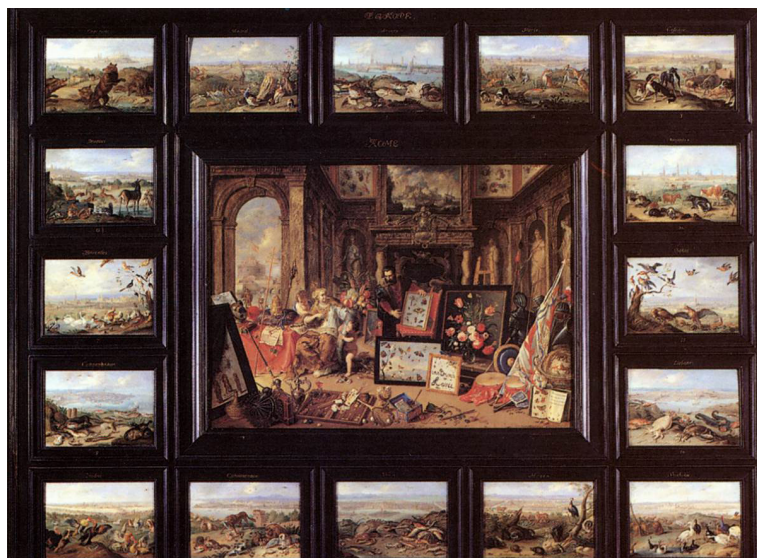
Nesse relato notamos que há também uma heterogeneidade nos objetos do acervo, descritos minuciosamente. Há tanto objetos naturais, como animais, pedras e plantas quanto artefatos de fabricação do homem, dispostos lado a lado. John Tradescant e seu filho de mesmo nome trabalharam para uma série de patrões eminentes (entre eles Robert Cecil, o Duque de Buckingham e Charles I), supervisionaram alguns dos grandes jardins da época e foram responsáveis por introduzir muitas novas plantas na Grã-Bretanha. Entre 1618 e 1627, John pai participou de diversas viagens de trabalho para lugares distantes, como Rússia e norte da África, sempre coletando plantas, animais e objetos. Tanto pai quanto filho foram pessoas notáveis na Inglaterra e seu acervo foi adquirido por Elias

Ashmole, que, por sua vez, o doou para a Universidade de Oxford, onde foi aberto ao público em 1683 em um dos primeiros museus da história, o Ashmolean Museum.

O controle da natureza foi o objetivo da prática de coleta inicial e foi a força motriz por trás da ordenação e catalogação de objetos e artefatos. Esta é uma consideração importante que deixa claro o fato de que as coleções resultantes deste processo foram fundadas em um princípio organizacional, que, embora estranho ao colecionador moderno, dependia de considerações filosóficas relevantes na época. Em consonância com este princípio, os colecionadores dos séculos XVI e XVII conceberam estratégias que incluíam a categorização sistemática dos objetos em sua posse. Na maioria dos casos, esses objetos foram guardados e exibidos de maneira organizada, mesmo que os critérios de organização fossem, por vezes, subjetivos; variando ligeiramente de uma coleção para outra.

Independentemente das suas variações potenciais, as estratégias adotadas por esses coletores lhes permitiram impor uma ordem no mundo natural. Sua capacidade de fazer isso era considerada uma forma de poder, que, por sua vez, era entendida como uma característica única da humanidade. Neste contexto, então, a coleta e controle de objetos materiais não era um fim em si, mas era parte integrante de um processo contínuo de autodescoberta, da formação da identi-

dade do homem como parte do universo maior, mas distinto entre os produtos da criação divina.¹⁰



Europa. Jan van Kessel, 1666. Antuérpia. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Continent_of_Europe_1666_Jan_van_Kessel_I.jpg

Nesta imagem, Van Kessel descreve o colecionador; ao cercá-lo de objetos, a sua capacidade de exibi-los também foi exposta. O conjunto de objetos delimita não apenas *o que* o colecionador acumulou, mas *como* e *onde* a coleta foi produzida; assim, a pintura *Europa* exhibe as mesmas propriedades que já atribuímos aos catálogos de museus. A caixa de correio aberta e as moedas espalhadas em primeiro plano aludem aos recursos sociais e financeiros necessários para iniciar um museu – amigos e riqueza. As repetidas referências ao papado Chigi sugerem as redes de clientelismo intrincadas e o

10. BERRY, David. Tradescant Collection. In: Ashmolean Museum. Disponível em: <https://ashmolean.museum/ash/amulets/tradescant/HomePage.html>. Acesso em: 8 jan. 2024. Tradução nossa.

princípio da acessibilidade que está por trás de qualquer museu de sucesso. Em vez de representar o museu como um templo de solidão de Petrarca, o quadro *Europa* de Van Kessel captura a cultura humanista da Itália renascentista e barroca, uma cacofonia visual e verbal que saúda o colecionador quando ele entra no estúdio (FINDLEN, 1994, p. 46, tradução nossa, grifos no original).

A aproximação conceitual que procuro estabelecer com o fenômeno do “gabinete de curiosidades” é em relação à forma como a coleção de Antônio Carlos está disposta. Ela teria uma importância fundamental na fruição do conteúdo exposto. A forma teria ressonância desses gabinetes de curiosidades europeus, dos séculos XVI e XVII, onde a disposição dos elementos obedecia a critérios subjetivos dos colecionadores, a estratégias de arranjos visuais bastante particulares. Ainda não havia a racionalidade classificatória do iluminismo. O objetivo do arranjo dos objetos no espaço das salas ou gabinetes era, entre outros, provocar o espanto e o “maravilhamento” nos visitantes. O resumo do mundo numa sala. A sala/quarto das maravilhas. Mas como estabelecer uma relação entre algo tão distante temporal e fisicamente? Um fenômeno social da Europa nos séculos XVI e XVII guarda semelhança com uma coleção dos séculos XX e XXI do Brasil? Citando Georges Didi-Huberman:

É preciso, eu ousaria dizer, um estranhamento a mais para se confirmar a paradoxal fecundidade do anacronismo. Para se chegar aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do mais-que-passado mnésico, é preciso o mais-que-presente de um ato reminiscente: um choque, um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do tempo, tudo o que Proust e Benjamin disseram tão bem sobre a memória involuntária (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 26).

No livro *Diante do tempo*, Didi-Huberman constrói a ideia da leitura anacrônica das imagens na história da arte. Descreve uma experiência vivenciada por ele na década de 1980 em Florença diante de uma pintura do século XV de Fra Angelico, no convento de São Marcos, na qual observou, para seu espanto, um procedimento pictórico semelhante ao usado pelo pintor Jackson Pollock no século XX. Nenhum comentário sobre esse detalhe tinha sido elaborado até então, talvez pela tendência dos historiadores a lidarem com interpretações eucrônicas, contextualizadas no tempo das obras. Didi-Huberman vai reconhecer a necessidade do anacronismo na apreciação dos próprios objetos e imagens. Propõe então, baseado na obra de Walter Benjamin, Aby Warburg e Carl Einstein, uma leitura das imagens e objetos a partir de um tempo complexo, uma montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos.

Para Benjamin, o crítico literário devia ser um militante na batalha dos novos. Sua pesquisa voltava-se para o passado quando este não era mero passado, voltava-se por exemplo, para a obra de Baudelaire quando descobria nela um tique-taque que só podia ser bem ouvido um século depois de produzido, ou seja, na própria época do crítico. (Algo semelhante se deu com a redescoberta de Qorpo Santo através do teatro do absurdo, de Sousândrade pelos concretistas, de Bosch e Brueghel pelo Surrealismo.) Para Benjamin, importava compreender melhor o passado não por ele ser passado, mas porque nele já estava contido o presente. Para o crítico, em sua visão, uma obra do passado não é do passado, mas do presente já presente no passado. Daí o conceito de crítica como ressurreição da obra (KOTHE, 1976, p. 46).

Para melhor compreensão do nosso objeto de investigação, vale indagar as relações existentes entre a coleção de objetos de Antônio Carlos Figueiredo e os gabinetes de curiosidades europeus dos séculos XVI e XVII. Estamos diante de um anacronismo? Quais os procedimentos e estratégias eles têm em comum?

Algumas pistas para essa compreensão foram apontadas no texto de James Putnan, “Art and Artifact – The Museum as Medium”. O autor é um curador inglês reconhecido justamente pela criatividade e inovação curatorial na justaposição entre arte contemporânea e acervos históricos de museus de

arte. No livro, Putnam identifica alguns conceitos e estratégias com as quais os artistas modernos e contemporâneos se identificaram com os gabinetes de curiosidades dos séculos XVI e XVII, sendo a primeira estratégia muito próxima ao objeto de estudo aqui descrito: a *assemblage*, ou seja, a colagem com objetos heterogêneos, a justaposição de diversos objetos.

O termo *assemblage* é incorporado às artes em 1953, cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985) para fazer referência a trabalhos que, segundo ele, “vão além das colagens”. O princípio que orienta a feitura de *assemblages* é a “estética da acumulação”: todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte [...] A ideia forte que ancora as *assemblages* diz respeito à concepção de que os objetos díspares reunidos na obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o sentido original. Menos que síntese, trata-se de justaposição de elementos, em que é possível identificar cada peça no interior do conjunto mais amplo (ASSEMBLAGE, 2018).

O outro conceito observado pelo autor é a exploração de parâmetros entre o natural e o artificial, com uma manipulação imaginativa e transformadora, como no trabalho dos artistas surrealistas. Putnam nota que os gabinetes de curiosidades

foram locais privados e de muita devoção, criados por uma crença profunda de que a natureza estava ligada à arte. As coleções ficavam dispostas em móveis (gabinets), multicompartimentados e vitrines e estavam arranjados de tal maneira a inspirar a surpresa (*wonder*) e estimular pensamentos criativos (PUTNAM, 2009, p. 10).

O autor descreve também como característica de encantamento dos artistas em relação aos gabinetes de curiosidades a questão da *subversão da ordem natural* encontrada em alguns objetos como espelhos e lentes capazes de distorcer a realidade, em fósseis que cruzam as fronteiras do que seria animal, vegetal ou mineral, em lagartos e demais animais raros, em fenômenos bizarros da natureza como seres com duas cabeças e coisas do gênero. Ele pensa na hipótese de que a invenção do miraculoso na arte está estreitamente ligada aos primeiros gabinetes e cita Hieronymus Bosch¹¹ e Giuseppe Arcimboldo¹² como exemplos de artistas inspirados pelo fantástico, atitude que se estende ao século XX por meio dos procedimentos artísticos dos dadaístas e surrealistas.

11. Hieronymus Bosch foi um pintor e gravador holandês dos séculos XV e XVI, cujo trabalho representava cenas com temas como pecado e tentação e apresentavam simbologias bastante complexas, imaginativas e por vezes caricaturais.

12. Giuseppe Arcimboldo foi um pintor italiano, nascido em Milão em 1527, conhecido por suas pinturas em que representava de forma maneirista o rosto humano a partir de flores, frutas, plantas e objetos, num procedimento conhecido como anamorfose, resultando em obras paródicas, simbólicas e bizarras.



O Jardim das Delícias, Hieronymus Bosch (Museu do Prado, Madri). Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Garden_of_Earthly_Delights_by_Bosch_High_Resolution.jpg

A forma do tríptico na obra de arte fornece um exemplo interessante de uma construção que busca tanto segregar como unir os elementos dos quais ela é composta. Esse universo pictórico é literalmente transformado em um armário cujo conteúdo pode ser aberto e examinado. O enquadramento de uma imagem pode assim ser concebido como um tipo de “parergon”, sem o qual uma obra de arte como o Jardim das Delícias perderia uma parte importante de sua estrutura narrativa, do seu significado e contexto.

As respostas modernas iniciais para enquadrar imagens incorporaram conceitos similares e estratégias representacionais dos gabinetes de curiosidades (BOWRY, 2015, p. 177, tradução nossa).

O ato de enquadrar objetos, ou seja, propor uma organização dentro de determinado ambiente, que pode ser um móvel, uma vitrine, por exemplo, onde o colecionador deposita um objeto vizinho a outro, num arranjo particular, num tipo de “afinidade eletiva”, apresenta semelhança com a forma de organização dos antigos gabinetes de curiosidades.

A particularidade na escolha e posição dos objetos possibilitou o chamado “enquadramento”, que se tornou fundamental na história da arte e encontra importantes reverberações conceituais no campo da arte contemporânea. Um acessório, uma moldura para uma obra que acaba fazendo parte da obra, apesar da sua externalidade a ela.



Vertumno. Skoklosters, Giuseppe Arcimboldo. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giuseppe_Arcimboldo__Rudolf_II_of_Habsburg__as_Vertumnus_-Google_Art_Project.jpg

Nessa obra podemos ver uma forma de organização de uma coleção de objetos, aqui, elementos naturais como flores, cereais e frutas, dispostos sob uma lógica particular, numa organização que

beira ao bizarro, mas que também guarda um mistério e o uso do fantástico na sua concepção. Uma lista com forma, ao ver de Eco:

Mas há maneiras mais sutis de transformar uma lista em forma, e seu exemplo mais típico é Arcimboldo. Ele toma os elementos de uma lista possível (todos os frutos e legumes existentes ou todos aqueles representados em forma de lista em boa parte das naturezas mortas) e compõe com eles uma forma que não é, porém, aquela devida ou esperada. Com aquele seu modo barroco, ele nos diz que é possível passar artificialmente de um elenco para uma forma (ECO, 2010, p. 131).

Outra característica de inspiração para a prática artística seria o processo de formação de um *microcosmos*, de um mundo paralelo que poderia estar contido em uma sala ou gabinete: a mistura de diversos elementos e materiais num processo de colecionismo como princípio artístico, “o artista frequentemente tem uma atitude mental similar à do *bricoleur*, motivada por um instintivo e misterioso amor por coisas as quais não tem nenhuma relação umas com as outras”, diria Putnam (2009, p. 12). Em sua tese *Re-thinking the Curiosity Cabinet*, Stephanie Bowry (2015) analisa como os arranjos dos gabinetes de curiosidades foram moldados com dispositivos interpretativos emprestados de campos tão diversos como os da arte, da literatura, da ciência natural, da filosofia e da cosmologia e em que me-

dida esses arranjos e estratégias de representação visual dos séculos XVI e XVII estão presentes nos trabalhos dos artistas contemporâneos nossos, como Mark Dion, Peter Blake e Damian Hirst. As práticas de representação dos gabinetes como enquadramento, montagem, os trípticos e caixas de perspectivas, por exemplo, são encontradas em vários trabalhos artísticos. Essa ressonância continua até os dias de hoje, o que o torna muito interessante como fenômeno cultural, muito profundamente arraigado e bastante complexo. Arthur MacGregor (*apud* BOWRY, 2015, p. 31), arqueólogo e curador do Ashmolean Museum em Oxford, argumentou que era a “infraestrutura filosófica elaborada” do gabinete que determinava sua forma física. Talvez daí venha a grande variedade formal, de conteúdos, arranjos e conceitos que podemos observar nas descrições dos gabinetes dos séculos XVI e XVII, uma vez que um problema particular apresentado pelo gabinete de curiosidade como objeto de estudo é a falta de sobrevivência física, restringindo-se o pesquisador ao uso apenas de evidências documentais, normalmente sob a forma de planos, imagens, catálogos e inventários.¹³

Mas estamos falando de trabalhos artísticos e nosso objeto de estudo é uma coleção de objetos heterogêneos. Como classificar essa coleção? Podemos manejar o conceito de museu-obra, ou coleção-obra, um híbrido. O colecionador Antônio Carlos Figueiredo tem formação acadêmica em economia, mas durante muito tempo trabalhou

13. Imagens da exposição *Theatre of the Natural World*, do artista Mark Dion de 2018, podem ser vistas em <https://londonist.com/london/art-and-photography/birds-fly-around-our-heads-in-this-immersive-exhibition>. A obra *Trinity - Pharmacology, Physiology, Pathology*, de Damien Hirst, está disponível em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hirst-trinity-pharmacology-physiology-pathology-ar00500>.

como *marchand* de obras de arte. Portanto, não é estranho ao campo artístico. Mesmo sem intenção, parece ter construído em sua coleção estratégias que se aproximam das artes plásticas, como a *assemblage*, o uso do acaso na coleta e constituição do acervo, a criação de uma atmosfera no local de guarda da coleção cuja interioridade produz no público um efeito de espanto, maravilhamento e mistério. Por isso, uma das vocações identificadas para o Museu do Cotidiano é o diálogo com a arte contemporânea.

A filosofia básica que me instiga: eu não trabalho com objetos decorativos, eu trabalho com objetos “decolativos”, que cada um se apropria dele, seja numa exposição, num vídeo ou numa foto. Eu quero propiciar com o Museu esses saltos, essas decolagens, imaginação. O Tunga disse um negócio muito importante para mim: “arte é juntar objetos, Antônio. Só se torna arte pela maneira como você junta, seu foco, seu projeto”. Ele disse isso. A definição de arte para ele é isso.¹⁴

Um exemplo de “decolagem” que podemos identificar foi uma obra realizada pelo artista Marcelo Silveira, na galeria de arte Celma Albuquerque (Belo Horizonte, 2004). Antônio Carlos era muito amigo da galerista, que sempre levava artistas para visitarem o seu acervo. Assim foi o caso de Marcelo Silveira, levado por ela à loja da Rua Bernardo Guimarães. Sua obra consistia em um arranjo de mesas sobrepostas em altura com alguns objetos dis-

14. Entrevista concedida à Isabella Vecchi, em 16 de novembro de 2016.

postos sobre elas. Todo esse conjunto de objetos e móveis foi retirado da loja de Antônio Carlos pelo artista, foi praticamente transferido *ipsis litteris* de um contexto a outro, remontando procedimentos e estratégias típicas das vanguardas históricas.



Artista Marcelo Silveira ao lado da sua obra em processo de montagem, na galeria de arte Celma Albuquerque. Fonte: Acervo de Antônio Carlos Figueiredo, 2004.



Obra concluída, dentro da galeria Celma Albuquerque. Fonte: Acervo de Antônio Carlos Figueiredo, 2004.



Interior do Museu do Cotidiano. Pode-se observar um conjunto de mesas empilhadas, mesmo layout utilizado e reapropriado por Marcelo Silveira em sua obra de 2004. Fotografia de Arthur Senra, 2018.

Há muitos exemplos desse tipo de estratégia artística no Museu do Cotidiano. Citando o poeta surrealista: “Belo como o encontro fortuito de um guarda-chuva com uma máquina de costura numa mesa de dissecação” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 252).



Tipo de *assemblage* produzido por Antônio Carlos Figueiredo. Baú de seminarista do colégio Caraça, associado à coleção de óculos e livro de Pedro Nava. Em 2017, por ocasião de sua vinda a Belo Horizonte para montagem de exposição no Palácio das Artes, o artista Alex Fleming quis adquirir a obra como um todo, segundo relato de Antônio Carlos Figueiredo. Fotografia de Arthur Senra, 2018.

Muitas obras são feitas ao acaso, produzidas por encontros fortuitos, outras obedecem a um tipo de taxonomia que Antônio Carlos foi produzindo no espaço ao longo dos anos, organizando os objetos por tipologia, por funções, por estranhamentos. Para esse trabalho, conta com a ajuda do potiguar

Expedito, seu único funcionário há mais de 25 anos que, possuidor de uma memória excepcional e ambidestro por insistência de sua mãe, pacientemente arranja e organiza os objetos nas prateleiras e ganchos, pendura placas e bicicletas no grande pé-direito da loja, aparta objetos que serão emprestados ou locados para exposições etc. Além de produzir seus próprios *assemblages*, Antônio Carlos é muito procurado por outros artistas em busca de objetos para compor suas obras, como é o caso do artista mineiro José Bento, assíduo frequentador do Museu do Cotidiano. Recentemente ele produziu uma série de esculturas utilizando balanças compradas do acervo do mUc, onde apoia peças de madeira na forma de feijões.



Balança escolhida do acervo do Museu do Cotidiano pelo artista José Bento.
Fonte: Acervo de Antônio Carlos Figueiredo, 2018.



Obra acabada de José Bento, exposta em galeria de arte. Fonte: Acervo de Antônio Carlos Figueiredo, 2018.

Outros dois tipos de atividades realizadas por Antônio Carlos são a curadoria para exposições e a locação de objetos para eventos diversos, como exposições, feiras, filmagens e fotos, sendo muito procurado pelos produtores da cidade em busca de peças e objetos específicos para seus trabalhos. Como curador, atuando em torno de seu acervo, já promoveu algumas exposições, como a “Lorenzato, Amadeo – Celebração do Cotidiano”, realizada em 2014 no Centro de Arte Popular de Belo Horizonte (CAP) sobre Lorenzato, onde todo o acervo exibido pertencia à sua coleção, inclusive os objetos pessoais do artista, comprados de seu filho no momento do descarte.



Exposição *Lorenzato, Amadeo*, CAP, 2014. Foto de Daniel Mansur, 2014.



Exposição *Lorenzato, Amadeo*, CAP, 2014. Armário do acervo de Antônio Carlos pertencente à antiga Loja das Rendas de Belo Horizonte, onde estavam expostos objetos pessoais do artista, adquiridos por Antônio Carlos. Foto de Daniel Mansur, 2014.

Em dezembro de 2018 foi aberta a exposição sobre Artur Pereira, também no CAP, da qual participa como cocurador, emprestando também muitas peças de sua coleção. No restaurante Café com Letras, Antônio Carlos tem uma longa parceria com seu proprietário, Bruno Golgher, que, além de administrar o restaurante, exerce o trabalho de produtor artístico e promove de festival de jazz a algumas mostras de design e artes plásticas. Antônio Carlos expõe de forma sistemática algumas peças de sua coleção nas duas unidades do Café com Letras, sempre idealizando o recorte curatorial das mostras. No ano de 2018, por exemplo, ele promoveu a exposição *Lataiada* na unidade do Café com Letras do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB).



Exposição *Lataiada* na unidade do Café com Letras do CCBB, 2018. Foto de Isabela Vecchi.



NO AR
NO AR

AEROMODELISMO • ARTIGOS PARA MAQUETES AUTOMATICA MINIATURAS
FERROMODELISMO • PLASTIMODELISMO RADIO CONTROL
OS MELHORES ARTIGOS OS MENORES PREÇOS

DERAL & NAO ULTRAPASSE & POLICIA FEDERAL

2.

Materialidade

Cultura material: algumas abordagens

Ao abordar uma coleção de objetos em uma pesquisa nos deparamos necessariamente com estudos sobre cultura material. Esses estudos estão presentes em muitas disciplinas, entre elas a arqueologia, a antropologia, a sociologia, a história social, a geografia, a semiótica, a ciência da cognição, a psicologia, a museologia, a história do design, da arte e da arquitetura, entre outras e demonstram a relevância que os objetos representam na vida social. Esta pesquisa não tem como objetivo aprofundar nesses conceitos, mas fazer um panorama de algumas das abordagens disciplinares que mais se aproximam conceitualmente do nosso objeto de estudo.

Começando pela arqueologia, disciplina que sempre teve como fonte primária de pesquisa a materialidade, pela sua especificidade no entendimento e estudo das transformações sociais ocorridas onde os atores sociais não estão mais presentes.

Por essa razão, mais que as demais, a disciplina teve forçosamente que se aparelhar – teórica, metodológica e tecnicamente – para lidar em maior profundidade com os aspectos concretos, tangíveis, da produção humana (LIMA, 2011, p. 12).

A condição material humana, diga-se de passagem, está presente desde os mais remotos registros de vida do gênero humano e, portanto, indissociável a ele. Em “A cultura material no estudo das sociedades antigas”, Ulpiano Bezerra de Menezes (1983) nos chama atenção para o fato de que os estudos sobre a materialidade deveriam permeiar todos os campos da história, não só da história antiga, e que deveríamos prestar atenção no alcance desse tipo de documento como “campo de fenômenos históricos”, sem os quais talvez a compreensão de uma sociedade fique comprometida. O autor salienta que ao estabelecer uma dicotomia entre os aspectos materiais e imateriais de uma cultura, corremos o risco de desfigurar o próprio conceito de cultura, em que estão “embutidas e indissociáveis a prática e a representação”. Segundo ele, “essa cisão é ignorar a ubiquidade das coisas materiais que penetram todos os poros da ação humana” (MENESES, 1983, p. 107) e que não podem ser marginalizados como documentos em relação a, por exemplo, documentos escritos. Inclusive não deveriam ser vistos de maneira meramente instrumental para o estudo das sociedades, muito menos de uso didático, ilustrativo de determinado texto. As coisas ou artefatos fornecem informações não só sobre a própria natureza da sua materialidade (matéria prima, seu processamento, tecnologia, morfologia, funções etc.), mas também informações de natureza relacional, sobre as formas de organização da sociedade que os produziu. Além disso, representam aspectos de um domínio muito

valorizado pelos historiadores contemporâneos: a vida cotidiana – “o domínio do banal, da purificação do evento, das tendências quase em estado natural” (MENESES, 1983, p. 112), que raramente são contemplados em registros escritos.

A antropologia e a sociologia também se constituem como disciplinas importantes no estudo da cultura material das sociedades. Importantes teóricos desses campos dedicaram-se aos aspectos específicos da vida material. De Claude Lévi-Strauss a Pierre Bourdieu, de Daniel Miller a Alfred Gell, Tim Ingold e Bruno Latour, todos construíram reflexões importantes a respeito da relação entre coisas e pessoas. Alguns questionando justamente a dicotomia entre animado e inanimado, sujeito e objeto (ou coisa). Como dito acima, este trabalho não tem como objetivo discutir profundamente as teorias antropológicas e sociológicas sobre os objetos e as pessoas, mas procura dialogar com algumas reflexões que nos afetam ao pensar um museu com objetos da vida cotidiana.

Importante citar alguns conceitos sobre cultura material formulados por Pierre Bourdieu, sociólogo francês, nos quais propõe uma volta metodológica chamada “estruturalismo”,¹⁵ principalmente na abordagem do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss. A ideia central é que não podemos analisar as entidades isoladamente, por exemplo, uma mesa, uma mesa de jantar, uma mesa de cozinha – deveríamos pensar sempre na relação que existe entre as coisas. O estruturalismo, como teoria,

15. O estruturalismo é uma corrente de pensamento nas ciências humanas que se inspirou no modelo da linguística formulado por Ferdinand de Saussure e que depreende a realidade social a partir de um conjunto considerado elementar (ou formal) de relações. Para a sociologia, a antropologia e a linguística, o estruturalismo é a metodologia pela qual elementos da cultura humana devem ser entendidos em face a sua relação com um sistema ou estrutura maior, mais abrangente (ESTRUTURALISMO, s. d.)

põe o foco dos estudos sociais na relação entre as coisas e não nas próprias coisas. Algo que aceitamos como mesa de jantar está relacionado com outro algo que aceitamos como mesa de cozinha, um pouco menor. Suas definições são pelo contraste, pela relação de comparação.

Bourdieu estudou durante muito tempo a sociedade Cabila no norte da África, em especial as crianças. Ao estudá-las observou que essas crianças aprendiam conceitos em relação a outros conceitos, como o conceito de escuro em relação ao claro, o que era alto em relação ao baixo e assim por diante. Seu aprendizado era dado em práticas cotidianas, por rotinas de interações com as coisas, ou como formulou posteriormente Bourdieu, através do conceito de teoria da prática.

Essa teoria também dá contorno e forma à ideia de que os objetos fazem as pessoas. Antes de realizarmos coisas, nós mesmos crescemos e amadurecemos à luz de coisas que nos foram transmitidas pelas gerações anteriores. [...] Eles dirigem inconscientemente nossos passos, assim como o ambiente cultural ao qual nos adaptamos. Bourdieu chamou a ordem subjacente inconsciente de nosso *habitus*. Há a natureza, mas a cultura nos dá a segunda natureza, aquela que geralmente colocamos em operação sem pensar. Coisas, veja bem, não coisas individuais, mas todo o sistema de coisas, com sua ordem interna, faz de nós as pessoas que somos (MILLER, 2013, p. 83).

Bourdieu, ao buscar o conhecimento da prática de forma a criar um contraponto com as chamadas teorias da “coerção”, nas quais uma macroestrutura de certa forma domina e determina o indivíduo, pensou essa relação de forma dialética, na qual a ação do sujeito, a prática, está em relação com a construção da estrutura, ou seja, com as condições materiais. Bourdieu via a estrutura como resultado de processos históricos denominados por ele como conjuntura. Mas essa teoria ainda tem foco na agência do indivíduo, em sua capacidade ou não de modificar a estrutura social, com intencionalidade. Somente a partir dos textos de Alfred Gell, Bruno Latour e Tim Ingold,¹⁶ teóricos que se dedicaram às perspectivas teóricas preocupadas com o papel dos elementos materiais na rede de relações, houve a mudança de foco para o estudo da agência dos objetos. Uma guinada na perspectiva antropocêntrica, na qual só os humanos teriam agência, a chamada virada não humana, levou parte dos teóricos a estudar o papel de entidades não humanas dentro da teoria social. Cada um desses estudiosos via de forma diferente essa relação entre coisas e pessoas, mas todos eles ampliaram a concepção de agência. Um objeto religioso seria um exemplo de agência de um objeto, já que pode induzir a uma ação, motivar condutas, como dar banhos e ofertar alimentos a estatuetas de entidades espirituais. Outro exemplo, mais atual, seria o aparelho celular e suas inúmeras interações com sujeitos em suas múltiplas funções na vida social. Muitas das funcionalidades embutidas atualmente nos aparelhos

16. Para maior aprofundamento nesse tema da agência não humana, ver “Arte e agência” de Alfred Gell (2018), “Nunca Fomos Modernos” de Bruno Latour (2019) e “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais” de Tim Ingold (2012).

foram construídas dialeticamente na interação ser humano – máquina. Interessante observar e citar neste ponto do texto que o colecionador Antônio Carlos, sujeito desta pesquisa, utiliza recorrentemente uma frase: “são os objetos que me perseguem”, de certo modo atribuindo agência aos objetos embasado em experiências como colecionador e em suas observações informais.

Segundo Alfred Gell, antropólogo inglês, a agência é atribuível a coisas e pessoas, ambas compreendidas como iniciantes de eventos. Mas essa agência seria distribuída de forma diferente: uma agência ativa para as pessoas e uma agência passiva para os objetos.

Mesmo tendo como objetivo eliminar as dicotomias entre objetividade *versus* subjetividade e materialidade *versus* imaterialidade, Gell apresenta uma teoria de agência de objetos que, ao final, não dissolve totalmente essas dicotomias pois, mesmo afirmando que a agência está distribuída na rede de relações, esta agência distribuída refere-se à da pessoa: é ela quem atribuiu a agência a um objeto ao produzi-lo, usá-lo e/ou significá-lo, ou seja, a intencionalidade do agente humano é central (MERÊNCIO, 2012, p. 192).

Já Bruno Latour, sociólogo e filósofo francês, propõe uma metodologia que denominou teoria do ator-rede na qual desenvolve uma crítica em relação às diferenças entre objetividade e subjetividade na teoria social. Com base no trabalho do so-

ciólogo Gabriel Tarde, estabelece dois parâmetros: o primeiro é que a oposição entre natureza e sociedade não é necessária para a compreensão das interações humanas e utiliza, assim como Tarde, o termo “associação” em vez de “sociedade”, possibilitando a ideia de associação em rede entre elementos heterogêneos, sujeitos e objetos. O segundo parâmetro seria em relação à escala. Latour defende não se distinguir entre micro e macro escala para o estudo dessas relações. Para ele, o ator pode ser pessoa ou objeto, lugar, empresas, animais, máquinas, textos, dinheiro, sites ou países, em posição de relação dentro de uma cadeia sociotécnica.

Portanto o argumento é que o que compõe o social não é simplesmente humano. O social é composto por todos esses materiais também. Na verdade, o argumento é que nós não teríamos uma sociedade, de modo algum, se não fosse pela heterogeneidade das redes do social. Portanto, nesta visão, a tarefa da sociologia é caracterizar estas redes em sua heterogeneidade, e explorar como é que elas são ordenadas segundo padrões para gerar efeitos tais como organizações, desigualdades e poder. (LAW, s.d.).

Para um futuro museu que se propõe a agrupar objetos do cotidiano, essa perspectiva é fundamental ao apontar a relevância da materialidade do ponto de vista social, cultural e educacional. A coleção de Antônio Carlos possui muitos elementos que se relacionam com a vida cotidiana na cidade de Belo Horizonte e no estado de Minas Gerais.

São testemunhos materiais e imateriais, fragmentos que, inseridos numa instituição com propostas abertas de interpretação do acervo, podem provocar aproximações, pesquisas e interações importantes com o público visitante.

Tim Ingold, antropólogo inglês, é mais radical em sua visão da agência dos objetos e propõe uma revisão no modelo aristotélico conhecido como hilemórfico.

Para criar algo, refletiu Aristóteles, deve-se juntar forma (*morphé*) e matéria (*hyle*). Na história subsequente do pensamento ocidental, esse modelo hilemórfico da criação arraigou-se ainda mais, mas também se desequilibrou. A forma passou a ser vista como imposta por um agente com um determinado fim ou objetivo em mente sobre uma matéria passiva e inerte. Quero argumentar aqui que os debates contemporâneos em campos os mais diversos – da antropologia e arqueologia à história da arte e estudos da cultura material – continuam a reproduzir os pressupostos que subjazem ao modelo hilemórfico, ainda que tentem restaurar o equilíbrio entre seus termos. Meu objetivo final, por outro lado, é derrubar o próprio modelo, e substituí-lo por uma ontologia que dê primazia aos processos de formação ao invés do produto final, e aos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria. Relembrando Klee, forma é morte; dar forma é vida (INGOLD, 2012, p. 26).

Ingold vai entender que estamos cercados por coisas, não objetos. Ele faz essa distinção justamente para fugir do modelo hilemórfico aristotélico. Em “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”, Ingold se pergunta se uma árvore pode ser considerada um objeto. Ele se aproxima da árvore, observa. Vê as texturas, as camadas, os animais que vivem no tronco e nas folhas, vê os musgos e líquens sobre os galhos: eles são parte da árvore? Se os insetos fazem parte da árvore, o que dizer então dos esquilos e pássaros? E do balanço dos galhos no vento? Poderíamos dizer que se trata de uma árvore-no-ar... “Essas considerações me levaram a concluir que a árvore não é um objeto, mas um certo agregado de fios vitais. É isso que entendo por coisa” (INGOLD, 2012, p. 29). Um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. É interessante notar uma postura completamente diferente de percepção do mundo material, não como um fato dado, mas com um processo, um acontecimento. “As coisas vazam”, diria Ingold. Outro exemplo que Ingold aciona é o da pipa. Uma pipa de papel inanimada é um objeto, ao vento, uma coisa. Ela existe como pipa-no-ar. “Colocando de outro modo, a partir do momento em que foi levada para fora, a pipa deixou de figurar em nossa percepção como um objeto que pode ser colocado em movimento para tornar-se um movimento que se resolve na forma de uma coisa” (INGOLD, 2012, p. 33). A ideia de linhas que se entrelaçam como uma malha, como uma teia de aranha, é muito interessante como conceito. Essa

malha, segundo Ingold, tem fios que não se conectam, necessariamente. Difere da rede, na qual os pontos de encontro são conexões.

Diferente das redes de comunicação, por exemplo, os fios de uma teia de aranha não conectam pontos ou ligam coisas. Eles são tecidos a partir de materiais exsudados pelo corpo da aranha, e são dispostos segundo seus movimentos. Nesse sentido, eles são extensões do próprio ser da aranha à medida que ela vai trilhando o ambiente (INGOLD, 2012, p. 40).

Sua aproximação teórica nos leva a entender que o conhecimento é produzido numa forma de engajamento sujeito e objeto (ou coisa) sem distinção hierárquica entre eles, e pela imersão no mundo material imediato, à semelhança de uma abordagem fenomenológica.

Essa concepção embasou, de certa forma, um segmento do projeto museológico para a coleção de Antônio Carlos Figueiredo, proposto neste trabalho, buscando a interação entre as pessoas e os objetos por meio de apropriações artísticas e entendendo arte como uma forma de pensamento e pensamento sempre como criação. Não só as interações planejadas por futuros editais a serem engendrados pelo museu, mas também as espontâneas, que podem ocorrer durante as visitas do público, transformando, como Ingold identifica, objetos em coisas a partir dessas interações. Essa concepção guarda aproximações com a noção de rizoma criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, que será apresentada mais adiante.

Outra disciplina do campo de estudos da cultura material é a semiótica, ou seja, o estudo dos signos. Segundo essa disciplina todos os objetos são dotados de uma linguagem, de um discurso. Um dos teóricos mais citados nesse campo é Jean Baudrillard, sociólogo e filósofo francês, principalmente pelo livro *O sistema dos objetos* (1968), no qual sistematiza o discurso sobre os objetos sob o ponto de vista social e semiótico e empreende uma classificação de seus sistemas. Baudrillard identifica primeiramente um sistema de objetos funcional ou objetivo, depois um segundo sistema não funcional ou de discurso subjetivo e por último um terceiro sistema meta e disfuncional. O segundo sistema trata do objeto marginal, do objeto de coleção, abstraído de suas funções originais e pode indicar algumas abordagens para interpretação dos objetos da coleção estudada. Objetos extraídos de seu contexto, abstratos no sentido funcional, cujos sentidos transbordam ao uso, que “parecem contradizer as exigências do cálculo funcional para responder a um propósito de outra ordem: testemunho, lembrança, nostalgia, evasão” (BAUDRILLARD, 1973, p. 81). A semiótica é uma chave de leitura ao pensar na função sógnica dos objetos, como parte de um sistema de discursos, apesar de haver o risco de subtrair a materialidade com esse método de especulação abstrata. Roland Barthes, sociólogo e filósofo francês, afirma em *A aventura semiológica* que “todo objeto é sempre um signo, definido por duas coordenadas, uma coordenada profunda, simbólica, e uma coordenada extensa,

de classificação, taxonômica” (BARTHES, 2001, p. 211). Gilles Deleuze em *Proust e os signos* (DELEUZE, 1987) acrescenta que o que nos força a pensar é o signo. A contingência do encontro com um signo é o que provoca o pensamento.

À ideia filosófica de “método” Proust opõe a dupla ideia de “coação” e “acaso”. A verdade depende de um encontro com alguma coisa que nos força a pensar e a procurar o que é verdadeiro. O acaso dos encontros, a pressão das coações são os dois temas fundamentais de Proust. Pois é precisamente o signo que é objeto de um encontro e é ele que exerce sobre nós a violência. O acaso do encontro é que garante a necessidade daquilo que é pensado. Fortuito e inevitável, como diz Proust (DELEUZE, 1987, p. 16)

O design também é uma disciplina que trabalha a questão simbólica na concepção e criação de objetos, além do aspecto funcional. Como atividade historicamente voltada para solução de problemas, o design sempre teve a tarefa de criar objetos de uso. Para essa disciplina, os objetos têm duas dimensões, como identifica Rafael Cardoso (2011) em *Design para um mundo complexo*: sua materialidade e sua capacidade de mediar relações, ou seja, grosso modo, a dimensão formal e a informacional. Acontece que, à medida que esses objetos de uso viram dejetos, ou seja, perdem sua funcionalidade para a qual foram projetados, eles viram ruínas. Mas eles podem se abrir a outra dimensão e sobreviver, se

de certa forma resistirem ao seu projeto inicial, ou seja, se seu projeto original não privilegiar mais a dimensão formal que a informacional. “O design é a linguagem que uma sociedade usa para criar objetos que reflitam seus objetivos e seus valores” (SUDJIC, 2010, p. 49). A coleção de objetos de Antônio Carlos compreende vários desses discursos, representa muitas linguagens. A abertura da coleção ao público tem como objetivo promover essas “conversas”, ao deixá-los falar.

Coleção

De modo geral, uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais e imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público, mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 32).

A coleção abordada neste trabalho abrange uma grande quantidade de objetos reunidos por uma só pessoa, durante um longo período de tempo que se estende até os dias de hoje, de forma contínua e sistemática e que se encontra agrupada em vários endereços, sendo o principal uma loja de aproxima-

damente 350m² – espaço que se pretende transformar em um “museu”, o Museu do Cotidiano. Essa é uma descrição sucinta do objeto de pesquisa a que se refere esta investigação. Mas poderíamos pensar em outros objetos, outras coleções. Dar sentido a um conjunto de coisas ou, melhor dizendo, criar um recorte, uma narrativa. Museografar.

Objeto, coisa, bem, artefato. Qual termo usar? Segundo Susan Pearce, todos esses termos compartilham a mesma base, pois todos eles se referem a um segmento selecionado do mundo físico ao qual é atribuído um valor cultural. No caso de uma coleção de objetos estamos fazendo um recorte caracterizado pelos bens móveis, artefatos capazes de serem movidos de um lugar para outro.

O que diferencia os segmentos distintos do resto – o que representa um bem móvel em nosso entendimento do termo – é o valor cultural que é dado a ele e não a tecnologia originalmente usada para dar sua forma ou conteúdo, apesar de isto ser um importante modo de criação de valor. A ideia crucial é de que a seleção ou o ato de selecionar é que torna uma parte do mundo natural em um objeto ou fragmento museal (PEARCE, 2003, p. 10).

Um bom exemplo desse conceito é a história da primeira exposição de uma pedra proveniente da lua. Ao ser coletada por uma missão de astronautas da Apollo 16 e trazida ao público no Museu Nacional Aeroespacial de Washington, essa pedra adquiriu um valor cultural que vai muito além do

valor físico de um basalto de quatro milhões de anos. Além disso, a forma como foi exposta, em um suporte semelhante a um altar, monitorado 24 horas por dia, demonstrava seu valor como objeto dotado de um significado para além do seu aspecto físico.



Pedra trazida da lua pela missão Apollo 16, hoje em exposição no Museu de História Natural de Washington. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:150520_Apollo_16_Moon_Mountain_Stone.jpg

Ao analisarmos uma coleção, precisamos primeiramente nos debruçar sobre as características conceituais do conjunto de objetos e na maneira como eles foram coletados e agrupados. Segundo

Krzysztof Pomian, os objetos de coleção têm em comum o fato de que foram retirados de seu local de origem, portanto estão fora do circuito econômico e em geral estão protegidos em um local especialmente destinado para tal uso, expostos ao olhar do público. Essa ideia é por si mesma um paradoxo instigante, uma vez que determina serem objetos de coleção aqueles que estão fora da vida econômica, mas são considerados preciosos, pois se encontram protegidos em local especial – ou seja, têm um valor de troca sem terem um valor de uso. Na verdade, o seu valor de troca está no seu significado, no que o objeto carrega da cultura de uma sociedade. Ele classifica esses objetos como semióforos, ou seja, objetos que não têm utilidade, mas que representam o invisível, são dotados de significado (POMIAN, 1997). É importante destacar, também segundo Pomian, a necessidade de distinguir os diversos usos que podemos fazer de um objeto do ato de exibi-lo.

“O modo absolutamente específico de comportar-se em relação a um objeto que consiste em não fazer nada dele, e limitar-se a olhá-lo” [...] Um semióforo acede à plenitude do seu ser semióforo quando se torna uma peça de celebração. [...] A utilidade e o significado são reciprocamente exclusivos: quanto mais carga de significado tem um objeto, menos utilidade tem e vice e versa. (POMIAN, 1997, p. 72)

Portanto, para além de analisarmos as características dos objetos de forma descritiva, devemos tentar compreender em que medida esses objetos são semióforos e que narrativa invisível eles representam. Que tipo de prestígio social está envolvido no engendramento dessa coleção, a que grupo social ela serve como legitimação. Esse seria um dos primeiros recortes a se fazer diante de uma coleção.

Como pensar então as histórias contadas pelos museus? As narrativas museográficas são produzidas a partir de escolhas, disputas de poder e silêncios. Nelas estão contidos os usos de determinados passados, materializados nos objetos de acervo e circunstanciados pelos interesses do presente e daqueles que os narram. Tal seleção produz ausências e esquecimentos; é o que chamamos de “não dito”, típico das operações que configuram as escritas de histórias.

Por tempos, foi recorrente nos museus a seleção e a guarda de objetos representativos das memórias das chamadas classes dominantes, ocasionando esquecimentos e uma lacuna no acervo de peças que expressam os feitos daqueles que a escrita oficial da História e a narrativa tradicional da Museologia optaram por silenciar. Como exemplo, podemos citar a recorrente escolha em expor peças representativas da riqueza e do “bom gosto” em detrimento de objetos utilizados pelas chamadas classes populares, mesmo quando ambos estão ligados ao

tema da instituição. Assim, o museu, que é um espaço de legitimação e valorização sociocultural, elenca e discrimina ao mesmo tempo, produz vozes e silêncios e define o que será colocado à vista (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2017).

Outra questão importante de uma coleção de objetos é a valorização de outro tipo de documento histórico, social, antropológico e artístico: as coisas físicas. Não apenas como ilustração de um texto documental, mas pensando de forma integrada – cultura material e não material indissociadas, afora o caráter de ubiquidade que o objeto apresenta que não encontra paralelo no documento textual. O objeto em série, repetido, é um veículo importante para o estudo do cotidiano, do banal. O banal não costuma integrar as prioridades do registro escrito. No universo do cotidiano é impossível a análise sem a intervenção das coisas banais. Daniel Miller, antropólogo inglês, argumenta que a melhor maneira de entender, transmitir e apreciar nossa humanidade é dar atenção à nossa materialidade (MILLER, 2013).

Problematizando um pouco mais, podemos pensar que para ser uma coleção de museu, ela teria que ter sido formada, ou coletada com um “propósito científico”, como aponta Serge Chaumier, ao identificar a

diferença essencial entre o objeto coletado com um propósito científico, que é documentado, e o objeto adquirido pelo

coleccionador, frequentemente pelo objeto em si. [...] Os museus profissionais e os museus de amadores se diferem sempre em função desse critério. A seleção de objetos é o primeiro passo da abordagem científica (CHAUMIER, 2010, p. 7).

Pelo menos no que tange às abordagens técnicas museológicas de caráter *analítico*, como veremos adiante.

O museólogo tcheco Zbynek Stransky, desde a metade dos anos 1960, distingue por “*museália*” os objetos que entram nas coleções do museu dos outros objetos. [...] A ideia não é apenas colocar na frente o objeto selecionado ao acaso, mas o resultado de um recorte consciente e voluntário da realidade, um testemunho do real, de musealização da realidade (CHAUMIER, 2010, p. 2).

No caso aqui estudado, em relação à seleção empreendida pelo colecionador, podemos dizer não se caracterizar como aleatória, imposta pelo fetiche do objeto pelo objeto. Ela tem um propósito, um objetivo, serve a algumas narrativas. Na coleção não há objetos raros, no sentido mais tradicional. Há objetos que o colecionador identifica como cotidianos. Objetos de produção de massa, da alta e da baixa cultura. Esse é o viés da sua coleta. Segundo conta, seu interesse pelos objetos não se restringe ao valor estilístico, mas ao que o objeto carrega de histórias do cotidiano. Ao focar sua coleta para as histórias banais, ele procura dar voz

a sujeitos invisibilizados, anônimos, semelhantes aos que Michel Foucault analisa em “A vida dos homens infames” (FOUCAULT, 2003). Nesse texto ele criou o termo “antologia de existências” para designar sua pesquisa nos arquivos do século XVIII do Hospital Geral e da Bastilha, na França. Nesses arquivos, Foucault encontrou pequenos relatos, de poucas linhas, descrevendo de forma rápida a história do encontro de um personagem desprovido de poder com alguma espécie de lei estabelecida, uma “dramaturgia do real”:

É uma antologia de existências. Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desventura e aventuras sem nome, juntadas em um punhado de palavras. Vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos. [...] O termo “notícia” me conviria bastante para designá-los, pela dupla referência que ele indica: a rapidez do relato e a realidade dos acontecimentos relatados. [...] Vidas singulares, tornadas, por não sei quais acasos, estranhos poemas, eis o que eu quis juntar em uma espécie de herbário. (FOUCAULT, 2003, p. 203)

O acervo que Antônio Carlos amejou nesses anos todos possui vários objetos relacionados a esses “homens infames”: indivíduos em situação limite com a lei ou com a moral estabelecida, e que guardam histórias não contadas em livros oficiais de história. Relatos não oficiais sempre foram objeto

de interesse do colecionador, que se vê mais como um colecionador de histórias do que de objetos.



Objeto usado por assaltante de carros, pertencente ao acervo do Museu do Cotidiano. Fotografia de Isabela Vecci Abijaude, 2018.

Na figura acima podemos ver um exemplo de objeto infame pertencente ao seu acervo – na extremidade direita do objeto, um tubo metálico de aproximadamente oito centímetros, há uma moeda encravada e na extremidade esquerda há uma bola de gude. A extremidade da moeda é usada para riscar um círculo no vidro do carro a ser arrombado. A outra ponta da bolinha de vidro é usada para bater no centro do círculo até romper e quebrar a janela. O dono do objeto estava preso na penitenciária Nelson Hungria, em Contagem. Seu advogado ficou com o artefato e deu para um amigo também advogado. Esse segundo advogado, por sua vez, era amigo de Antônio Carlos e sabia que ele acharia o objeto curioso. Esse tipo de objeto, um indício, um representante material de uma atividade que se dá

no tempo, que se dá na improvisação, que aciona relações (como Latour e os outros apontaram) é o tipo de objeto que o colecionador almeja encontrar e colecionar. Um representante das brechas, dos interstícios. Atualmente ele se dedica a procurar objetos que fracassaram em seus objetivos funcionais, e pretende criar uma ala desses “fracassos” no Museu do Cotidiano.

Para Heidegger, é o Pensamento em suas mais altas manifestações filosóficas e poéticas que testemunha o acontecimento do Ser, sua “declosão” e sua retirada. Para Foucault, é nas práticas e nos *baixos* dispositivos do poder que se produzem os acontecimentos que desarrumam os sistemas de pensamento de uma época. [...] Em Heidegger, é a partir de pressupostos onteoteológicos dos quais a filosofia é de bom ou mau grado, a herdeira e a guardiã suprema que a verdade e as visibilidades de uma época se manifestam. Em Foucault, por sua vez, é do lado completamente oposto ao do discurso filosófico oficial, nos sofrimentos de homens infames e sem história e em discursos dispersos e sem autores que se podem ler os sinais desses sistemas de ordem e desses despedaçamentos temporais que condicionam os destinos de uma época (GUALANDI, 2003, p. 122).

Outro objeto que compartilha a característica de dar visibilidade a sujeitos invisíveis é o tabuleiro de balas que pertenceu a um baleiro de cinema de Belo Horizonte dos anos 1960. Antônio Carlos

identificou o tabuleiro ao passar em frente ao antigo Cine Odeon, no bairro Floresta, onde um ambulante, vendedor de balas, havia montado sua estrutura de venda temporária. Essa estrutura era formada por uma prancha grande de madeira, de aproximadamente 200 cmx80 cm, em que o ambulante expunha sua mercadoria. No centro dessa prancha estava o tabuleiro dos anos 1960 que, segundo conta Antônio Carlos, pertenceu ao tio do vendedor de balas. Por muitos meses Antônio Carlos tentou negociar o objeto com o vendedor, sem resultado. Ele conhecia a história da greve dos baleiros que trabalhavam nos cinemas do conhecido empresário mineiro, Antônio Luciano, dono da maioria das salas de cinema da cidade de Belo Horizonte, e sabia que muitos tabuleiros haviam sido queimados em represália à greve. Depois de muito negociar, ele conseguiu um acordo baseado em uma troca de objetos e finalmente leva o tabuleiro para sua coleção. A partir de então ele se dedica a descobrir a matéria de jornal que descreve a greve dos baleiros. Acabou por localizá-la no arquivo público de Belo Horizonte e mantém uma cópia dentro do tabuleiro, exposto no local de guarda da coleção.



Os baleiros, agora afastados do Centro, vão iniciar luta para voltar à porta dos cinemas.

250 baleiros lutam contra monopólio de trabalho e vão voltar aos cinemas

Para deixar que voltem ao trabalho os 250 baleiros que foram impedidos de trabalhar nas portas dos cinemas de BH, o vereador Meroveu da Rosa e Silva, o "Grilo", apresentou um projeto de lei à Câmara, revogando a lei do ex-vereador Antônio Neves Teixeira que, ao reduzir para três o número de baleiros, "acabou a com liberdade de comércio e o direito ao trabalho".

O vereador Meroveu Rosa e Silva disse que a lei do sr. Antônio Neves Teixeira é inconstitucional, porque limita a liberdade de profissão, além de ser abusiva no sentido político-econômico, pois cria privilégios e estabelece monopólio, acabando com a concorrência, sendo anti-social, porque impede de trabalhar muitos menores.

INTERESSE

O vereador Meroveu da Rosa e Silva disse que BH tem diversos atacadistas no comércio de balas, mas que só três firmas exploram o serviço, por causa da lei do sr. Antônio Neves Teixeira, que é interessado direta ou indiretamente em todas elas, recebendo, inclusive, comissões.

O projeto do Grilo defende o direito dos baleiros de venderem mercadorias por livre iniciativa e "revoga uma lei ridícula que manda os baleiros ficarem a dois metros da bilheteria dos cinemas para não prejudicar o movimento do público".

"Dois metros não resolve o problema eles tem que ficar pelo menos cinco metros longe das bilheterias".

Com o objetivo de adiar a segunda discussão do projeto e criar dificuldades para aprovação da nova lei o ex-vereador Antônio Neves Teixeira foi, terça-feira, à Câmara, e obrigou o vereador Ruy da Costa Val a apresentar emendas.

BALEIRO

Esquerda: um, um baleiro que te-

balha há um ano no cinema Brasil, Rivalino Miguel, disse que ganha comissão de 30 por cento sobre os preços que o depósito para onde trabalha. Seu ordenado varia, dependendo até mesmo dos filmes, "porque as pessoas compram mais balas quando assistem a uma comédia ou um musical". Há meses em que consegue ganhar Cr\$ 25 mil.

Rivalino Miguel disse que antes era ele próprio que comprava os produtos para revender e que isso rodava o preço das balas, pois o comprador podia especular e, assim, obter diferença. Agora os preços são marcados pelos três depósitos — Kátia, Los Angeles, Le Noir — e não é permitido fazer diferença. Mostrou um "drops" que custa Cr\$ 40 e podia ser vendido por Cr\$ 30, caso fosse o baleiro quem fixasse os preços.

Outro baleiro, Elias dos Santos que trabalha no cinema Acetace, disse que não ganha mais do que Cr\$ 10 mil por mês. É favorável à volta dos baleiros, porque não é possível deixar mais de 250 colegas, que tem os mesmos problemas de cada um, sem trabalho e sem esperança de trabalho.

250 baleiros lutam contra monopólio de trabalho e vão voltar aos cinemas

Para deixar que voltem ao trabalho os 250 baleiros que foram impedidos de trabalhar nas portas dos cinemas de BH, o vereador Meroveu da Rosa e Silva, o “Grilo”, apresentou um projeto de lei à Câmara, revogando a lei do ex-vereador Antônio Neves Teixeira que, ao reduzir para três o número de baleiros, “acabou com a liberdade de comércio e o direito do trabalho”.

O vereador Meroveu Rosa e Silva disse que a lei do Sr. Antônio Neves Teixeira é inconstitucional porque limita a liberdade de profissão, além de ser abusiva no sentido político-econômico, pois cria privilégios e estabelece monopólio, acabando com a concorrência, sendo antisocial, porque impede de trabalhar muitos menores.

Interesse

O vereador Meroveu da Rosa e Silva disse que BH tem diversos atacadistas no comércio de balas, mas que só três firmas exploram o serviço, por causa da lei do Sr. Antônio Neves Teixeira, que é interessado direta ou indiretamente em todas elas, recebendo, inclusive, comissões.

O projeto do Grilo defende o direito dos baleiros de venderem mercadorias por livre iniciativa e revoga uma lei ridícula que manda os baleiros ficarem a dois metros da bilheteria dos cinemas para não prejudicar o movimento do público.

“Dois metros não resolve o problema, eles têm que ficar pelo menos cinco metros longe das bilheterias”.

Com o objetivo de adiar a segunda discussão do projeto e criar dificuldades para aprovação da nova lei, o ex-vereador Antônio Neves Teixeira foi, terça-feira, à Câmara e obrigou o vereador Ruy da Costa Val a apresentar emendas.

Baleiro

Enquanto isso, um baleiro que trabalha há um ano no Cinema Brasil, Rivalino Miguel, disse que ganha comissão de 30 por cento sobre os preços do depósito para onde trabalha. Seu ordenado varia, dependendo até mesmo dos filmes, “porque as pessoas compram mais balas quando assistem a uma comédia ou um musical”. Há meses em que consegue ganhar Cr\$ 25 mil.

Rivalino Miguel disse que antes era ele próprio que comprava os produtos para revender e que isso reduzia o preço das balas, pois o comprador podia especular e, assim, obter diferença. Agora os preços são marcados pelos três depósitos – Kátia, Los Angeles, Le Noir – e não é permitido fazer diferença. Mostrou um “drops” que custa Cr\$ 40 e podia ser vendido por Cr\$30, fosse o baleiro quem fixasse os preços.

Outro baleiro, Elias dos Santos, que trabalha no cinema Acaiaca, disse que não ganha mais do que Cr\$10 mil por mês. É

favorável à volta dos baleiros porque não é possível deixar mais de 250 colegas, que têm os mesmos problemas de cada um, sem trabalho e sem esperança de trabalho (Transcrição de matéria jornal Diário de Minas, 29 jun. 1963).

Podemos identificar pelos objetos outros indícios de “antologias de existências” – todos possuem como característica comum serem objetos de usos cotidianos. Mas a que tipo de cotidiano estamos nos referindo? Ao nos aproximarmos dos objetos dessa coleção podemos notar que a seleção tem alguns critérios que se repetem. Há uma busca por objetos que representem algum tipo de criatividade prática cotidiana. Adaptações e montagens, objetos de trabalho de profissões marginalizadas como ambulantes, carrinheiros,¹⁷ letristas,¹⁸ amoladores de faca. Criatividade que envolve um tipo de apropriação, de ação a que Michel de Certeau chamaria de tática, “vitória do fraco sobre o mais forte, pequenos sucessos, arte de dar golpes, astúcia de caçadores” (CERTEAU, 1994, p. 45), uma combinação de elementos heterogêneos. Mesmo os objetos industrializados, de consumo, são escolhidos por peculiaridades criativas e estranhamentos: uma galocha para sapato de salto alto, um chuveiro a álcool, um “descalçador” de botas em formato de caranguejo. Encontramos também inúmeras manifestações do universo *kitsch*, objetos considerados vulgares, baratos, de gosto duvidosos e com apelo ao sentimentalismo.

17. Carrinheiros: atividade exercida por profissionais ambulantes que trabalham recolhendo objetos descartados nos bairros, ruas e áreas residenciais e comerciais das cidades. Possuem carrinho adaptado, transporte onde depositam os objetos até conseguirem vender em algum ferro velho, brechó ou lojas do tipo “topa-tudo”.

18. Letristas: profissionais que confeccionam placas artesanais para estabelecimentos comerciais, com palavras escritas a mão, em geral com grande habilidade técnica.

A coleção de Antônio Carlos, compreendida pelos objetos e suas histórias, pode também ser importante fonte de pesquisa para um campo da história conhecido como micro-história. Esse gênero historiográfico teve seu desenvolvimento inicialmente na Itália na década de 1980, com historiadores como Carlo Ginzburg e Giovanni Levi, e tem como metodologia a análise histórica com uma delimitação bem recortada no tempo e no espaço, com temáticas ligadas ao cotidiano e a pessoas anônimas, numa abordagem que mescla antropologia e literatura.

Dessa forma, nosso objeto de estudo pode ser descrito como uma coleção de objetos de uso cotidiano e suas histórias. Estão relacionados temporalmente ao século XX e XXI e espacialmente a Minas Gerais, mais especificamente Belo Horizonte. Além das histórias relacionadas ao uso e às apropriações dos objetos, também temos como parte do acervo as histórias relacionadas à coleta e à guarda desses objetos.

Vertentes da museologia contemporânea

Definido o tipo de acervo, o tipo de coleção e com que tipos de objetos semióforos estamos lidando, chega a hora de estabelecer critérios para a institucionalização da coleção sob a forma de museu. De

que museu estamos falando? O que chamamos de museu? Essa definição é difícil e complexa até para o International Council of Museums (ICOM, Conselho Internacional de Museus).

A origem etimológica da palavra museu é precisamente “o lugar onde as musas habitam”, um cenário mitológico, habitado pelas nove deusas gregas da poesia, da música e das artes liberais. Essa palavra, *mouséion*, aparece no século III a.C. em Alexandria para designar um local que era uma espécie de centro de pesquisa, com hospedagem para professores e alunos discutirem o ensino e também local de memorização de todos os conhecimentos. Ao longo da história ocidental essa instituição conhecida por museu passou por inúmeras transformações conceituais. De gabinetes de estudos franceses e italianos do século XIV a locais de visão enciclopédica, no século XVIII, até a compreensão de que tudo podia ser musealizado, mesmo deixando os objetos *in situ*, como na concepção original de Quatremère de Quincy do final do século XVIII, mas que demorou dois séculos de amadurecimento até a enunciação dos modelos de museus comunitários e ecomuseus do século XX, entre outros. Hoje com os novos meios de comunicação e de virtualidade, a ideia do museu universal, que pode ser consultado na tela de um dispositivo, nos remete às primeiras concepções de museu e as diferenças de natureza material e imaterial estão sendo reduzidas até desaparecerem (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2007).

O museu continua sendo um termo que tem a capacidade de ser inserido numa ampla variedade de práticas discursivas, sendo na maioria das vezes, como comenta Paula Findlen, “uma ponte entre a vida social e intelectual, movendo-se entre essas esferas com uma peculiar expansividade” (FINDLEN, 2004, p. 23). Um local não só de guarda de objetos, mas também onde as relações sociais são formadas. Um cenário peculiarmente suscetível às estratégias culturais de seus criadores. Um local com vocação pública, institucional e com função de identificação (dar nome para as coisas), de pesquisa (classificar, estudar o contexto, documentar), de preservação (do que foi acumulado para ser transmitido), interpretação (por meio da comunicação das coleções, das exposições) e ensino (como lugar de troca, de relações com a comunidade).

Em resumo, uma instituição que contribui para a exploração e compreensão do mundo, por meio do estudo, preservação, disseminação e transmissão do patrimônio tangível e intangível da humanidade, acessível ao público e que pode assumir a forma dos lugares onde estão inseridos (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2007). Um tipo de instituição em que o conhecimento se dá na experiência, um conhecimento fisicamente adquirido e, portanto, um local de grande importância na formação, do ponto de vista da educação propriamente dita. Interdisciplinar por natureza, o museu se apresenta como o local onde temos acesso a um tipo de “realidade”.

[...] a realidade, seja em objetos ou em fenômenos, é um aspecto insubstituível de um museu, uma necessidade. A realidade é até “a palavra museológica”. Eu iria até mais longe: um museu é realidade concentrada. Talvez essa seja a única coisa que distingue a museologia de qualquer outra forma de comunicação científica.

[...] qual é a verdadeira função do museu? Qual a sua função ideal, o que é que ele faz melhor do que qualquer outro sistema? A resposta para essa pergunta está na definição com que iniciei: estímulo. Criar uma distinção entre o antes e o depois. Em um bom museu ou uma boa exposição, você acaba saindo com mais perguntas do que quando entrou. O museu é uma ferramenta para a mudança, para a mudança individual e, portanto, para a mudança social também. O museu é insubstituível no estágio mais importante do processo cognitivo: o início. Saindo da indiferença para a vontade de aprender. E não há nada como a realidade para fornecer o estímulo. A realidade estimula mais que qualquer uma de suas representações (WAGENSBERG, 2005, p. 3).

Nessa instituição que chamamos de museu, seja ela pública ou privada, podemos identificar hoje ao menos três tipos de cultura museológica. Segundo Carla Padró o primeiro tipo seria uma cultura museológica tradicional, que entende o museu como um lugar de saber disciplinar e enciclopédico, da alta cultura. Entende os visitantes como passivos aos conteúdos expostos no museu, considerado o

emissor. É o museu visto como local de ritual, onde o silêncio emana do objeto exposto à contemplação dos visitantes. O relato do objeto é pretensamente neutro, descritivo, identificativo e informativo. (PADRÓ, 2003). Essa descrição subentende certa estagnação de sentidos, como se ao visitante não fosse permitido a intervenção e a própria significação. Mas segundo Andreas Huyssen, mesmo em instituições tradicionais, o museu tem caráter dialético:

Fundamentalmente dialético, o museu serve tanto como uma câmara mortuária do passado – com tudo que acarreta em termos de decadência, erosão e esquecimento – quanto como um lugar de possíveis ressurreições, embora mediadas e contaminadas pelos olhos do espectador. Não importa o quanto o museu, consciente ou inconscientemente, produz e afirma a ordem simbólica, pois sempre haverá uma sobra de significados que excedem o conjunto das fronteiras ideológicas, abrindo assim um espaço para reflexão e a memória contra hegemônica (HUYSEN, 1994, p. 37).

O segundo tipo de cultura institucional, também de acordo Carla Padró, seria a cultura museológica analítica, que entende o museu como lugar da democratização do saber disciplinar, e para isso trabalha no sentido de prover acesso físico e cognitivo às coleções do museu. Essa cultura ainda mantém traços de uma visão técnica, pragmática e funcional do museu. Para atrair o maior número

de visitantes, promove o que poderíamos chamar de exposições-espetáculo e, conseqüentemente, encaram os visitantes como consumidores. São museus em que há preponderância das imagens em relação às palavras, promovendo uma imersão do visitante convidado à recreação e ao entretenimento. Em geral possuem um espaço expositivo com profusão de cenografias, manequins e justaposições de imagens, transformando-o em local altamente estetizado (PADRÓ, 2003). Apesar de buscar ser um reflexo da sociedade, nesse tipo de instituição museológica não há, muitas vezes, espaço para reflexão crítica por parte dos visitantes, nem uma escuta de outras narrativas. Mais uma vez podemos contrapor a essa descrição uma outra reflexão de Andreas Huyssen no que diz respeito à cultura de espetáculos a que pertence esse tipo de museu. A pergunta chave que coloca é se, nesses tipos de museus, há a “liquidação do sentido da história e a morte do sujeito”, se há “a sobreposição da superficialidade contra a profundidade, da velocidade contra a vagarosidade” (HUYSEN, 1994, p. 38). E ao problematizar a crítica que se faz a esse tipo de instituição, propõe complementá-la com uma “perspectiva às avessas, que investigue o desejo do espectador e as inscrições do sujeito, a resposta do público, o interesse dos grupos e a segmentação das esferas públicas sobrepostas” (HUYSEN, 1994, p. 38). Ou seja, propõe não reduzir a uma única linha política algo tão complexo. Ao analisar a sociedade denominada pós-modern-

na, Huyssen entende que o sucesso desse tipo de cultura museística do espetáculo pode ser entendida como uma demanda por objetos auráticos, pela “experiência do fora de série”. Comenta o fato de que o *boom* dos museus aconteceu na Europa simultaneamente à implantação das redes de tevês a cabo, fato que ocasionou uma grande oferta de canais de tevê, de programas e filmes, até então de difícil acesso. Pondera que essa grande oferta de produtos culturais suscitou um “desejo irrealizável de experiência e acontecimentos, de autenticidade e identidade que a televisão não consegue satisfazer” (HUYSEN, 1994, p. 52). Ele expõe a lógica do novo capitalismo cultural. Quanto mais oferta, mais desejo de outros tipos de experiência.

Mas qual é a diferença encontrada nos museus? Será a sua realidade, a materialidade física dos objetos museicos, o artefato exibido, que inibe a autêntica experiência ao contrário da irrealidade sempre fugaz da imagem da tela? A resposta a essas perguntas não pode ser inequívoca, porque na cultura humana não existe nada parecido com o objeto imaculado, anterior à representação (HUYSEN, 1994, p. 52).

O terceiro tipo de cultura museológica identificado por Padró seria o que hoje é denominado museologia crítica, em que o foco está no conhecimento relacional, interdisciplinar e indagador (PADRÓ, 2003). Nesse tipo de instituição há uma clara noção de que o conhecimento é resultado, ou melhor, pro-

cesso, de luta e conflito. Então o questionamento e a autorreflexão são fundamentais nos processos expositivos e educativos desses museus, que procuram se identificar como centros de investigação e que incorporam as narrativas e interpretações dos visitantes, não mais passivos, mas encarados como parte de construção do conhecimento. Essa vertente de museus é mais recente e pode ser encontrada em instituições menores, comunitárias ou nos ecomuseus.

O Museu do Cotidiano deverá se aproximar de qual tipo de instituição? Pensamos que sua vocação está mais próxima de uma instituição de museologia crítica, de caráter mais aberto conceitualmente. Um museu híbrido, no sentido que ele, como conjunto, se caracteriza como obra. O conteúdo material construído por Antônio Carlos, formado por objetos heterogêneos, objetos de produção de massa, objetos artísticos, da alta e da baixa cultura, que se destacam pela relação entre eles, pela sua exibição em conjunto, pela ambiência produzida no espaço de exposição e guarda. Essa montagem dos objetos, essa *assemblage* criada pelo colecionador, poderia ser considerada um conjunto não normal, sendo ela própria elemento e conjunto de si mesmo, como comenta Umberto Eco a respeito do texto sobre a espantosa lista de animais de Borges, que deixou estarrecido Foucault e levou-o a escrever “As palavras e as coisas”:

Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia –, abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro. Esse texto cita “uma certa enciclopédia chinesa” onde será escrito que “os animais se dividem em:

- a) pertencentes ao imperador,
- b) embalsamados,
- c) domesticados,
- d) leitões,
- e) sereias,
- f) fabulosos,
- g) cães em liberdade,
- h) incluídos na presente classificação,
- i) que se agitam como loucos,
- j) inumeráveis,
- k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo,
- l) et cetera,
- m) que acabam de quebrar a bilha,

n) que de longe parecem moscas”.

No deslumbramento dessa taxinomia, o que de súbito atingimos, o que, graças ao apólogo, nos é indicado como o encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a impossibilidade patente de pensar isso (FOUCAULT, 1999, p. IX).

Essa lista inclui, no item h, a própria coisa, um paradoxo que deixa pista para a análise do acervo: ele é elemento e conjunto ao mesmo tempo. Ele é constituído pelos elementos do acervo sendo ele próprio parte desse acervo, um conjunto especial, conhecido na matemática como não normal.¹⁹ Eco comenta, a respeito da enciclopédia, que “com essa classificação de Borges, a poética da lista atinge seu ponto de máxima heresia e blasfema”. (ECO, 2010, p. 396).

Podemos dizer que esse conjunto de objetos que compõem a coleção de Antônio Carlos, em constante movimento, desafia a lógica museológica tradicional e convida os visitantes à reflexão sobre os importantes aspectos da cultura material a que estamos inseridos, tendo um potencial de estabelecer diálogos artísticos de vários níveis, seja como espaço para apropriações do tipo *site specific*,²⁰ seja como fonte de objetos para trabalhos artísticos, seja como fonte de histórias para projetos relacionados à literatura e ao cinema. Ao mesmo tempo, representando com seu acervo fragmentos

19. O conceito dos conjuntos não normais foi formulado por Bertrand Russel em 1901 ao perceber um paradoxo na teoria de conjuntos de Frege descrita no livro *Leis Fundamentais da Aritmética* e se baseava no fato de que um conjunto M, definido como “conjunto de todos os conjuntos que não possuam a si próprios como elementos”, é uma contradição. O conjunto M contém a si mesmo? “Se sim, não é membro de M de acordo com a definição. Por outro lado, supondo que M não se contém a si mesmo, tem de ser membro de M, de acordo com a definição de M. Assim, as afirmações “M é membro de M” e “M não é membro de M” conduzem ambas a contradições” (PARADOXO DE RUSSEL, s.d.).

20. O termo *site specific* ou sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados – muitas vezes fruto de convites – em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. (SITE SPECIFIC, 2018).

da história da cidade e de seus habitantes, também pode ser apropriado como espaço museal em estrito senso. As propostas de roteiro de visita devem incluir a participação dos visitantes na interpretação do acervo sob a forma de captação de áudios com histórias das pessoas relacionadas aos objetos e a posterior disponibilização dos áudios e imagens de forma virtual, por meio de um site a ser construído para o museu. A promoção de editais de ocupação artística e de criação literária e cinematográfica também é um dos pontos a serem trabalhados como sugestão do caráter museológico dessa coleção, produto deste estudo.

Exemplos de museu-obra

Museu da Inocência

Um caso emblemático de instituição museológica híbrida que poderia ser encarada como uma obra que traz aproximações ao objeto de estudo deste trabalho é o caso do Museu da Inocência em Istambul.²¹ Esse museu está localizado em uma casa de pequeno porte na região central de Istambul e foi concebido pelo escritor Orhan Pamuk, prêmio Nobel de Literatura em 2006, utilizando o dinheiro recebido na ocasião do prêmio para comprar o imóvel onde montaria esse museu. A particularidade do Museu da Inocência é que Pamuk o criou

21. Disponível em: <https://masumiyetmuzesi-en.myshopio.com/>

como a um romance. Museu e livro foram criados simultaneamente a partir dos objetos que Orhan Pamuk já vinha colecionando havia alguns anos. Então é possível “ler o museu”. Cada capítulo do livro está representado em uma vitrine. São 83 capítulos e 83 vitrines. A partir do encontro do escritor com os objetos a narrativa foi se formando. O livro e o museu, somados ao catálogo do museu, contam a história de dois amantes que se encontram na Istambul entre os anos 1970 e 1980, e através dessa história de amor somos levados a conhecer a cidade, também personagem do romance. É um museu muito impressionante também do ponto de vista visual e teve todo seu processo de formação e construção documentado por Pamuk no catálogo do museu, chamado *A inocência dos Objetos*. Nesse catálogo/livro Pamuk a certa altura propõe um manifesto aos pequenos museus.

*Um Modesto Manifesto para os Museus –
Orhan Pamuk*

Eu amo museus e não estou sozinho em achar que eles me fazem mais felizes a cada dia que passa. Eu levo os museus a sério e isso me deixa às vezes bem furioso, com fortes pensamentos. Mas não o suficiente para falar dos museus com raiva. Na minha infância havia pouquíssimos museus em Istambul. A maioria deles eram monumentos históricos ou, como é bastante raro fora do mundo oriental, lugares com certo ar de escritório governamental. Mais tarde, os *pequenos museus nas ruas secundárias das cidades europeias me ajudaram a entender*

que os museus, assim como as novelas, também poderiam falar pelos indivíduos. Isso não é minimizar a importância do Louvre, do Museu Metropolitano de Arte, do Palácio Topkapi, do Museu Britânico, do Prado, dos museus do Vaticano – todos eles verdadeiros tesouros da humanidade. Mas eu sou contra o uso dessas preciosas e monumentais instituições como modelo para futuros museus. Museus deveriam explorar e descobrir o universo e a humanidade para o novo e moderno homem que emerge das nações não ocidentais, cada vez mais ricas. Os objetivos dos grandes museus patrocinados pelo Estado, por outro lado, são muito representativos desse mesmo estado. E isso não é nem bom, nem inocente.

Eu gostaria de listar meus pensamentos em ordem:

Museus grandes e nacionais como o Louvre ou o Hermitage tomaram forma e se tornaram destinos turísticos essenciais e por outro lado abriram os palácios reais e imperiais ao público. Essas instituições, agora símbolos nacionais, apresentam a história da nação, história em uma palavra como sendo mais importante que as histórias dos indivíduos. Isso é uma pena *porque as histórias dos indivíduos são mais adequadas para a visualização das profundezas da nossa humanidade.*

Nós podemos ver as transformações dos palácios em museus nacionais e dos épicos em novelas como processos paralelos. Épicos são como palácios e falam da

heroica exploração dos velhos reis que viviam neles. Museus nacionais, então, poderiam ser como novelas; mas não são.

Nós não precisamos mais de museus que tentam construir narrativas históricas da sociedade, da comunidade, da nação, do estado, da tribo, da companhia ou da espécie. Nós todos sabemos que o ordinário, que as histórias diárias dos indivíduos são mais ricas, mais humanas e muito mais alegres.

Demonstrar a riqueza histórica e cultural dos chineses, dos indianos, dos mexicanos, iraquianos ou turcos não é um problema, isso tem que ser feito, é claro, mas não é difícil de fazer. *O real desafio é usar os museus para contar com o mesmo brilho, profundidade e poder as histórias dos seres humanos individualmente, que vivem nesses países.*

A medida do sucesso de um museu não deveria ser a sua habilidade de representar um Estado, uma nação ou companhia ou uma história particular. Deveria ser *a sua capacidade de revelar a humanidade dos indivíduos.*

É imperativo que os museus se tornem menores, mais individualistas e mais baratos. Esse é a única maneira deles contarem histórias na escala humana. Grandes museus com suas enormes portas nos clamam a esquecer nossa humanidade e abraçar o Estado e sua massa humana. Isso é o porquê de milhões de pessoas fora do mundo ocidental terem medo de ir aos museus.

O objetivo dos museus existentes e dos futuros *não deve ser representar o Estado, mas recriar o mundo singular do ser humano* – o mesmo ser humano que trabalhou sob cruel opressão por centenas de anos.

Os recursos que são canalizados para os museus monumentais e simbólicos deveriam ser desviados para os pequenos museus que contam histórias dos indivíduos. *Esses recursos deveriam também ser usados para encorajar e patrocinar pessoas para tornar suas próprias casas e histórias em espaços de exibição.*

Se os objetos não estão enraizados em seus arredores e suas ruas, mas estão situados com cuidado e criatividade em suas casas naturais, eles ainda vão retratar suas próprias histórias.

Edifícios monumentais que dominam a vizinhança e cidades inteiras não trazem nossa humanidade, ao contrário, eles a anulam. *Ao invés nós precisamos de museus modestos que honrem a vizinhança, as ruas, as casas e lojas da redondeza e as tornem elementos de suas exposições.*

O futuro dos museus é dentro de nossas próprias casas.

Nós temos	Nós precisamos ter
Épico	Novelas
Representação	Expressão
Monumentos	Lares
Histórias	Estórias
Nações	Pessoas
Grupos e times	Indivíduos
Grande e caro	Pequeno e barato

(PAMUK, 2012, p. 54, tradução e grifos nossos)

O manifesto acima encontra ressonância no trabalho empreendido pelo colecionador aqui analisado para o desenvolvimento do Museu do Cotidiano.

Ao pensarmos no tipo de instituição museológica possível para abrigar essa coleção é possível aproximar-se da concepção humanista de Pamuk. Ele propõe o “museu-novela”, das pequenas narrativas cotidianas, para a compreensão mais ampla do humano. Ao conceber o projeto do Museu da Inocência ele considera ser esse um caso de *obra multimídia*, um triplo projeto, no qual museu, catálogo e novela são complementares, mas são também obras independentes. O que podemos perceber subliminarmente em todas as obras é a visão que Pamuk tem da cidade com um repositório da memória coletiva. Os objetos seriam o suporte dessa memória.

É interessante notar que Pamuk caracteriza seu livro como uma novela e, sendo desse gênero literário, ele está incorporado à tradição do romance.

A história do livro não teve sua origem em relatos, em narrativas orais. Ela é ficção e não patrimônio da narrativa oral. Como Benjamin analisa em seu ensaio “O narrador”, o que separaria o romance da narrativa é que ele estaria vinculado ao livro e não às tradições orais e, assim sendo, o romance poderia ser considerado como a morte da narrativa.

A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance [...] ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se (BENJAMIN, 1996, p. 201).

Como já indicava Benjamin, no mesmo ensaio, haveria dois tipos ideais de narradores: a figura do camponês como homem que viu a história de sua própria terra, que procurava “buscar no espacialmente próximo (no caso, sua cidade), aquilo que então já lhe era temporalmente distante: a sua infância, o passado” (KOTHE, 1976, p. 40), e a figura do marinheiro, aquele que viu terras distantes, ao descrever cidades estrangeiras, “procurava tornar próximo o espacialmente afastado”. Em ambos os casos ocorreria a “categoria da aura: a aparição única de algo distante” (KOTHE, 1976, p. 39).

Benjamin postula a tese de que a aura estaria sendo destruída nos tempos modernos por causa do desaparecimento de atividades favoráveis ao contar histórias, bem como devido à perda da categoria da experiência com a massificação (KOTHE, 1976, p. 39).

Para tornar essa distinção menos rígida e borrar os limites dessa divisão, Pamuk vai empreender uma obra de três partes que se conectam e que confundem os limites entre romance/novela e narrativa real. Vai compor sua obra multimídia composta pelo livro, pelo museu e pelo catálogo e provocar uma discussão sobre autenticidade, pois todas as três obras citam personagens ficcionais como pessoas reais e tratam os objetos como peças que pertenceriam a essas pessoas/personagens. Será uma busca de Pamuk pela aura perdida? Uma provocação? O fato é que, com essa obra, ele abriu espaço para discutir várias categorias em literatura e em museologia.



Vitrine 49 ("Eu estava indo pedi-la em casamento") do Museu da Inocência.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Museum_of_Innocence_5.jpg



Vitrine 67 ("Colônia") do Museu da Inocência. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Museum_of_Innocence_5.jpg

No documentário *Innocence of Memories* (2015) realizado pelo cineasta inglês Grant Gee sobre o Museu da Inocência e sua concepção, com texto narrativo escrito por Orhan Pamuk, logo no início do filme o escritor descreve o que seria o fio condutor da obra museu–novela:

Há uma história para contar toda vez que
uma pessoa e um objeto se encontram.
Histórias que existem no tempo.

O tempo em que comprei *esta bolsa de
mão branca*.

O tempo em que eu peguei *este saleiro*.

O tempo em que perdi *este brinco*.

O tempo em que vi *este jornal*.

O tempo em que guardei *esta bola verme-
lha*.

O tempo em que destruí *este relógio*.

O tempo em que olhei para *esta paisagem*.

Há sempre uma história para contar.

Eu estava olhando através *desta janela
quando eu vi esse corvo*.

Eu estava chorando quando *eu lavei mi-
nhas mãos nesta pia*.

Eu estava descendo pela rua quando *es-
cutei este rádio*.

Eu estava pensando nela enquanto *olhava para este barco*.

Eu estava amando quando eu peguei *esse cigarro*. (PULVER, 2015)

Em uma entrevista de vídeo divulgada em fevereiro de 2015, Orhan Pamuk ao ser questionado sobre como o Museu da Inocência influenciaria as pessoas, responde:

Eu me preocupo com as memórias. Para mim, como um romancista, não há um presente absoluto, todo momento tem uma “natureza escorregadia”. Nós vivemos o presente combinado com uma mistura do passado. Como não há presente absoluto é bom viver em cidades onde o passado nos é lembrado pelos elementos que vemos nessa cidade. Essa é a razão pela qual devemos ter o cuidado de preservar nossas praças, monumentos, edifícios, porque cada uma dessas coisas nos remetem às nossas memórias. Eu me preocupo com a preservação porque isso é uma forte demanda do ser humano. Reunir nossas memórias. Quando nós dizemos: estamos terrivelmente furiosos ou estamos amando e nesses momentos estamos em certos lugares das nossas cidades e quando voltamos a essa praça, quando nós vemos de novo esse edifício, na próxima vez que vemos de novo a paisagem do Bosphorus de certo monte alto, então nos lembramos justamente porque nós vemos a mesma coisa das nossas memórias. Mas se essa praça e se edifício

for demolido, talvez perdêssemos a conexão com nossas memórias. Nesse sentido, edifícios, praças, árvores, fontes, o que quer que vejamos na nossa cidade, o que quer que eu me preocupe em descrever nos meus livros, refere-se a nos levar atrás das nossas memórias. Uma vez que a cidade é destruída, nós também perdemos nossas memórias. Objetos também tem o mesmo poder de evocar o passado e isso é o porquê de que quando nós vamos ficando velhos, nós nos apegamos aos objetos da nossa vida cotidiana. Eu defendo que tenhamos mais museus pequenos, celebrando os objetos da nossa vida diária. Museus deveriam focar em histórias pessoais em vez de histórias de nações, de companhias, porque museus, eu defendo, como eu fiz no Museu da Inocência, deveriam explorar, dramatizar para encontrar o sentido dos objetos na nossa vida cotidiana (ART TALK..., 2015, tradução nossa).

É inegável que todos os três projetos de Pamuk podem ser considerados como obras artísticas. Mesmo sua provocação ao criar um museu físico e outro literário, que se intercomunicam sob a forma de obra multimídia, pode também ser considerada um tipo de literatura expandida.

No caso do objeto de estudo dessa pesquisa, essa operação artística é mais complexa e ao mesmo tempo mais sutil. Ela abrange as ações que o colecionador vem desenvolvendo ao longo dos anos em que empreende a coleta e guarda desses objetos. A aproximação com o procedimento artístico

da *assemblage* é apenas uma das possíveis leituras a se fazer. Ao contrário do museu de Pamuk, onde conteúdo e acervo estão definidos, levados pelo fio condutor da história de amor dos personagens da novela, no Museu do Cotidiano tudo é devir, ainda está por acontecer, conceitualmente as relações estão abertas para serem montadas. O mUc pode ser encarado como um conjunto potencial de obras a serem engendradas, pode estimular a participação do público na concepção e realização das obras a partir do acervo. Para tanto sua concepção como instituição deve ser desenhada tendo em mente suas peculiaridades em relação a esse objetivo. Um museu cujo acervo se presta a um contínuo movimento de apropriação, um vaivém entre proximidade e distância e a várias narrativas.

Museu Guatelli

Outro exemplo de museu-obra é o Museu Guatelli na região de Ozzano Taro di Collecchio, na província de Parma, na Itália. É formado pela coleção constituída por Ettore Guatelli (1921-2000), um professor do ensino fundamental oriundo de uma família de agricultores que nunca pode trabalhar no campo devido a problemas de saúde e que começou a colecionar objetos ainda nos anos 1940. Sua coleção tem como foco objetos da vida rural de sua região. Recolheu milhares de objetos de uso cotidiano, mas para além da coleção ele também coletou histórias das pessoas relacionadas aos objetos, principalmente histórias dos camponeses da

sua região. Essa coleção foi organizada meticulosamente por Guatelli, ocupando vários edifícios da fazenda pertencente à sua família. Hoje essa coleção está sob a guarda e é administrada por uma fundação, pois a filha de Guatelli doou o acervo para a província de Parma logo após sua morte.

Em meados dos anos setenta, a coleção Guatelli começou a atrair a atenção dos habitantes da região, órgãos públicos e estudiosos. Ao mesmo tempo, depois que os primeiros artigos apareceram nos jornais locais, Guatelli ganhou uma maior consciência de seu trabalho como colecionador e pesquisador local. De fato, ele se viu envolvido involuntariamente no movimento de redescoberta da cultura material que caracterizou os anos setenta e oitenta.²²

A Fundação Guatelli possui um programa chamado “Guatelli Contemporaneo” em que diversas atividades e eventos relacionando o acervo com trabalhos de artistas contemporâneos são promovidos no Museu. Além de imagens de seus ambientes,²³ podemos ver em seu site os diversos eventos já promovidos pelo Museu Guatelli,²⁴ entre eles um edital para residência de jovens artistas, chamado OWIO, que distribuiu em 2016 três bolsas de estudo totalizando o montante de 3000 euros. O Museu Guatelli é também chamado de Museo dell’Ovvio, Museu do Óbvio. Muitos artistas já visitaram o local e podemos ver alguns depoimentos no mesmo

22. Museo Ettore Guatelli. Disponível em: <http://www.museoguatelli.it/ettore-guatelli>. Acesso em: 8 jan. 2024.

23. Inexhibit. Disponível em: www.inexhibit.com/case-studies/ettore-guatelli-museum.

24. Museo Ettore Guatelli. Guatelli Contemporaneo. Disponível em: <http://www.museoguatelli.it/category/guatelli-contemporaneo>.

site da instituição, como o do artista francês Christian Boltanski.²⁵

As semelhanças entre minha poética e a de Guatelli, um brilhante professor elementar apaixonado por tudo, são muitas. Eu vi semelhanças não só com o meu trabalho, mas também com o de Duchamp e Spoerri. Porque Guatelli extrapola os objetos (neste caso, ferramentas de trabalho) de seu contexto, reinveste e transforma-os tornando-os mausoléus do passado. Rasga o esquecimento de pessoas pertencentes a um mundo menor que ninguém jamais colecionaria.²⁶



Detalhe da obra de Christian Boltanski, *Réserve de Suisses morts*, de 1991.
Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MACBA_R%C3%A9serve_de_Suisses_morts_\(50258398416\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MACBA_R%C3%A9serve_de_Suisses_morts_(50258398416).jpg).

25. Christian Boltanski é um artista plástico francês cujo trabalho tem diversas plataformas de expressão, como escultura, pintura e fotografia. Sua temática tem como fio condutor a questão da identidade e da trajetória de vida diante de momentos históricos complexos como o Holocausto, temática que pode ser vista em seu trabalho chamado *Les Archives* apresentado na Documenta de Kassel em 1987. Os objetos pessoais representam um importante papel na construção de suas obras.

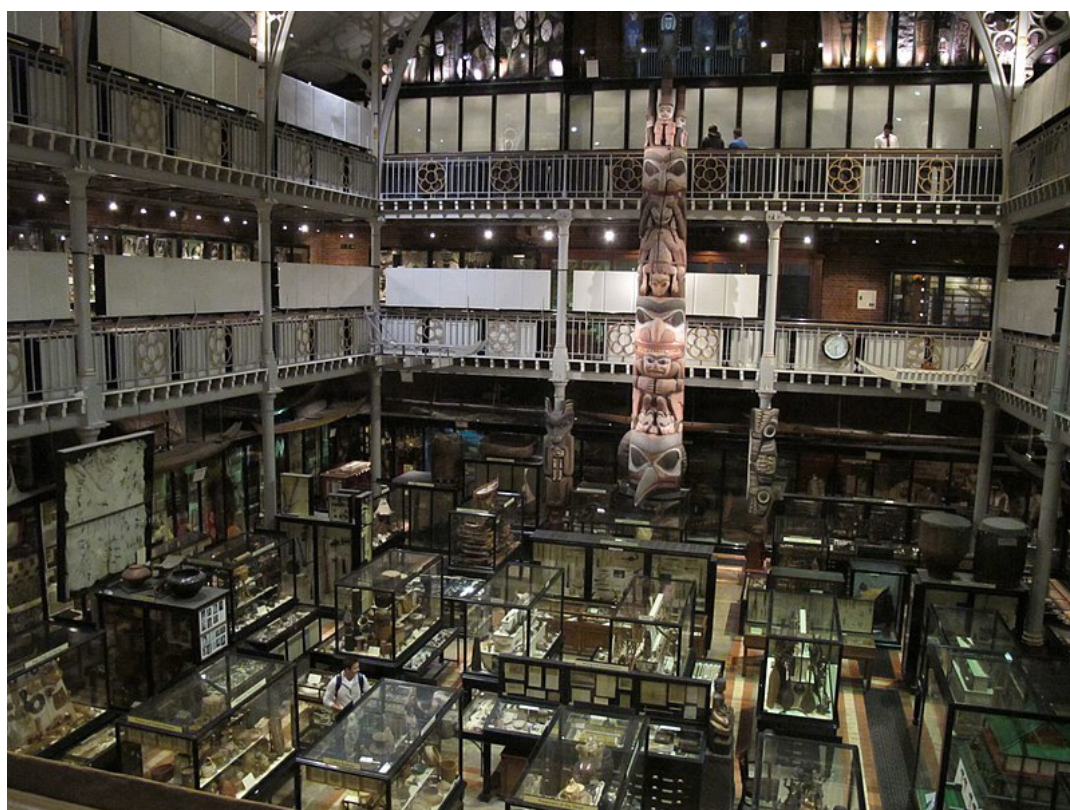
26. Museo Ettore Guatelli. Cosa si dice del museo. Disponível em: <http://www.museoguatelli.it/museo-del-quotidiano/cosa-si-dice-del-museo>. Acesso em: 2 jan. 2019.

A coleção do Museu Guatelli se assemelha à coleção estudada nesta investigação em diversos pontos, tais como o fato de ser empreendida por um único colecionador, a temática relacionada a objetos do cotidiano, a peculiaridade da organização do acervo no espaço de guarda da coleção, o fato da própria coleção ser uma obra em si, a relação próxima com o universo artístico que a instituição de Guatelli promove até os dias de hoje. Ela também pode ser tomada como exemplo institucional quando da confecção da fundação do Museu do Cotidiano.

Essas propostas de uso do acervo para criação de obras, com a possibilidade de intervenções no local ou não, podem ser encontradas em outras instituições museais, onde o acervo e a ambiência do local de guarda também possuem características importantes na fruição, como é o caso do Museu Pitt Rivers em Oxford e do Museu Soane de Londres.

O Museu Pitt Rivers foi fundado em 1884, quando o general Augustus Pitt Rivers, etnólogo e arqueólogo inglês, doou sua coleção à Universidade de Oxford, com a condição de que fosse construído um edifício para abrigá-la e de que fosse nomeado um antropólogo para direção do futuro museu. Na época da doação, sua coleção contabilizava 22.000 artefatos arqueológicos e antropológicos e hoje a coleção do museu ultrapassa 500.000 objetos, sendo considerada a maior coleção do gênero do Reino Unido. A forma como a coleção está disposta dentro do museu é resultado da proposta inicial de Pitt

Rivers, pois apresenta os objetos separados por tipologia, não por data ou local de origem, sendo diferente da maioria dos museus de antropologia. Essa ambiência promovida pela exposição, associada ao grande número de artefatos, possibilitou um tipo de apropriação diferente ao tema antropologia e desenvolver programas de intervenções artísticas no seu acervo e no espaço museal.



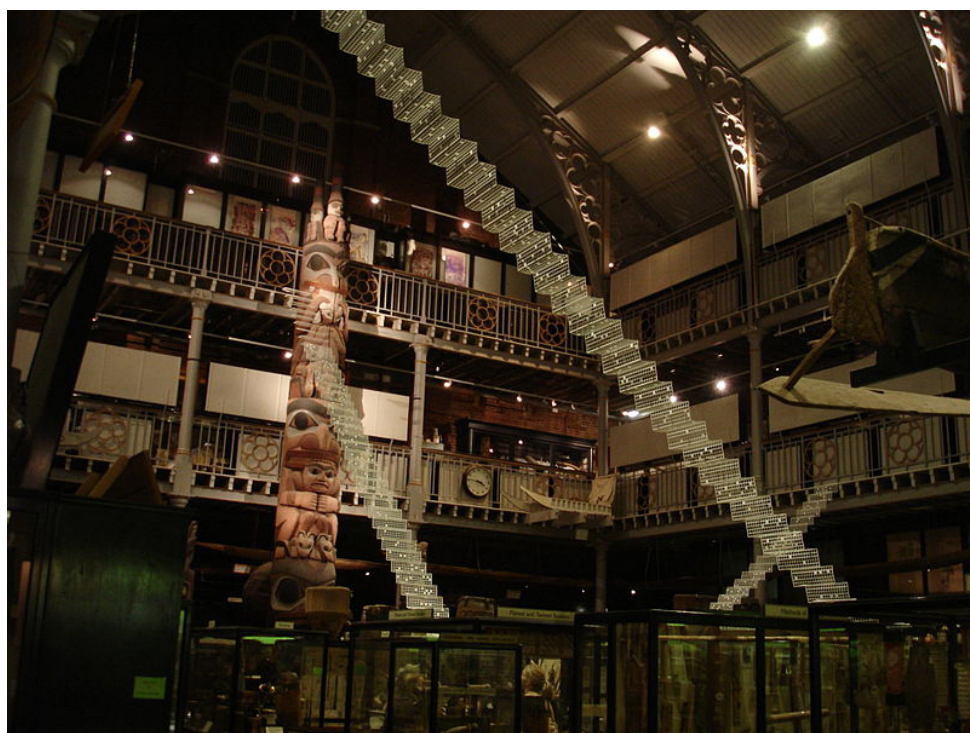
Vista do vão central do Museu Pitt Rivers, sem intervenção artística.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pitt_Rivers_Museum_-_geograph.org.uk_-_2695372.jpg

Em um catálogo produzido pelo Museu Pitt Rivers, em que podemos ver um panorama das intervenções feitas no período entre 2004 e 2014, por artistas a partir do acervo e do local de guarda, podemos ler o seguinte texto:

Museus não são edifícios velhos com objetos empoeirados, vistos por visitantes passivos: longe disso. São espaços dinâmicos onde os artistas geram obras de arte desafiadoras e as apresentam para debate. Essa seção é uma introdução a alguns dos artistas visuais contemporâneos que interagiram com o acervo e com o ambiente.²⁷

27. The Cabinet of Curiosities. In: Ashmolean Museum. Disponível em: <https://ashmolean.museum/ash/amulets/tradescant/tradescant01.html>. Acesso em: 9 jan. 2024. Tradução nossa.



Obra da artista Naoko Myazaki no vão central do Museu Pitt Rivers, em Londres. 2006/2007. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pitt_Rivers_Museum_across_floor.jpg

Já o Soane Museum, em Londres, edifício projetado no século XIX pelo arquiteto e colecionador John Soane para ser sua residência e local de guarda de sua extensa coleção de objetos da antiguidade clássica, foi transformado em local museu poucos anos antes de sua morte. Sua coleção tem aproximadamente 5.900 objetos egípcios, gregos e romanos.

No site do museu podemos observar algumas exposições feitas a partir do acervo do Museu Soane.²⁸ Algumas dessas exposições foram concebidas especialmente para o Museu, propondo intervenções no seu espaço expositivo.

28. Museu Soane.
Disponível em: <http://soane.org>.

Diante do espaço

Quem sabe não estamos nós aqui para dizer: casa, ponte, fonte, portal, jarra, fruta, árvore, janela – no máximo, coluna, torre [...]. (RILKE, 1972 *apud* NORBERG-SCHULZ, 2006)

A atual organização espacial do acervo de Antônio Carlos Figueiredo é um importante dado na conceituação museológica para o Museu do Cotidiano, como foi citado anteriormente. Para além do paralelo que procuramos estabelecer com o fenômeno dos gabinetes de curiosidades europeus dos séculos XVI e XVII, é importante definir a base conceitual para pensarmos essa analogia e quais os mecanismos de interpretação do espaço

utilizaremos. As estratégias conceituais vislumbradas para este caso específico teriam como base o conceito de heterotopia formulado por Michel Foucault, a abordagem fenomenológica do espaço empreendida pelo arquiteto norueguês Christian Norberg-Schulz em sua obra *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* e, no que diz respeito ao roteiro de visita, o conceito de rizoma desenvolvido por Gilles Deleuze e Felix Guattari.

Heterotopia

Michel Foucault, em um texto escrito no ano de 1967 e só publicado em 1984, vai problematizar a questão do espaço social contemporâneo e propor o conceito de heterotopia, uma espécie de contraponto ao conceito de utopia.

A época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama. (FOUCAULT, 2003, p. 411).

Considerando utopia como um tipo de posicionamento sem lugar real, Foucault (2003, p. 415) define heterotopia como uma espécie de lugar real “fora de todos os lugares, embora efetivamente localizáveis”. Ele vai identificar alguns tipos de hete-

rotopias e denominá-las em espécies de categorias: heterotopias de crise, como os lugares sagrados para culturas ditas primitivas; heterotopias de desvios, como as casas de repouso, as prisões e clínicas psiquiátricas; heterotopias temporais, como os museus e bibliotecas; heterotopias de compensação, como jardins botânicos e zoológicos; heterotopias de purificação, como templos ou saunas; heterotopias de ilusão, como espelhos. No caso dessa pesquisa, especificamente, podemos entender que o espaço de guarda da coleção faz parte da categoria *heterotopia temporal*.

A ideia de tudo acumular, a ideia de constituir uma espécie de arquivo geral, a vontade de encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a ideia de constituir um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo, e inacessível à sua agressão, o projeto de organizar assim uma espécie de acumulação perpétua e infinita do tempo em um lugar que não mudaria, pois bem, tudo isso pertence à nossa modernidade. O museu e a biblioteca são heterotopias próprias à cultura ocidental do século XIX. (FOUCAULT, 2003, p. 419).

O acúmulo dos objetos que podemos observar no espaço de guarda da coleção pode nos remeter a essa espécie de desejo de encerrar o mundo ideal em um só lugar – nesse caso, o mundo da vida cotidiana. Nas entrevistas realizadas com Antônio Carlos, uma frase recorrente é: “Dá pra viver sem isso”?

Foucault identifica também o correspondente temporal a esse princípio da heterotopia e o denomina *heterocronia*, ou seja, uma outra percepção do tempo, de justaposições e dilatamentos, rupturas com o tempo tradicional que pode ser proporcionado, por exemplo, pela experiência com o espaço da coleção.

Olhar fenomenológico

Para Norberg-Schulz a fenomenologia é um método de retorno às coisas, em contraponto às construções mentais abstratas. Apesar de ele tratar na sua obra principalmente da paisagem e de espaços urbanos e arquitetônicos, poderíamos aplicar sua análise para esse ambiente interno, ou seja, o espaço onde está abrigada a coleção. O termo grego *genius loci*, recuperado da antiga noção romana, quer dizer literalmente “gênio do lugar” (ou espírito do lugar). Para os gregos, todo espaço tinha seu espírito, ou seja, sua *essência*. Norberg-Schulz introduz o conceito de “espaço existencial” no qual considera o espaço não como um termo lógico-matemático, mas compreendendo as relações básicas entre o homem e o seu meio (REIS-ALVES, 2007), com um olhar especial para as qualidades sensoriais dos materiais, da luz, da cor e das conexões entre materiais.

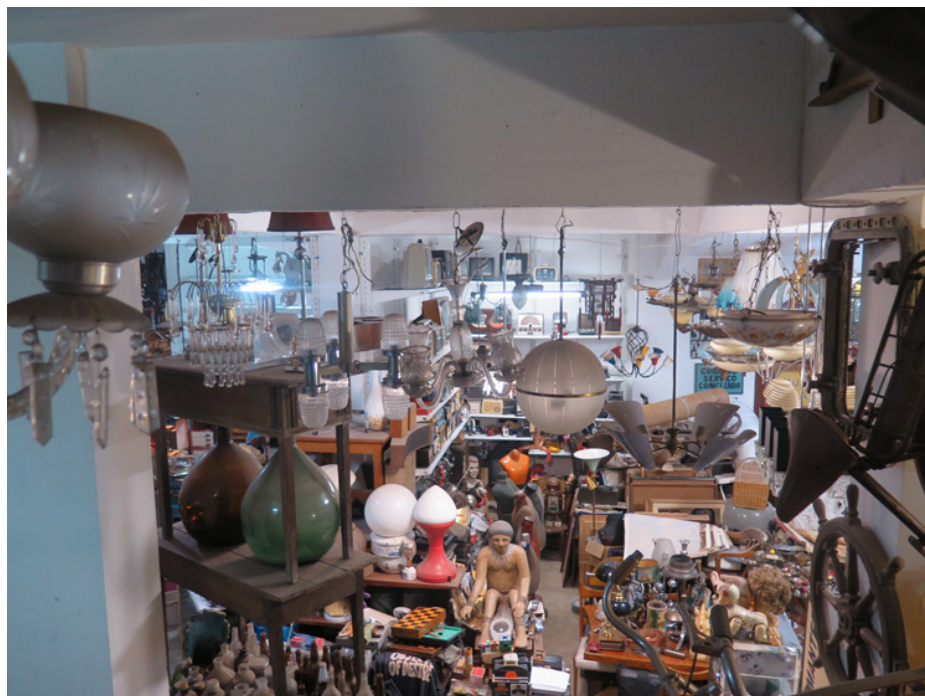
Sendo totalidades qualitativas de natureza complexa, os lugares não podem ser definidos por meio de conceitos analíticos, “científicos”. Por uma questão de princípios, a ciência “abstrai” o que

é dado para chegar a um conhecimento neutro e “objetivo”. No entanto, isso perde de vista o mundo-da-vida-cotidiana, que deveria ser a verdadeira preocupação do homem em geral e dos planejadores e arquitetos em particular [...] na realidade, a poesia é capaz de concretizar as totalidades que escapam à ciência e, por isso, é capaz de sugerir como se deveria proceder para obter a necessária compreensão. (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 445).

Para analisar um lugar ele propõe as categorias espaço e caráter. “Enquanto ‘espaço’ indica a organização tridimensional dos elementos que formam um lugar, o ‘caráter’ denota a atmosfera geral que é a propriedade mais abrangente de um lugar” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 445). Enquanto o espaço está relacionado à terra, o caráter está relacionado ao céu, numa abordagem que tem eco no conceito de Heidegger de habitar – “sobre a terra já significa sob o céu” (HEIDEGGER *apud* REIS-ALVES, 2007). Ao retornar à coisa em si, ao adentrar no lugar de guarda da coleção, podemos dispor dessa maneira de compreender fenomenologicamente o seu espaço e seu caráter. Em vez de simplesmente propor uma nova organização espacial museológica, devemos parar para ver, para analisar. Entrar em contato com. Perceber a natureza da organização, dos materiais, das cores, da luz e sombra, das escalas, das sensações, da atmosfera. Podemos falar que o espaço tem caráter de interioridade, é claro, pois se trata de um espaço interior, de uma loja. Mas para além do óbvio, ao adentrarmos, percebe-

mos fortemente uma ruptura com o lado exterior, uma ruptura que envolve o tempo também. Há um mergulho na sua interioridade, suas paredes são densamente povoadas por objetos, há apenas um local onde janelas se abrem para um fosso de ventilação interno ao edifício, reforçando ainda mais seu caráter interior. Também podemos afirmar a percepção da direção vertical na nossa noção espacial, pois o pé direito da loja é alto e permite sua ocupação. Isso dialoga com nossas noções de céu e terra, invoca uma certa solenidade que os grandes vãos comunicam, mesmo ocupados, como é o caso do espaço aéreo do museu. Seria muito diferente a fruição dessa coleção se o pé direito fosse baixo. Relacionamos simbolicamente locais altos a uma dimensão divina. Locais de pé direito alto nos colocam em posição relacional com nossa pequenez, com nossa finitude. Outro ponto interessante a ser notado é o formato da loja, que possui uma entrada extremamente estreita em relação ao seu grande espaço central, mais interior. Esse corredor de entrada funciona como um espaço introdutório ao museu, um percurso preparatório até se chegar a uma espécie de “clareira” central. Esse espaço pode ser usado como um importante recurso museológico na fruição do acervo. Ao chegarmos no vão central, mais largo e de tamanho generoso, podemos perceber duas portas de entrada simétricas que nos conduzem respectivamente a duas salas, separadas pelo fosso central de ventilação. As duas salas são entrecortadas por um mezanino de

madeira construído pelo proprietário. O mezanino reforça nossa percepção de altura da sala, dividindo-as em dois pavimentos e criando dois espaços distintos em qualidade: o de cima e o de baixo do mezanino. Cada uma das salas tem uma organização e temática diferente, propostas pelo colecionador. O mezanino atravessa de uma sala a outra cobrindo parcialmente o espaço central da loja, serpenteando de um lado a outro do fosso central de iluminação. Sua porção superior funciona à semelhança de um mirante e nos permite avistar o acervo de uma perspectiva diferente.



Vista do piso superior do mezanino. Fotografia de Isabela Vecchi Abijaude, 2018.

É um local de grande peculiaridade e estranhamento. Muito especial no que diz respeito à ambiência proporcionada a quem visita (habita). Manter parte dessa ambiência é coerente com o tipo de museu proposto neste trabalho. É claro que adaptações técnicas precisam ser feitas para contribuir para a acessibilidade, segurança das pessoas e do acervo, para uma melhor fruição. Entretanto, manter o caráter atual do lugar é uma estratégia importante (e de certa forma ousada) para promover o que poderíamos chamar de experiência estética.

A experiência estética traz consigo uma negatividade fundamental: fazer uma experiência não significa nem simplesmente recorrer ao já sabido nem adotar, imediatamente, o que é desconhecido: a experiência procura integrar o que é estranho ao familiar (isto é, ao quadro de referências que era familiar), mas alargando e enriquecendo aquilo que até então constituía o limite de todo real possível. Como resposta a uma “coerção acontecimental”, a experiência estética é uma mobilização multidimensional (cognitiva, volitiva e emotiva), produzida no confronto com um objeto problemático que é experimentado em uma situação não familiar (GUIMARÃES, 2006, p. 16).

Alguns historiadores da arte descrevem os espaços onde se constituíram os gabinetes de curiosidades europeus como parte importante na fruição e difusão das descobertas científicas e também no que diz respeito à sensibilização do público que

adentrava esses ambientes. Tudo levava à construção de uma ambiência: a organização proposta pelo colecionador, o mobiliário feito sob medida para o local, a quantidade de itens expostos, o enquadramento dado a certos objetos. Podemos considerar que nosso objeto de estudo também possui características interessantes para sensibilização do público, como a estranheza provocada pela quantidade de objetos sobrepostos verticalmente, pela natureza dos objetos expostos, pela proximidade possível na manipulação de certos objetos, pela aparente desordem dos objetos no ambiente. Como diria Antônio Carlos: uma “desordem cronológica”. A fruição possível em tal ambiente é da ordem do rizoma.

Roteiro rizoma

Gilles Deleuze e Felix Guattari descreveram o conceito filosófico do rizoma no livro chamado *Mil platôs*, escrito em coautoria e editado na França em 1976, como uma nova forma de pensamento que difere da estrutura racional representada pela árvore, ordem hierárquica usada por toda a filosofia ocidental até então.

No pensamento rizomático não há começo nem fim, tudo se dá no “entre”, como um labirinto sem entrada ou saída. “Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas” (DELEUZE, 2011, p. 30). O termo foi emprestado da biologia e diz respeito a um tipo de caule, que pode florescer em qualquer pon-

to de sua estrutura e se transformar em bulbo ou tubérculo. Ela é uma parte subterrânea da planta e tem crescimento horizontal, no que difere das estruturas das árvores de crescimento vertical. Essa imagem de horizontalidade em contraponto à verticalidade pode ser uma das entradas para entender o rizoma. A verticalidade impõe fenomenologicamente a ideia de hierarquia. O vertical une a terra e o céu. Se o vertical começa a partir da terra, há uma base, uma raiz de onde se desenvolvem as ramificações. Há uma hierarquia. Há um começo e um fim. Já o rizoma é pura horizontalidade. Não tem começo nem fim, portanto não há hierarquia, ele pode conectar-se de um ponto qualquer a outro ponto qualquer. A imagem possível de um rizoma são as linhas. Deleuze e Guattari falaram das linhas de fuga.

Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas. Quando Glenn Gould acelera a execução de uma passagem não age exclusivamente como virtuose; transforma os pontos musicais em linhas, faz proliferar o conjunto (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 17).

Quando pensamos num possível roteiro de visita que oriente o público em sua visita ao Museu do Cotidiano, nos deparamos com um tipo de paradoxo. Como orientar a visita se conceitualmente estamos propondo uma apropriação livre do público? Como dirigir uma visita se o próprio museu se

apresenta como um local sem direção? Como museografar? Não estamos propondo nesta pesquisa um tipo de taxonomia organizacional para a coleção, estamos entendendo que a própria organização engendrada pelo colecionador-criador deve ser a incorporada pela futura instituição museal. O público será parte dos agenciamentos possíveis entre pessoas e objetos. Estamos propondo um pensamento rizoma, considerando as linhas de fuga a serem constituídas pelo público a partir das visitas aos corredores multifacetados e lotados de objetos, que por estarem sem uma hierarquia organizacional explícita, podem proporcionar algum um tipo de contingência, um tipo de acaso, de “acidente” entre público e acervo. Objetos heterogêneos fazendo rizoma como uma vespa e uma orquídea... objetos e pessoas fazendo rizoma pela memória, mapeando, com uma “experimentação ancorada no real” (DELEUZE, 2011 p. 30).

A proposta museológica sugerida como produto desta pesquisa deixará livre o percurso a ser feito pelo público, indicando alguns objetos-chave como iscas, como linhas de fuga para a possível teia a ser tecida pelos visitantes. Nessa proposta, a indicação será feita por meio de etiquetas de papelão, onde haverá uma descrição do objeto a partir das narrativas do colecionador, uma numeração que remeterá ao site do mUc, a ser construído. No site o público encontrará um conteúdo expandido: entrevistas com o colecionador, material complementar ao objeto, como fotos da coleta, matérias de jornal, áudios etc.

Também haverá o local de possível interação com o público, local para upload de fotos e áudios, além de mensagens e depoimentos que o público vier a compartilhar no site. O capítulo “O produto: diretrizes iniciais para o Museu do Cotidiano” descreverá com mais detalhes tais propostas.



APRIL
PERIGO

RUA
DO MOSTEIRO
FARMACIA TIBIO PUNTA
QUERO, MIRANDA

EVERETT
RIP

3

O produto: diretrizes iniciais para o Museu do Cotidiano

Plano museológico

A política brasileira em relação aos museus tem história recente e pode-se identificar, no âmbito do Ministério da Cultura, alguns marcos importantes para inclusão institucional e desenvolvimento. Nessa história mais recente destaca-se a grande reestruturação empreendida em 2003, no governo de Luís Inácio Lula da Silva, com o então ministro da cultura Gilberto Gil.

O Ministério voltou-se nesse momento para a inclusão social e a democratização da Cultura no país. É nesse contexto que é lançada a Política Nacional de Museus (PNM), em maio de 2003, e que também nasce, na estrutura do Iphan, o Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu), responsável pela gerência e condução da PNM (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2016).

A Política Nacional de Museus, planejada de forma participativa e inclusiva, havendo consulta de grande parte da sociedade brasileira atuante nessa área para sua elaboração, propunha em seu caderno de políticas

promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania, por meio do desenvolvimento e da revitalização das instituições museológicas existentes e pelo fomento à criação de novos processos de produção e institucionalização e memórias constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do país (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2016).

A proposta do PNM indicava que para alcançar esses objetivos seria adequado propor alguns eixos de atuação, como Gestão e Configuração do Campo Museológico; Democratização de Acesso aos Bens Culturais; Formação e Capacitação de Recursos Humanos; Informatização de Museus; Modernização de Infraestruturas Museológicas; Financiamento e Fomento para Museus; Aquisição e Gerenciamento de Acervos Culturais.

Ao longo desses anos, essas políticas ajudaram a fortalecer e qualificar as instituições museais brasileiras, chegando ao ponto de amadurecimento para a criação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) em 2009 e para sancionar, também em 2009, o texto do Estatuto de Museus, criado entre 2004 e 2005.²⁹

[...] por meio da Lei Federal nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, o Ibram, autarquia do MinC, foi criado para dar prosseguimento à Política Nacional de Museus e contribuir com o desenvolvimento das instituições museológicas brasileiras,

29. Atualmente, a extinção do Ministério da Cultura, promovida pelo presidente Jair Bolsonaro, causa grande incerteza em relação à continuidade e à expansão das políticas públicas de incentivo e promoção da cultura no Brasil.

amparado na também já citada Lei Federal nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, marco regulatório para o setor. Ambas as Leis foram regulamentadas pelo Decreto Federal nº 8.124, de 17 de outubro de 2013 (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2016).

A importante questão da construção das identidades que o museu, de alguma forma, pode empreender junto à sociedade é um dos pontos fundamentais nas políticas públicas até então elaboradas no âmbito do Ministério da Cultura e posteriormente no âmbito do IBRAM. Esse é um grande desafio na elaboração conceitual de um novo museu.

Tratamos anteriormente do desejo do colecionador Antônio Carlos Figueiredo de transformar a sua coleção particular em uma instituição museal. O nome por ele dado à coleção e ao local de guarda, ou seja, Museu do Cotidiano, ou mUc, como gosta de se referir à feitura da sigla, segundo conta, representa bem o empreendimento feito “no muque”, ou seja, às próprias custas. O caráter privado de sua formação é um fator importante na compreensão dessa futura instituição. O colecionador tem conhecimento da necessidade de criar um instituto cultural para que ele possa doar sua coleção de objetos e assim, de certa forma, garantir a sua continuidade e integridade mesmo sem sua presença. Segundo relata, já começou esse processo com um advogado e já negociou com sua esposa a posse do

imóvel da Rua Bernardo Guimarães como elemento importante do acervo do Museu, além de todo o seu conteúdo. O imóvel seria pertencente ao futuro instituto. Essa parte patrimonial diz respeito ao empreendedor da coleção. O que trataremos aqui subentende que a coleção já está sob a guarda de um instituto. Segundo o Estatuto de Museus, aprovado em 2009, o conceito de museu seria:

Artigo 1º. Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

Parágrafo único. Enquadrar-se-ão nesta Lei as instituições e os processos museológicos voltados para o trabalho com o patrimônio cultural e o território visando ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2016).

Esse estatuto compreende que as instituições podem ter caráter público ou privado, mas com as características de promover coleções de valor histórico e que conduzam ao processo de identidade das comunidades em que estão inseridas. Nesse sentido podemos trabalhar a coleção em questão

e formatar uma futura instituição que promova as questões ligadas à identidade e à memória.

A primeira ação a ser empreendida para a consolidação do Museu do Cotidiano como instituição seria a elaboração de um plano museológico:

O Plano Museológico deve ser elaborado com a finalidade de orientar a gestão do museu e estimular a articulação entre os diversos setores de funcionamento, tanto no aprimoramento das instituições museológicas já existentes, quanto na criação de novos museus. Essa ferramenta de planejamento estratégico deve ordenar e priorizar as ações a serem desenvolvidas pelo museu para o cumprimento da sua função social e constituir-se como um documento museológico que baliza a trajetória do museu. O entendimento da importância do Plano Museológico para o desenvolvimento da gestão dos museus levou à sua inclusão no texto do Estatuto de Museus. Na Lei nº 11.904/2009, o Plano Museológico é tratado em seção específica e pode ser considerado bem detalhado, em relação a outros aspectos técnicos igualmente presentes na legislação, no Decreto nº 8.124/2013, ficando claro aos museus a sua obrigação de elaboração e implementação (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2016).

O plano museológico pode ser visto como “ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador” (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2016). Em sua dimensão estratégi-

ca, que tem como objetivo estabelecer o planejamento “relativo ao nível gerencial da organização” (IBRAM, 2016), encontramos a definição da missão, o diagnóstico e a identificação dos públicos. Serve para organizar ações dos programas institucionais, da gestão de pessoas, de acervos, de exposições, do setor educativo, de pesquisa, de segurança, de financiamento e fomento, de comunicação, do setor socioambiental e promover acessibilidade universal. Segundo documento elaborado pelo IBRAM, o plano museológico deve ser elaborado por profissional formado em museologia, devidamente registrado em conselho próprio:

O Conselho Federal de Museologia (Cofem), por meio da Resolução nº 03/2013, indica:

Art. 1º Determinar que os Corem's enviem correspondência aos Museus Públicos e Privados, Fundações, Secretarias Estaduais e Municipais, Universidades e Ministérios, ao Ibram, ao IPHAN e demais instituições que possuem e administrem instituições museológicas de acordo com o artigo 1º da Lei 11.904, informando da obrigatoriedade de ter um museólogo devidamente registrado em seu Conselho de Classe compondo a equipe ou elaborando o Plano Museológico das instituições (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2016).

O documento do IBRAM propõe três etapas para elaboração do plano museológico. A primeira con-

siste na caracterização, no planejamento conceitual, no diagnóstico e na formatação dos objetivos estratégicos da instituição. A segunda etapa consiste na elaboração dos programas de atuação do museu e a terceira na elaboração de projetos no plano museológico.

Caracterização do museu

Nesse tópico proposto pelo documento do IBRAM, primeiramente há a descrição do histórico da instituição ou, no nosso caso, o histórico da formação da coleção. Em seguida é proposta uma descrição da instituição, a partir de sua inserção local e de seu próprio espaço físico. O terceiro item seria a atuação do museu, que estabelece a linha de atividades que o museu desenvolve ou, para o mUc, viria a desenvolver.

O aspecto da história de formação da coleção já foi trabalhado anteriormente nesse texto, assim como a descrição e análise do local de guarda da coleção. O desdobramento operativo deste trabalho, o produto “Diretrizes iniciais para o Museu do Cotidiano”, contém o resumo do histórico da coleção, a caracterização da instituição, detalhamento de seus aspectos físicos, numa linguagem mais técnica como subsídio ao plano museal.

Foi intitulado como diretrizes iniciais por entendermos que, mesmo propondo alguns alicerces para a instituição, a construção do plano completo deve contar com participação de outros setores da sociedade e do colecionador, ou seja, deve ser pensada de forma mais ampla e coletiva.

Nesse sentido, apresentamos na sequência deste capítulo uma síntese das diretrizes propostas, bem como o delineamento da futura atuação do museu, com as linhas de atividades que poderão ser empreendidas pela instituição.

O estudo e a análise do acervo e do lugar de guarda desenvolvidos neste trabalho revelam no arranjo levado a cabo pelo colecionador uma dimensão que deve ser entendida como obra, indo além dos objetos colecionados. Esse arranjo produz uma ambiência no local de guarda que analisamos aqui como fator importante na interpretação e fruição do acervo e que poderia ser caracterizada como uma obra em si. Essa ambiência deve ser preservada observando as questões técnicas de acessibilidade universal, combate a incêndio e segurança de público e do acervo, além da higienização periódica do local e do próprio acervo. Além dessa questão de preservação da ambiência do local de guarda, usada como ponto de interesse na visitação pública, a linha de atuação da instituição deverá abranger algumas propostas de intervenção criativa no local prevendo o uso do acervo de objetos. Essa vocação para fomento de obras artísticas poderá ser uma das principais atividades dessa instituição dos “objetos decolativos”.³⁰ A proposta é que as intervenções sejam criadas através de editais curatoriais promovidos pelo mUc. Como sugestão poderíamos propor uma divisão em três linhas:

30. Sobre os objetos “decolativos”, ver depoimentos de Antônio Carlos no capítulo “Sujeito e objeto”.

1. Arte contemporânea, para projetos de intervenção no local ou a partir de objetos do acervo;
2. Cinema ou vídeo, para curtas-metragens e outros formatos concebidos a partir dos objetos da coleção e suas histórias;
3. Literatura, para contos a partir de histórias dos objetos e de sua coleta para integrar a coleção.

Planejamento conceitual

O segundo ponto dessa primeira etapa de um plano museológico é o planejamento conceitual da instituição, definindo sua missão, sua visão e seus valores. A missão define o papel da instituição na sociedade, qual é sua razão de ser e de existir. Deve ser coerente com sua atuação e com o público externo e periodicamente deve ser revista e checada em sua honestidade de propósitos. A visão tem a ver com a imagem da instituição no futuro, como deseja ser vista e compreendida, cujos objetivos e missão orientam esse sentido. Deve também ser coerente com sua atuação, apesar de poder ser ambiciosa. Os valores são o conjunto de filosofias, crenças e virtudes que a instituição prega e que também pratica. Não são as ações cotidianas, mas ações que indicam o comportamento da instituição em todas as suas atividades.

Após essa etapa de pesquisa junto ao colecionador, seus objetos e seu espaço de guarda, chegamos à seguinte proposta inicial para os tópicos acima descritos:

Missão: preservar, valorizar e dar visibilidade aos sujeitos e seus objetos, propiciando a valorização do fazer cotidiano bem como suas histórias, incentivando a criação artística contemporânea a partir do seu acervo.

Visão: ser referência nacional em termos de apropriação e uso do acervo para criação artística, do ponto de vista de uma nova proposta museológica de museu/obra, participativa e interativa, com foco na criação artística, seja no campo da literatura, das artes visuais, da fotografia ou do cinema.

Valores: lutar contra a obsolescência dos objetos, ressignificar memórias, dar ênfase aos saberes populares, valorizar a participação do público e respeitar a diversidade.

diretrizes iniciais para implantação do
museu do cotidiano - mUc

Belo Horizonte, fevereiro de 2019

Este caderno é um anexo à dissertação de mestrado realizada por Isabela Vecchi Abijaude no programa PROMESTRE da Faculdade de Educação da UFMG, na linha Educação em Museus. Ele é o produto resumido da pesquisa que pretende indicar as diretrizes iniciais para implantação do museu do cotidiano.

Histórico

O Museu do Cotidiano é uma instituição de caráter privado constituída pela coleção de objetos de Antônio Carlos Figueiredo que, durante mais de trinta anos, dedicou-se a colecionar objetos, principalmente da cidade de Belo Horizonte, que representassem a vida cotidiana. Economista por formação e posteriormente galerista por vocação, Antônio Carlos se define como "uma pessoa muito bem-sucedida em seus equívocos". Com seu trabalho incansável e peculiar de coleta, agrupou mais de cem mil objetos no imóvel à Rua Bernardo Guimarães 1296, próximo à Praça da Liberdade em Belo Horizonte. A organização que empreendeu dos objetos no espaço de guarda é um aspecto importante da instituição. Ela tem ressonância com um tipo de fenômeno europeu dos séculos XVI e XVII chamado "gabinetes de curiosidades" e com isso se filia aos museus-obra, instituições cuja forma de organização do acervo propicia um tipo de fruição para além da fruição individual de cada objeto. Antônio Carlos organizou de forma peculiar essa grande coleção de coisas banais que nos representam e comovem.

Descrição

O Museu do Cotidiano - mUc quer dar visibilidade a aspectos da vida humana que muitas vezes não são registrados em livros de história. Aspectos subjetivos, afetivos e comuns, que ligam histórias a objetos, pessoas a coisas, fazendo um importante legado à vida social urbana, guardando histórias não contadas, silêncios e invisibilidades, trazendo à tona vidas e práticas esquecidas ou subjugadas. Prestando homenagem à beleza da banalidade. No mUc o visitante pode encontrar objetos que representam fragmentos da história da cidade de Belo Horizonte, como por exemplo, a coleção de mobiliário da "Loja das Rendas" na Rua dos Caetés e do "Amarinho Acaapulco" no Edifício Maleta. Pode ver em uma estante do museu um panorama dos taxímetros utilizados pelos taxis da cidade, pode discar nos discos com orifícios de uma grande coleção de telefones dos mais variados tipos, pode ver instrumentos de trabalho de ambulantes como os tabuleiros de balas e pirulitos, os apetrechos do vendedor de biju, do amolador de facas, do vendedor de amendoim. São milhares de objetos abertos à experimentação.

Capa e miolo do folheto resumo do produto: um planejamento conceitual museológico para a coleção de objetos de Antônio Carlos Figueiredo.

Desafios de adaptação do espaço

A forma peculiar como um colecionador organiza sua coleção é tratada por Benjamin no livro *Pasagens* e parece feita sob medida para nosso caso de estudo:

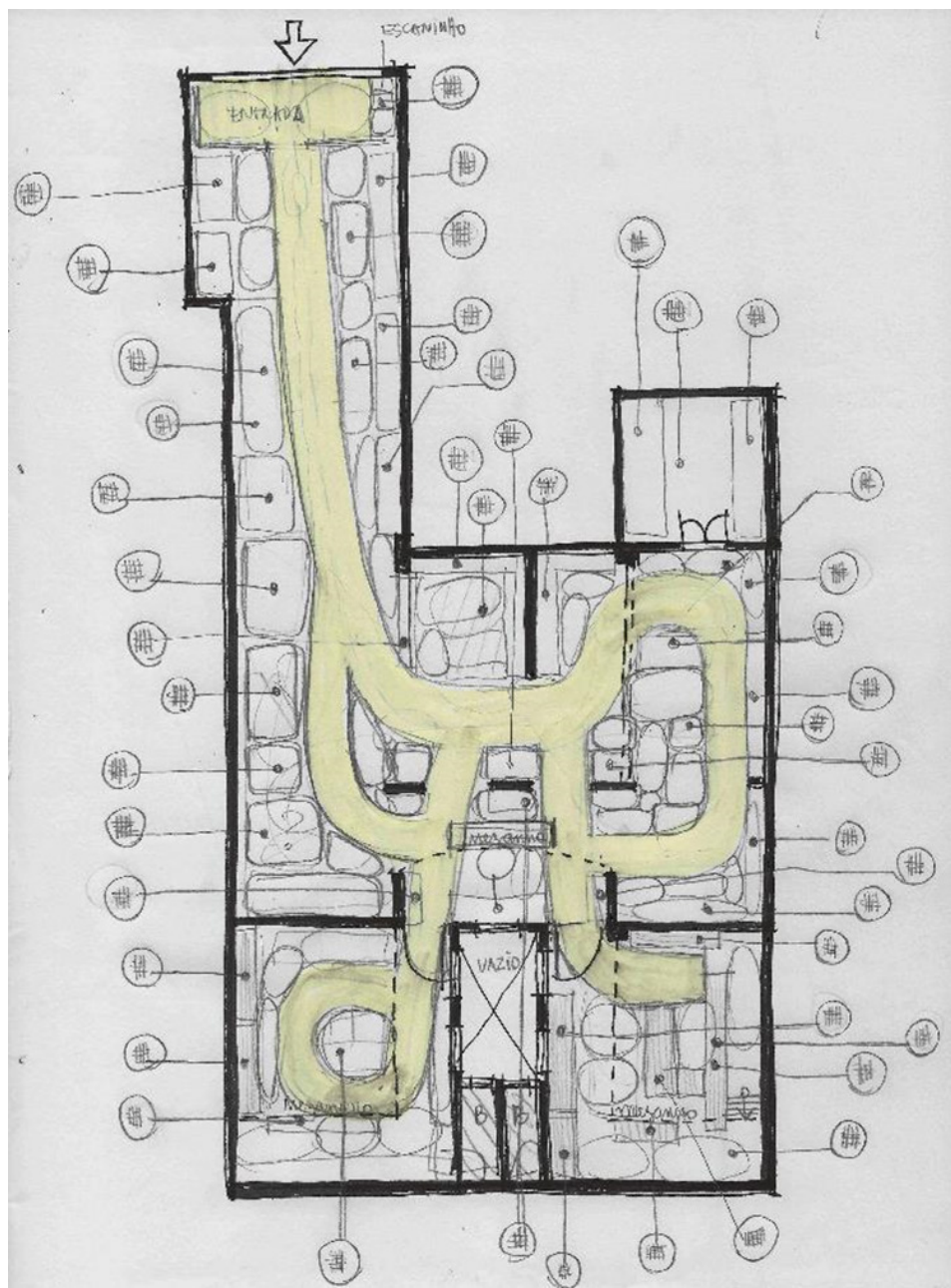
Organizado, porém segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. Este arranjo está para o ordenamento e a esquematização comum das coisas mais ou menos como a ordem num dicionário está para uma ordem natural. Basta que nos lembremos quão importante é para cada colecionador não só o seu objeto, mas também todo o passado deste, tanto aquele que faz parte de sua gênese e qualificação objetiva, quanto os detalhes de sua história aparentemente exterior: proprietários anteriores, preço de aquisição, valor etc. Tudo isso, os dados “objetivos”, assim como os outros, forma para o autêntico colecionador em relação a cada uma de suas possessões uma completa enciclopédia mágica, uma ordem do mundo, cujo esboço é o destino de seu objeto (BENJAMIN, 2007, p. 241).

A proposta museológica para o Museu do Cotidiano levará em conta a manutenção de sua atual disposição e organização do acervo, como foi tratado anteriormente, entendendo que essa organização empreendida pelo colecionador é um aspecto central na constituição e sobretudo na fruição da coleção.

Serão necessárias, entretanto, algumas adaptações técnicas no espaço para a abertura à visitação pública. Normas de acessibilidade e de combate a incêndio devem ser observadas, além de procedimentos necessários para manutenção do acervo: diagnóstico, inventário, higienização e identificação. Durante a pesquisa pudemos observar alguns problemas em relação à conservação dos objetos e das obras de arte, como contaminação por cupins e traças, umidade e poeira. Todos esses procedimentos de preservação do acervo são fundamentais para a transformação da coleção em instituição aberta ao público. Tais procedimentos deverão preservar a ambiência em que o acervo está disposto e de certa forma destacá-la, ações a serem empreendidas pelo Instituto mUc e equipe especializada.

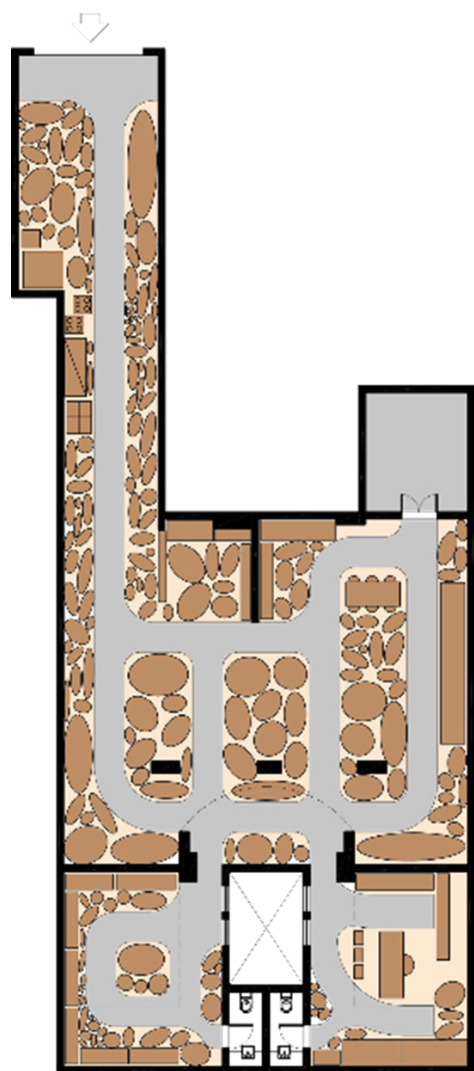
A conservação – elemento essencial para a salvaguarda do patrimônio – é um conjunto de medidas e procedimentos que visa à proteção dos acervos contra esses agentes de deterioração. Pode ser preventiva ou corretiva. A conservação preventiva enfoca o acervo em sua integralidade, configurando-se em ações estabilizadoras que visam desacelerar o processo de degradação. Inclui práticas rotineiras de controle de condições ambientais nas reservas técnicas e nos locais de exposições; limpeza e armazenamento adequados; estabelecimento de procedimentos de manuseio, empréstimo e exposição; entre outros (FABBRI et al., 2010, p. 80-81).

Em seguida, o procedimento foi “passar a limpo” ou transcrever o levantamento para uma escala reduzida e representar corretamente as proporções da loja. Nesse segundo desenho foi possível estudar uma circulação maior que atendessem às normas de acessibilidade universal, ABNT NBR 9050 “Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos” (2015), que desde 2018 se transformou em decreto lei. O corredor de circulação deve ser liberado e possuir no mínimo 1,10m de largura e espaços de “giro” para cadeiras de rodas. Nesse desenho há também a definição de um hall de recepção, onde o público receberá informações sobre a visita e poderá guardar bolsas, sacolas e demais objetos em um escaninho que funcionará como guarda-volumes. Também há um ensaio do que poderia ser uma sinalização dos objetos do acervo, seja num mapa em um folder ou no site do Museu, pois a ideia é que junto a alguns dos objetos selecionados do acervo haverá uma etiqueta de identificação do objeto, com numeração que remeterá ao site da instituição onde o público poderá obter informações complementares do acervo.



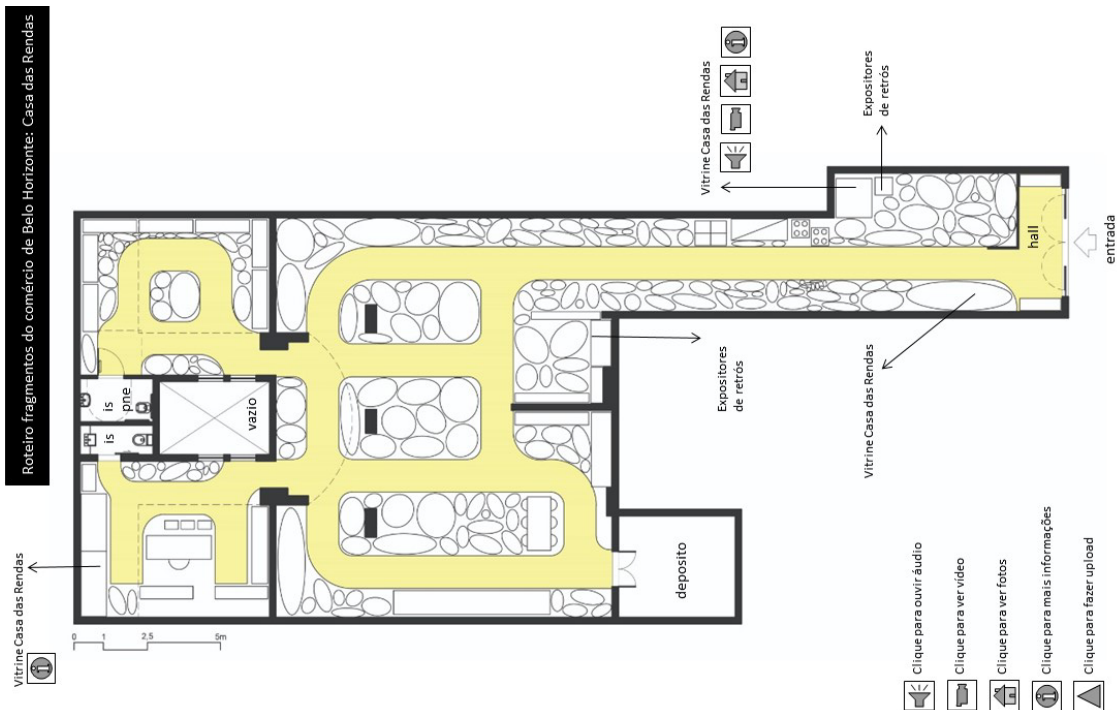
Segundo croqui, desenho em escala para estudo de acessibilidade. Fonte: Desenho de Isabela Vecchi Abijaude, 2017.

Um terceiro desenho das normas de acessibilidade, já transcrito para o aplicativo AUTOCAD, foi elaborado para estudo, em escala.

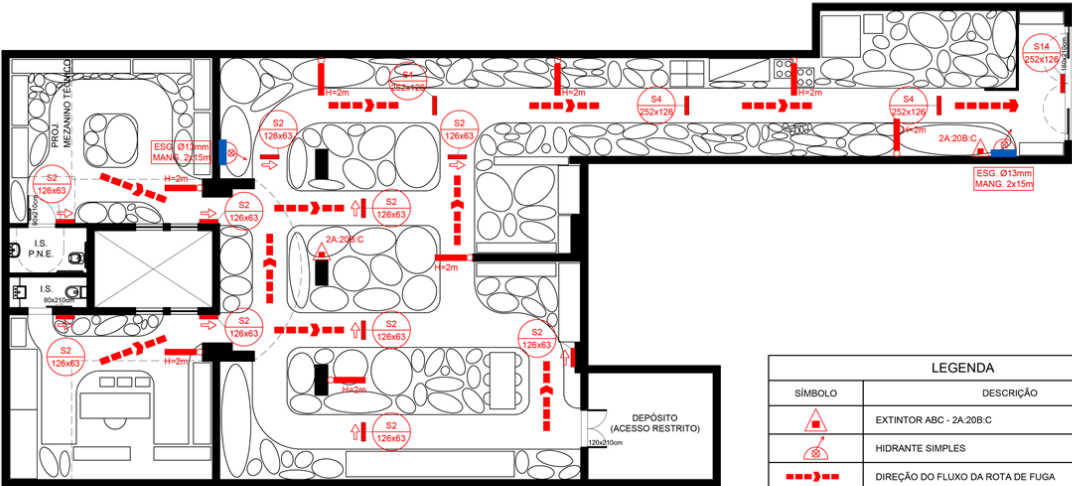


Estudo preliminar. Desenho realizado no aplicativo AUTOCAD, importado para o aplicativo Photoshop e colorizado. Estudo de acessibilidade aplicado à planta que servirá de suporte ao mapa do roteiro de visitação. Fonte: Elaborado por Isabela Vecchi Abijaude, 2017.

Após o estudo preliminar, foi elaborado o projeto executivo, na escala de desenho 1:100 com as cotas e informações necessárias à execução e implantação do projeto. Nesse projeto podemos observar os desenhos de “giro” para as cadeiras de rodas e a adaptação de um dos banheiros ao tamanho para pessoas com deficiência (PCD). Em seguida, desenho de projeto de combate a incêndio.



Projeto de acessibilidade universal segundo a norma da ABNT 9050. Projeto de Isabela Vecchi Abijaude, com a colaboração de Marlon da Silva Junior.



PLANTA DE PROJETO P.C.I.
MUSEU DO COTIDIANO

LEGENDA	
SÍMBOLO	DESCRIÇÃO
	EXTINTOR ABC - 2A20B-C
	HIDRANTE SIMPLES
	DIREÇÃO DO FLUXO DA ROTA DE FUGA
	SAÍDA FINAL DA ROTA DE FUGA
	PONTO DE ILUMINAÇÃO DE EMERGÊNCIA (CONVENCIONAL)
	SINALIZAÇÃO DE ORIENTAÇÃO E SALVAMENTO
	SETA DE INDICAÇÃO DO SENTIDO DA SINALIZAÇÃO DE EMERGÊNCIA (P1 S1 E S2)
	ESPECIFICAÇÃO DO DIÂMETRO DO ESGUICHO E COMPRIMENTO DA MANGUEIRA PARA HIDRANTES

MUSEU DO COTIDIANO	AUTORA: ISABELA VECCI ABUJAUDE	DATA:	FEV 2019	ESCALA:	1/100
	PROJETO DE PREVENÇÃO E COMBATE À INCÊNDIO	EDICÃO:	01	FOLHA:	1/3
	CONTEÚDO: PLANTA DE PROJETO P.C.I.				

Projeto de combate a incêndio segundo legislação estadual. Projeto de Isabela Vecchi Abijaude, com a colaboração de Marlon da Silva Junior.

O convite à interação: formas de engajamento

O ser dos objetos existe na relação com o ser dos outros objetos e o ser humano. Falar sobre objetos é falar necessariamente acerca de nossa própria historicidade (RAMOS, 2014, p. 62).

A visita ao mUc pode ser pensada como um roteiro de inúmeras entradas, um rizoma. A conformação da coleção, sua particularidade de exibição e sua ambiência são fatores importantes na construção de um roteiro de visita. Ao indicar que o acervo deve permanecer na forma como o colecionador organizou, guardadas as devidas intervenções técnicas citadas, assumimos um tipo rizomático de visitação. Com isso indicamos a construção de roteiros que podem ser percorridos de inúmeras maneiras, apesar de uma indicação inicial, que pode ser temática. Alguns exemplos de temas para os roteiros:

- Fragmentos do comércio de Belo Horizonte;
- Os ambulantes da cidade;
- Os objetos dos homens infames;
- O kitsch no cotidiano;
- Gambiarras;

- Memórias na cozinha;
- O universo de Lorenzato;
- As placas cotidianas;
- Os objetos fracassados.

Esses roteiros deverão ser desenvolvidos ao longo do tempo e poderão contar com apoio de texto impresso e do próprio site do museu, dando continuidade, virtualmente, à visita. Além disso, ao apontar objetos de destaque no acervo, produziremos um tipo de etiqueta de sinalização com numeração, onde o visitante poderá encontrar, ao acessar o site do museu, informações complementares, fotos e áudios sobre os objetos. A possibilidade dada aos visitantes de fazer suas próprias etiquetas de sinalização, construindo seus próprios significados, também será estimulada tanto no website como *in loco*, no programa educativo do mUc. No site o visitante também será convidado a postar fotos e áudios narrativos sobre seus próprios objetos, e com isso compartilhar suas próprias coleções e narrativas. Como parte das propostas elencadas nessa pesquisa, elaboramos um layout para as páginas iniciais do site, já pensando em um menu inicial de navegação.

mUc

museu do cotidiano

instituto

objetereiro

coleção

eventos

educacional

visitas



"Eu não coleciono objetos decorativos, coleciono objetos *decolativos*. Esse é o objetivo do museu do cotidiano - promover decolagens..."

(Antônio Carlos Figueiredo)

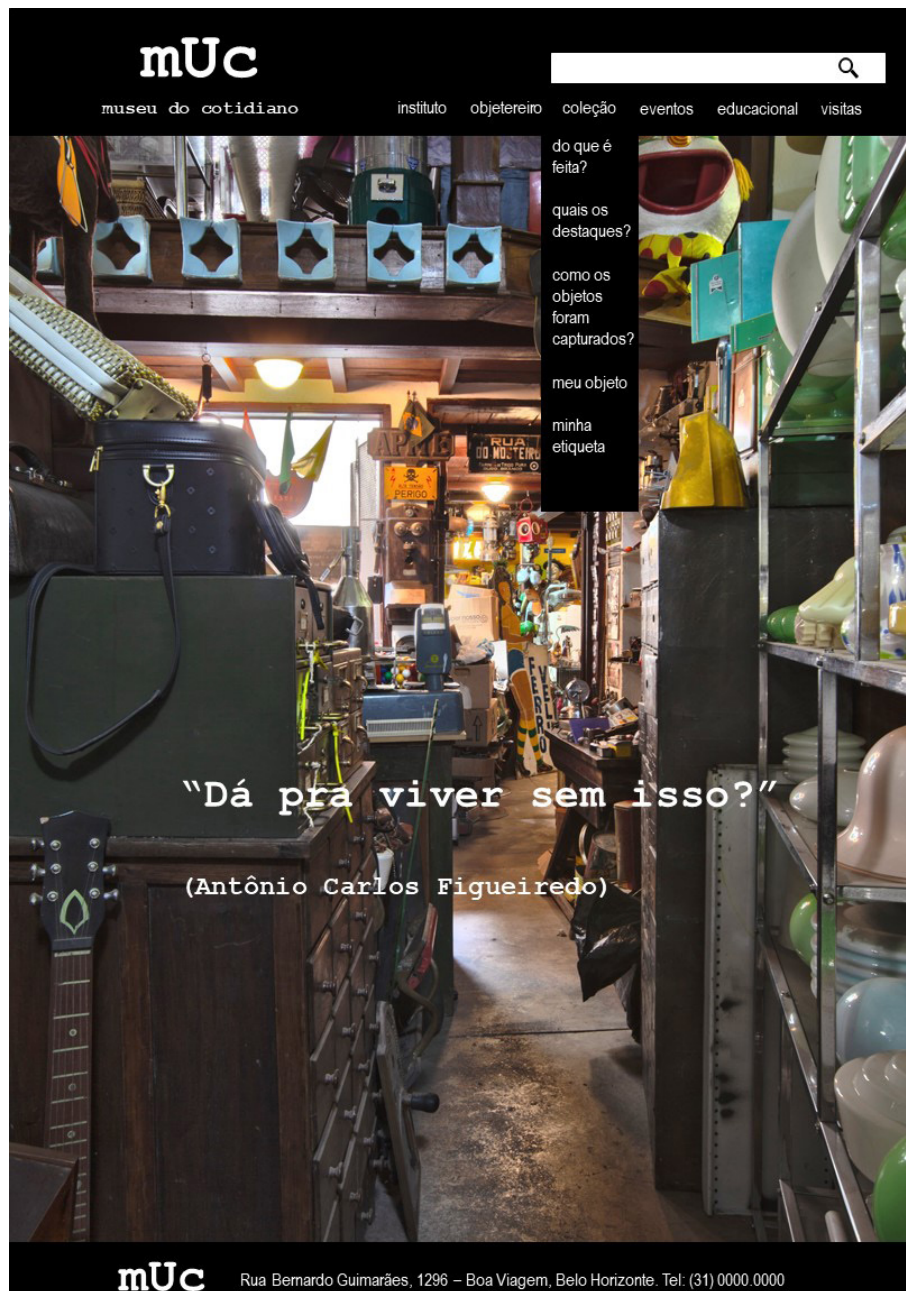
mUc

Rua Bernardo Guimarães, 1296 - Boa Viagem, Belo Horizonte. Tel: (31) 0000.0000

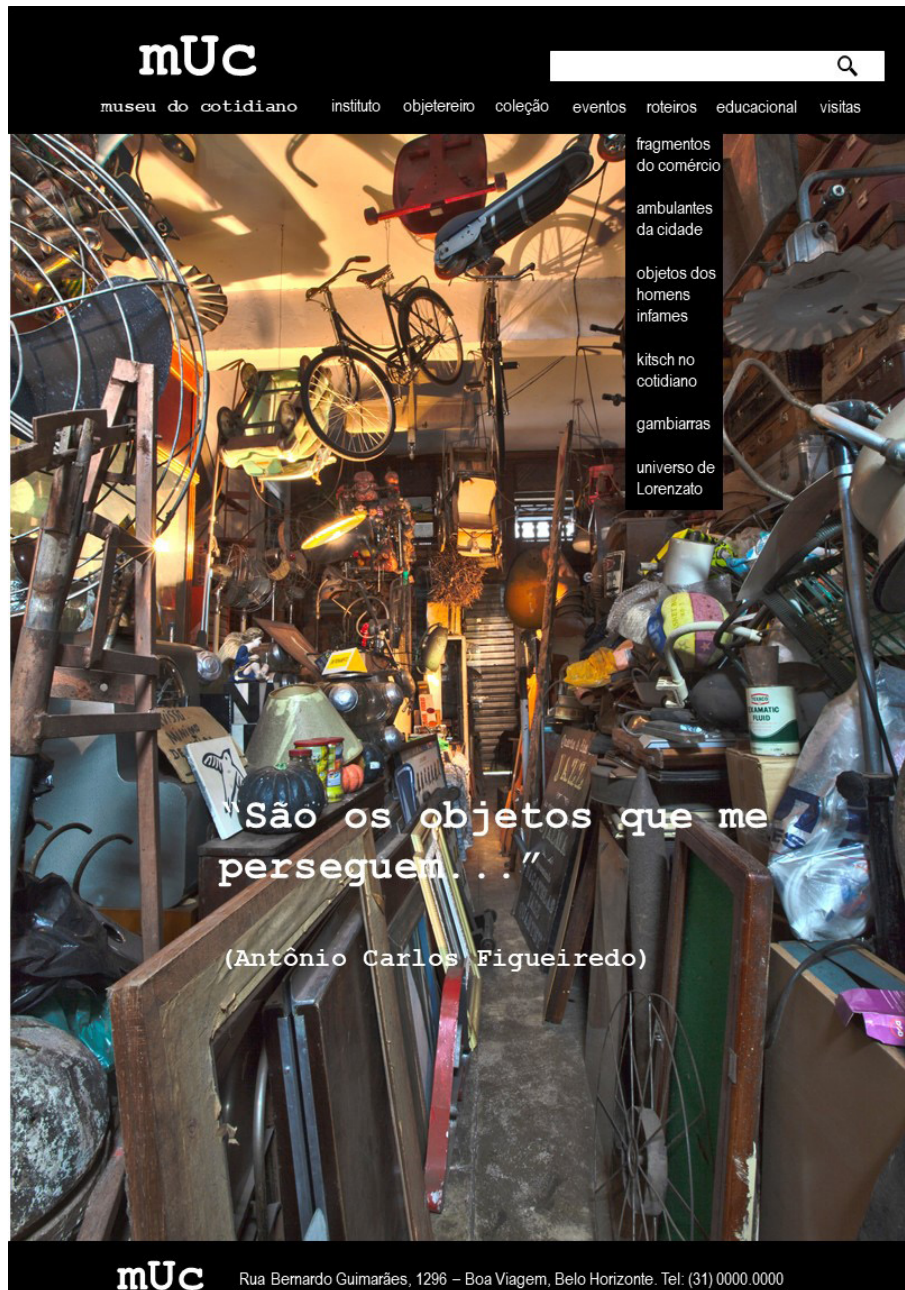
Estudo de layout inicial para página de abertura do site. Projeto de Isabela Vecchi Abijaude.



Estudo de layout inicial para página de abertura do site, com simulação de barra de rolagem. Projeto de Isabela Vecci Abijaude.

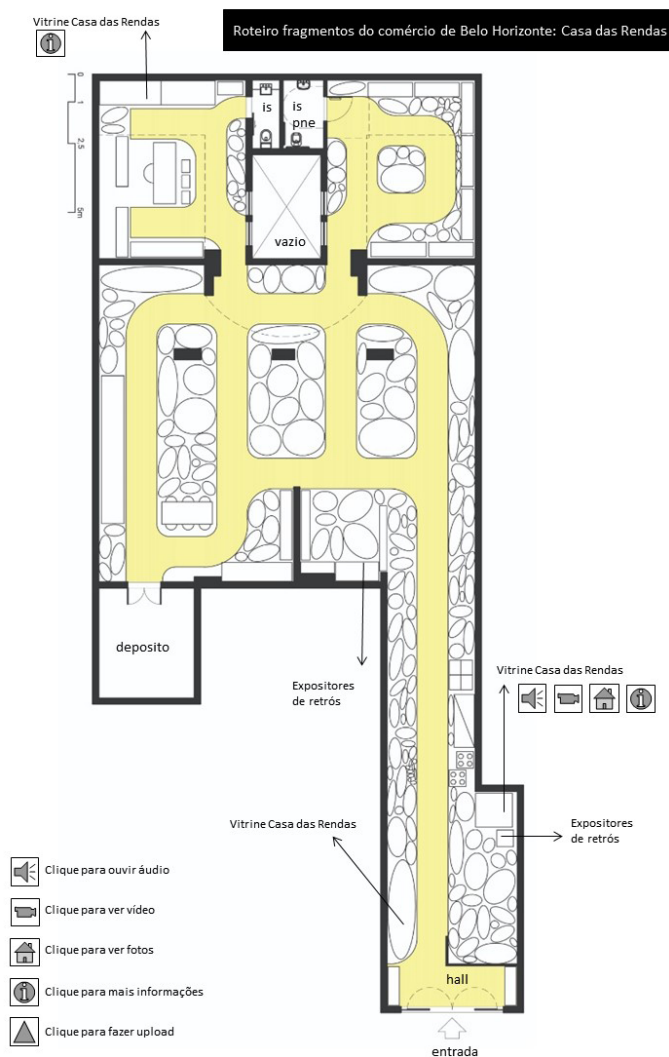


Estudo de layout inicial para página de abertura do site, com simulação de barra de rolagem do item “coleção”. Nela podemos ver as seções “meu objeto” e “minha etiqueta”, onde o visitante poderá fazer upload de fotos e textos. Projeto de Isabela Vecci Abijaude.



Estudo de layout inicial para página de abertura do site, com simulação de barra de rolagem do item “roteiro”. Nela podemos ver sugestões de temas iniciais: fragmentos do comércio, ambulantes da cidade, objetos dos homens infames, kitsch no cotidiano, gambiaras, universo de Lorenzato. Projeto de Isabela Vecci Abijaude.

Abaixo, simulação da navegação no site do item fragmentos do comércio.



Simulação de página inicial do roteiro no site, cujo tema é “fragmentos do comércio em Belo Horizonte”. A partir de cliques nos ícones o visitante pode expandir sua visita com informações complementares sobre o assunto, vendo fotos e vídeos, lendo textos informativos e fazendo upload de fotos e textos de comentários. Projeto de Isabela Vecchi Abijaude, 2018.

Simulação de desdobramentos da navegação, ícone informações complementares.

O caso da vitrine desaparecida

Antônio Carlos possui uma rede de informantes sobre demolições e desmanches em Belo Horizonte. Um dia, um desses informantes ligou dizendo que tinha visto um caminhão lotado de móveis antigos muito bonitos, mas que não sabia a procedência. Imediatamente, Antônio Carlos foi ao local de encontro com o caminhão. Negociou o conteúdo e partir feliz para seu galpão. Lá chegando investigou todas as gavetas em busca da origem do mobiliário. Recibos de banco com o nome Abras Curi forneceram a pista: os móveis eram da extinta **Casa das Rendas** da Rua dos Caetés. Mas uma coisa intrigou o objeteiro: parecia faltar um móvel, pois a disposição da loja era bem simétrica e não havia uma vitrine lateral. Ligou para o marceneiro do qual havia comprado o lote. A princípio ele negou a existência de mais mobiliário proveniente da loja, mas depois de muito insistir, Antônio Carlos descobre finalmente a peça que faltava: tinha virado galinheiro na casa da mãe do marceneiro. Partiram juntos até a residência da senhora, que ao descobrir que perderia seu galinheiro se mostrou não muito contente... Até entender que receberia um novinho em folha!

Simulação de caixa de texto informativo a ser inserido no site e acionado a partir do clique no ícone de informações. Projeto de Isabela Vecci Abijaude, 2018.

O caso da vitrine desaparecida



Cena 1: Antônio Carlos convence o marceneiro a leva-lo até a casa de sua mãe para ver a vitrine que falta para completar o conjunto da Loja das Rendas



Cena 2: lá chegando Antônio Carlos observa o deposito do marceneiro. A vitrine não estava lá...



Cena 3: A mãe do marceneiro aparece, um pouco desconfiada com a visita.....



Cena 4: Finalmente Antônio Carlos localiza a vitrine: tinha sido transformada em um galinheiro.



Cena 5: As galinhas dormiam nas cremalheiras cromadas do móvel de Peroba Rosa da Loja das Rendas.



Cena 6: A mãe do marceneiro percebe que irá perder seu galinheiro... Antônio Carlos negocia um novo em troca da vitrine.



Cena 7: O marceneiro posa ao lado da vitrine a pedido de Antônio Carlos.



Cena 8: Troca negociada, todos ficam satisfeitos. A vitrine agora faz parte do acervo do MUC.

Simulação de página com as fotos complementares ao objeto visitado no site. Nesse caso, as fotos estão em formato de *storyboard*. Projeto de Isabela Vecchi Abijaude, 2018.

O caso da vitrine desaparecida



Papéis encontrados dentro de gavetas dos móveis comprados de um desmante nas mãos de um marceneiro. Ao investigar esses papéis, Antônio Carlos descobre a procedência do mobiliário. Eles pertenceram à Casa das Rendas, loja tradicional de comércio de aviamentos que ficava localizada à Rua dos Caetés no centro de Belo Horizonte.

Simulação de página do site mostrando fotos de material impresso encontrado dentro do mobiliário. Informações expandidas do objeto. Projeto de Isabela Vecci Abijaude, 2018.

A possibilidade de participação do público é um fator importante na elaboração das políticas institucionais de um museu. Participação essa que precisa ser elaborada de forma crítica. Segundo Nina Simon, designer, curadora e pesquisadora da área de participação em museus, existem ao menos cinco razões comumente observadas para a não participação do público em relação aos museus e possíveis ações de engajamento:

1. “A instituição cultural não é relevante na minha vida” (SIMON, 2010, p. iii). Se a instituição procurar ativamente a participação dando respostas às ideias do público, às suas histórias e trabalhos criativos, talvez ela possa contar com um tipo de engajamento das pessoas. Dar respostas às sugestões e ideias do público demanda da instituição um quadro de funcionários com capacitação na área de museus e de atendimento ao público. Esse item de quadro de funcionários é uma das etapas posteriores de um planejamento museológico a ser empreendido pelo mUc.

2. “A instituição nunca muda, já visitei uma vez e não tenho nenhuma razão para voltar” (SIMON, 2010, p. iii). Ao desenvolver plataformas nas quais os visitantes possam compartilhar ideias e se conectar uns com os outros em tempo real, promovendo mudanças de ponto de vista em relação ao acervo, a instituição pode apresentar-se de formas diferentes sem precisar de mudanças estruturais profundas e de alto custo. O site é uma plataforma de expansão da experiência museal, que pode e deve ser utilizada para promover as conversas constantes entre o museu e seu público.

3. “A voz da instituição é autoritária e não inclui minha visão ou não me dá subsídios para entender o contexto do que é apresentado” (SIMON, 2010, p. iv). Ao propor múltiplas vozes e

histórias, a instituição pode ajudar as pessoas a compreender seu próprio ponto de vista em perspectiva com o conteúdo exibido. O mUc tem como uma das suas vocações conceituais dar voz a pessoas invisibilizadas, dar visibilidade a processos esquecidos. Para isso, como instituição, o mUc deve criar em suas estratégias de comunicação condições de diálogo com o público, possibilitando representatividade em todos os seus canais, como site, redes sociais e material impresso.

4. “A instituição não é um lugar criativo, onde eu posso me expressar e contribuir para a história, a ciência ou a arte” (SIMON, 2010, p. iv). A instituição deve convidar o visitante a participar e dar apoio logístico e conceitual a essa participação. A promoção de editais para projetos artísticos com uma periodicidade regular, além da interação via site da instituição, deve dar suporte a experiências de criação do público.
5. “A instituição não é um local socialmente acolhedor para mim onde eu possa falar sobre ideias com amigos e estranhos” (SIMON, 2010, p. iv). Promover o acolhimento do público de diversas formas, desde o ambiente interno acolhedor, com locais de permanência e fruição, a ações que promovam discussões entre pessoas de diferentes formações, idades e gêneros. O projeto arquitetônico de acessibilidade e combate a incêndio desenvolvido neste

trabalho procura promover acessibilidade universal para o público, com corredores de circulação com largura mínima para trânsito de cadeiras de rodas, a criação de um banheiro para pessoas com mobilidade reduzida e a criação de alguns locais de acolhimento, como um hall de entrada do museu. Tudo isso sem modificar os aspectos principais da organização do acervo.

Simon também comenta um tipo comum e recorrente de erro em muitos museus que preveem a participação de público, tanto na fruição do acervo quanto nos programas educativos. Ela analisa como exemplo a plataforma de vídeos Youtube e seu slogan: *broadcast yourself*, ou seja, transmita-se (você mesmo), estimulando o visitante do site a ser um criador de vídeos. Entretanto, segundo a autora, apenas 0,16% da audiência do Youtube faz uploads de vídeos próprios. A grande parte dos usuários é espectador. Mas porque o foco no criador? Por que insistir nesse slogan? Os criadores do site sabem que o 0,16% que posta é o responsável pelo conteúdo e pela audiência e que, se todos os usuários postassem, provavelmente seria impossível assistir a tantos vídeos de péssima qualidade. Além disso, ao olhar com mais cuidado podemos perceber outros tipos de participação que não estão diretamente relacionadas à criação de vídeos, mas à crítica, compartilhamento e ranking deles. Essa forma de participação é fundamental para o funcionamento desse tipo de site, pois torna a au-

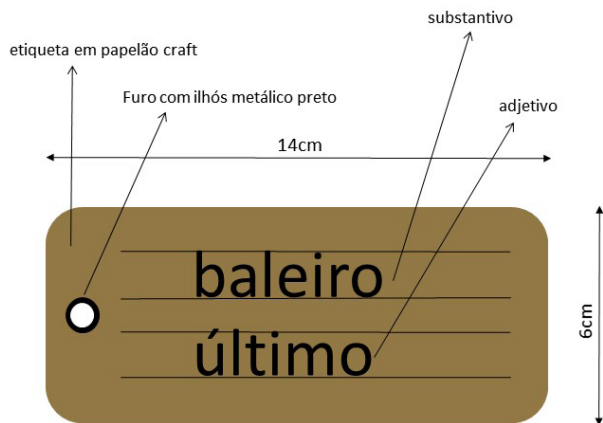
diência participante e cativa. Nina Simon observa que em muitos mecanismos de participação em museus não é possível esse tipo de interação, pois o foco é voltado apenas à criação. Nem todos os visitantes são criadores, e mesmo assim muitos deles gostariam de participar de outras formas, “ranqueando” obras, comentando, fazendo críticas, compartilhando coisas em suas redes, enfim, toda uma série de atividades que também são de participação e não apenas de participação criativa.

Pensando na relevância que a participação dos visitantes pode representar para instituições como o mUc, o desenho dessa interação deverá contemplar uma variedade de estratégias que incluam outras possibilidades além da criação artística propriamente dita, a ser desenvolvida por meio de editais criativos, como citado anteriormente. Para que isso possa se desenvolver é fundamental o apoio do site do museu, criando um canal direto entre o público e acervo e possibilitando outras aproximações e acessos.

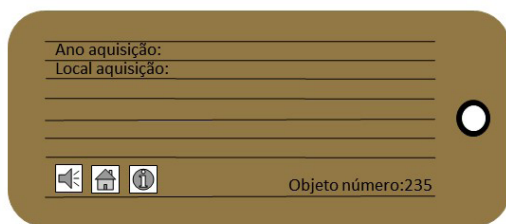
Por isso, além dos editais de criação artística, sugerimos o desenvolvimento de um outro projeto de caráter educacional a ser promovido pelo Museu, tendo como característica ser um diálogo entre público e acervo. Esse projeto seria similar a um promovido pelo Goethe Institut do Brasil, chamado “Conversa com Objetos”, que consistia em um debate público entre especialistas de áreas como antropologia, artes, filosofia e sociologia, como também com público em geral a partir de

dois objetos artísticos de uma coleção de museu, de preferência objetos não identificados e com características não europeias. O objeto era colocado no centro do local do debate e cada participante “conversava” com ele, tentava dar significado e entendê-lo artisticamente. O mUc poderia promover um encontro semelhante, entre objetos escolhidos por uma curadoria a partir de estranhamentos em relação a sua forma, função, origem etc. Objetos que dessem “pano para manga” ou, como identificou Francisco Regis Lopes Ramos, “objeto geradores” (RAMOS, 2004). Em “A danação do Objeto”, Ramos estabelece um paralelo entre o conceito usado por Paulo Freire para alfabetização de adultos, conhecido como “palavras geradoras”, ou seja, palavras de grande significado para um grupo de pessoas e que foram usadas como ponto de partida para a descoberta de sua forma escrita, e a ideia de objeto gerador. Analogamente, propunha fazer o uso de objetos que tivessem significado para certos grupos e motivar as reflexões sobre eles a partir dessa importância simbólica, ampliando sua percepção do mundo, da história e do real. Ele ressalta que essa reflexão a partir dos objetos geradores é um ato processual, não havendo um conhecimento acabado, ou seja, tem relação com uma invenção de mundo. Essa é uma ideia em sintonia com os valores propostos para o museu do cotidiano e que poderia ser incorporada ao seu futuro e necessário projeto educacional.

Outra proposta de projeto educacional a ser empreendida pelo mUc seria a confecção de etiquetas pelo público. Na proposta museológica do roteiro rizomático, em linhas, a identificação dos objetos temáticos de cada roteiro será dada por etiquetas de papelão, amarradas com cordinhas pretas aos objetos pertencentes aos roteiros. Nessas etiquetas haverá um substantivo que indicará o objeto, um adjetivo atribuído ao objeto pelo colecionador, o número dele na listagem do acervo (a ser feita posteriormente) e a indicação por ícones do que pode ser acessado via site, do conteúdo expandido. Como sugestão ao projeto educacional, a proposta seria convidar os visitantes a escreverem suas próprias definições dos objetos em etiquetas de identificação fornecidas a eles no início da visita. Além disso, eles seriam convidados a postarem suas etiquetas com suas definições e fotos no site do mUc, como parte da interação com o acervo visitado.



Vista frontal etiqueta



Vista posterior etiqueta

Projeto gráfico para produção das etiquetas a serem utilizadas pelo mUc. Inicialmente foram confeccionadas 50 etiquetas para iniciar o processo de implantação do roteiro. Fonte: Elaborado por Isabela Vecci Abijaude, 2019.

Outra pesquisa foi desenvolvida simultaneamente e em articulação com a nossa pela mestrande Marcela Teófilo, sob orientação da professora Marina Fonseca, intitulada *Podcasts no Museu do Cotidiano: um estudo sobre conteúdos sonoros e diálogos abertos*. Como produto desse trabalho, Teófilo apresentou seis episódios do podcast DecolAltiva,

com a história de alguns objetos e casos narrados pelo colecionador. A proposta de acervos de áudios sobre algumas peças, histórias de origens e usos foi vista com uma boa solução para a dificuldade de detalhar e disponibilizar informações sobre um amontoado de objetos naquela “falta de espaço”. Afora isso, ela possibilita a abertura para a disponibilização de narrativas e perspectivas interpretativas de diferentes públicos, como uma espécie de áudio-guia informal e multitonal de percursos, com memórias e deslumbramentos de diversas pessoas. Essas histórias captadas e posteriormente disponibilizadas, seja no site, seja através de captação via celular, devem incluir narrativas de visitantes e internautas, com relatos a partir dos objetos do museu ou sob o ponto de vista da agência dos objetos, narrando experiências engendradas pelos objetos.

Assim como as reflexões e soluções trazidas nesta pesquisa, as ideias trabalhadas por Marcela Teófilo, ainda que preparadas para o mUc, podem também servir de inspiração ou mesmo serem adaptadas para outras obras-coleções-museus de objetos.



Considerações finais

A arte vive à custa da incerteza, do acaso, da improvisação e, simultaneamente, procura contar o incontável e medir o imensurável. Deixa margem para o erro, para a dúvida e até para os fantasmas e os mais profundos pressentimentos, sem fugir deles nem os manipular. Portanto, não faria sentido tomar seus inúmeros métodos de raciocínio e execução e aplicá-los a outros campos da vida pública? (VOLZ, 2016, p. 9).

A resposta é sim. Faria todo o sentido. E essa foi uma das conclusões que chegamos ao nos aproximarmos da coleção de objetos de Antônio Carlos Figueiredo: descobrimos aproximações com o universo da arte e seus métodos. A citação acima do curador de arte Jochen Volz faz parte do catálogo da 32ª Bienal de Arte de São Paulo, cujo tema era “Incerteza Viva” e traduz de certa forma a conclusão da pesquisa aqui empreendida. A curiosidade e a desconfiança inicial que a moveram têm ressonância com esse estranhamento que a coleção e seu local de guarda despertam em quem experimenta uma aproximação. A pesquisa buscou estabelecer uma abertura para que o sujeito-objeto se apresentasse. Podemos dizer que nos filiamos ao olhar fenomenológico como metodologia para compreender a “desordem cronológica” proposta pelo colecionador. A pesquisa demonstrou que Antônio Carlos é figura central não só na constituição da coleção, da sua apresentação e conceituação.

Ele é um colecionador-criador de obras abertas que podem ser apropriadas pelas pessoas também de forma criativa.

Ao comentar sobre a exposição de uma coleção de areias, o escritor Ítalo Calvino chama a atenção da nossa “necessidade de transformar o escorrer da própria existência numa série de objetos salvos da dispersão, ou numa série de linhas escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo dos pensamentos” (CALVINO, 2010, p. 13).

De uma forma ou de outra, sejam listas de músicas, álbuns de fotos, cadernos de anotações, seleção de livros de cabeceira, gavetas com relíquias ou quaisquer outras coisas importantes de lembrar, todas as pessoas criam suas coleções. Mas, por variadas razões, algumas são extraordinárias, e demandam novos cuidados ao serem tornadas públicas e musealizadas.

Esta pesquisa partiu do princípio de que todo espaço museal é potencialmente educador, uma vez que entende que no museu há o que podemos chamar de “uma realidade concentrada” (WAGENSBERG, 2005), e nada melhor do que a realidade, seja dos objetos ou dos fenômenos, para estimular a curiosidade, a vontade de aprender. E o que não falta na coleção do mUc é estímulo. É importante ressaltar outros aspectos educativos levantados ao longo deste trabalho, no processo de curadoria, na organização e disposição do acervo e nas formas de explorar as narrativas e experiências que evocam. Diferentemente de tantos museus histó-

ricos, de ciências e de artes que tratam de temas já consagrados, padronizados e até incluídos no currículo escolar e que, portanto, são mais facilmente escolarizados, o Museu do Cotidiano suscita experiências bem diferentes, mas não menos ricas.

O mUc mexe com memórias afetivas, faz refletir sobre as artes do cotidiano, as seleções e arranjos de objetos simbólicos de momentos de nossas vidas que todos fazemos. As nossas curadorias, que muitas vezes se dão quase inconscientemente ou para usufruto meramente pessoal. Aliás, a noção de curadoria vem sendo reapropriada na área de educação para se compreender importantes aspectos da atividade docente. O uso dos termos “curadoria educacional” ou “curadoria pedagógica” dá destaque a um protagonismo, à diligência criativa de professores na seleção de temas, recursos e atividades a serem utilizados em suas práticas de ensino, para uma abordagem adequada ao contexto dos encontros, à audiência ou diálogo com o grupo envolvido. Tal apropriação do termo “curadoria” não é livre de controvérsia,³¹ mas aqui interessa ressaltar a vinculação do mUc com o trabalho de coletor/curador/cuidador/mediador de Antônio Carlos como algo que desperta atenção e suscita o zelo por vivências desperdiçadas.

Manuel de Barros, reconhecido por sua belíssima poética de valorização de coisas singelas que são vistas como desimportantes no senso comum, se representa como um apanhador de desperdícios (BARROS, 2018). A nosso ver, essa imagem vale

31. Em *Curadoria Pedagógica: um conceito em questão*, Claudio de Souza discute problemas da apropriação do termo a partir de críticas de museologia e arte-educadores.

também para o trabalho de Antônio Carlos e sua montagem desse espaço povoado de coisas e sentidos perdidos. Uma topografia de achados que nos faz pensar sobre nós mesmos, trazendo à tona a vida cotidiana, a de nossos pais, a de nossas infâncias, dos nossos desejos de consumo e sua fugacidade. Ela provoca reflexões sobre experiências esquecidas, de nossas relações com coisas que foram importantes e depois descartadas. Coisas que passaram rapidamente em nossas vidas – escombros da obsolescência programada de nosso sistema de produção e consumo – ou que persistem, e que ao serem retiradas da poeira se revelam admiráveis.

Primeiramente, esta pesquisa procurou identificar como Antônio Carlos iniciou sua coleção para depois aprofundar nos seus métodos instigantes de captação dos objetos, acompanhando de perto uma de suas derivas pela cidade e estabelecendo ligações com estratégias artísticas de movimentos como o surrealismo e o situacionismo, filiando o colecionador ao grupo de criadores e não apenas de acumuladores. Depois, nosso olhar foi direcionado ao espaço de guarda da coleção que tanto impressiona quem o experimenta. Aqui a pesquisa procurou relacionar esse espaço ao fenômeno dos gabinetes de curiosidades europeus dos séculos XVI e XVII e entender quais as ressonâncias anacrônicas possíveis entre dois fenômenos aparentemente tão distantes no tempo e no espaço. O anacronismo foi uma estratégia importante para nos liberar e ajudar a entender o fascínio provocado

pela ambiência do local de guarda da coleção. Durante a revisão bibliográfica, encontramos pesquisas em sintonia com o nosso tema, como o trabalho do curador inglês James Putnam e da pesquisadora inglesa Stephanie Bowry, que relacionam trabalhos de artistas contemporâneos aos gabinetes de curiosidades dos séculos XIV e XVII.

Em seguida, procuramos mobilizar e articular conceitos e teorias do campo de estudos da cultura material para compreender a importância da coleção de Antônio Carlos no que diz respeito à sua materialidade e imaterialidade. Inúmeras disciplinas fazem parte desse campo de estudos e ao procurar elencar alguns conceitos nos deparamos com aspectos importantes a serem levados em conta na definição do Museu do Cotidiano, como os aspectos simbólicos dos objetos, o tipo de informação e documentação que os objetos podem carregar e que os coloca em um patamar diferente de outros tipos de registro da vida social e a instigante agência que eles engendram. Os objetos que fazem parte do acervo do mUc representam aspectos da vida social da cidade de Belo Horizonte e do estado de Minas Gerais que, em muitos casos, não estão registrados em documentos escritos ou em pesquisas acadêmicas. A reunião de coisas realizada por Antônio Carlos é importante também por presentificar essas manifestações e pode ser um local de pesquisa significativo para a comunidade.

Para auxiliar na abertura da coleção ao público, esta pesquisa procurou estabelecer diretrizes

iniciais para seu planejamento museológico. Dois itens de um plano museal, nos moldes formulados pelo IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus), foram propostos aqui: sua caracterização como instituição e seu plano conceitual. Além disso, como produto desta pesquisa foram propostos um projeto arquitetônico de acessibilidade universal para o público, um projeto básico de combate a incêndio, uma primeira abordagem gráfica e de navegação para o site da instituição, um roteiro temático inicial e uma proposta de etiquetagem dos objetos escolhidos nos roteiros. Todas essas propostas têm como objetivo ajudar o público em sua aproximação com os objetos e suas histórias e promover a abertura dessa coleção de coisas que nos instigam e nos representam. Apesar de focado em um caso específico, temos esperança que este trabalho possa contribuir com os campos de estudos da museologia, museografia e de educação museal, ao empreender um tipo de abordagem que pode ser usada em outras pesquisas similares e ajudar na reflexão crítica dessas áreas de estudo.



P.M. IN. 356
T. ANIMAL

P.M. HERVALIA 384
CHARRETE

P.M. NANUQUE 267
T. ANIMAL

P.M. HERVALIA 362
CHARRETE

P.M. HERVALIA 365
CHARRETE

P.M.L.S. 1948 55
CARROÇA.P

P.M. LAGÔA 5ª VTA 20
T. ANIM L

P.M. MUZAMBINHO 182
CARROÇA

P.M. HERVALIA 360
CHARRETE

P.M. SETE LAGOS 006
BICICLETA

P.M. SETE LAGOS 011
BICICLETA



"CUIDADO
AO DESCER"



7 ELEVA
EM
REPA

CHAVE
ATENDE SA



Referências

- A COLLECTION of Rarities. The John Tradescants. [s.n.t.] Disponível em: <http://www.musaeum.org/tradescants/tradescant.html>. Acesso em: 6 nov. 2023.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- ASSEMBLAGE. In: Enciclopédia Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>. Acesso em: 13 nov. 2018.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 9050*. Rio de Janeiro, 2015.
- ART TALK - Hangout with Orhan Pamuk, Museum of Innocence & Lucia Pini, Museo Bagatti Valsecchi. 2015 GOOGLE Cultural Institute. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=730&v=MqxGPTMbWf4. Acesso em: 6 nov. 2023.
- BARROS, Manoel de. O apanhador de desperdícios. In: BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos Objetos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense: São Paulo, 1994. (Obras escolhidas, 3).
- BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: *Passagens*. Tradução de Cleonice Mourão e Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. (Obras escolhidas, 1).
- BOWRY, Stephanie Jane. *Re-thinking the Curiosity Cabinet: a Study of Visual Representation in Early and Post Modernity*. 426 f. Dissertação (Doutorado em Filosofia) – School of Museum Studies, Universidade de Leicester, 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/305641285_Re-thinking_the_Curiosity_Cabinet_A_Study_of_Visual_Representation_in_Early_and_Post_Modernity/link/5797479408aed51475e69040/download. Acesso em 6 nov. 2023.
- CALDAS, Waltércio. Arte não era contemplação, mas sim enfrentamento [Entrevista concedida a Fabio Cypriano]. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 fev. 2013. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1226271-arte-nao-era-contemplacao-mas-sim-enfrentamento-diz-waltercio-caldas.shtml>. Acesso em: 8 dez. 2023.
- CALVINO, Ítalo. *Coleção de areia*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CARDOSO, Rafael. *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 22. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1994. (Artes de fazer, 1)
- CHAUMIER, Serge. *L'Objet de Musée*. Dijon: Musée de la vie bourguignonne. 23 avril a 20 september 2010. (Tout garder? Tout jeter? Et reinventer?).
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de Museologia*. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: ICOM, 2013.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Vers une re-definition du musée?* Paris: L'Harmattan, 2007.
- DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.
- DELEUZE, Giles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo – História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DUROZOI, Gérard; LECHERBONNER, Bernard. *O Surrealismo*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ESTRUTURALISMO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Estruturalismo&oldid=53584656>. Acesso em: 13 nov. 2018.
- FABBRI, Angélica et al. *Documentação e conservação de acervos museológicos: Diretrizes*. Brodowski: Associação Cultural de amigos do Museu Casa de Portinari, 2010.

- FINDLEN, Paula. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Los Angeles: University of California Press, 1994.
- FINDLEN, Paula (1989). *The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy*. In: CARBONELL, B. *Museum Studies: an Anthology of Contents*. Hoboken: Wiley, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. (*Ditos e escritos*, IV)
- GELL, Alfred. *Arte e agência*. São Paulo: Ubu, 2018.
- GINGA, Adelaide. *Cadavre-exquis, C. 1947–1948, Antônio Pedro*. Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa, 2001. Disponível em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/337/artist>. Acesso em: 6 nov. 2023.
- GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- HERNÁNDEZ, Francisca. *Planteamientos teóricos de la museología*. Madri: Ediciones Trea, 2006.
- HUYSEN, Andreas. *Escapando da Amnésia: o museu como cultura de massa*. Tradução de Valéria Lamego. *Revista do IPHAN*, Brasília, n. 23, 1994. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=8370>. Acesso em: 6 nov. 2023.

- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horiz. antropol.*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, jun. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em 6 nov. 2023.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Subsídios para a elaboração de planos museológicos*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, 2016.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. 15ª Semana de Museus. Museus e história controversas: dizer o indizível em museus. 2017. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/03/SemanaMuseus2017_GuiaProgramacao_Final.pdf. Acesso em: 19 dez. 2023.
- JACQUES, Paola Berenstein (org). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- KOTHE, Flávio René. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1976.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- LAUTRÉAMONT, Conde de (Isidore Ducasse). *Os Cantos de Maldoror*. Tradução de Cláudio Willer. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.
- LAW, John. *Notas sobre a teoria do ator-rede: ordenamento, estratégia e heterogeneidade*. Tradução de Fernando Manso. [s.n.t.] Disponível em: <http://www.necso.ufrj.br/Trads/Notas%20sobre%20a%20teoria%20Ator-Rede.htm>. Acesso em: 6 nov. 2023.

- LIMA, Tania Andrade. Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, v. 6, n. 1, p. 11-23, jan.-abr. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v6n1/a02v6n1.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2023.
- LOPES, Maria Margaret. A favor da desescolarização dos museus. *Educação e Sociedade*, São Bernardo do Campo, Instituto Metodista de Ensino Superior, n. 40, dez. 1991.
- MAcGREGOR, Arthur. *Tradescant's rarities: essays on the foundation of the Ashmolena museum 1683 with a catalogue of the surviving early collections*. 519 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Durham University, 1983. Disponível em: <http://etheses.dur.ac.uk/10281/>. Acesso em: 6 nov. 2023.
- MERÊNCIO, Fabiana T. *A imaterialidade do material, a agência dos objetos ou as coisas vivas: a inserção de elementos inanimados na teoria social*. *Cadernos do Lepaarq*, Pelotas, v. 10, n. 20, jul-dec. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/lepaarq/article/view/2204>. Acesso em: 6 nov. 2023.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. A cultura material no estudo das sociedades antigas. *Revista de História*, São Paulo, n. 115, p. 103-117, dez. 1983. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/61796/64659>. Acesso em: 6 nov. 2023.
- MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Fenomenologia do significado e do lugar*. In: NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

- PADRÓ, Carla. La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. In: LORENTE, J. P. y ALMAZÁN, D. (ed.). *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2003.
- PAMUK, Orhan. *The innocence of Objects*. Nova Iorque: Abrams, 2012.
- PARADOXO DE RUSSELL. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Paradoxo_de_Russell&oldid=48860456. Acesso em: 22 dez. 2018.
- PEARCE, Susan. *Interpreting Objects and Collections*. Londres: Routledge, 2003.
- POMIAN, Krzysztof. *Memória – História*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997 (Enciclopédia Einaudi, v. I).
- PULVER, Andrew. Innocence of Memories review - Orhan Pamuk's Istanbul rendered strange and beautiful *The Guardian*, Londres, 10 set. 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2015/sep/10/innocence-of-memories-review-orhan-pamuk-istanbul-grant-gee-venice-festival>. Acesso em: 6 nov. 2023.
- PUTNAM, James. *Art and Artifact: The Museum as Medium*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2009.
- RAMOS, Francisco Régis Lopes. *A danação do Objeto*. Chapecó: Argos, 2004.
- REIS-ALVES, Luiz Augusto dos. O conceito de lugar. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 087.10, Vitruvius, ago. 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/225>. Acesso em: 6 nov. 2023.

SIMON, Nina. *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0, 2010.

SITE SPECIFIC. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>. Acesso em: 23 de dez 2018.

SOUZA, Rafael. Curadoria pedagógica: um conceito em questão. *Revista Museu*, [s.n.t.]. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/14919-curadoria-pedagogica-um-conceito-em-questao.html>. Acesso em: 6 nov. 2023.

SUDJIC, Deyan. *A linguagem das coisas*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2010.

VOLZ, Jochen; PRATES, Valquíria. *Incerteza Viva: processos artísticos e pedagógicos - 32ª bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 2016.

WAGENSBERG, Jorge. O Museu “Total”, uma ferramenta para a mudança social. In: CONGRESSO MUNDIAL DE CENTROS DE CIÊNCIA, 4., 2005, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.museudavida.fiocruz.br/4scwc/Texto%20Provocativo%20-%20Jorge%20Wagensberg.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2023.

SAÍDA



PORTA CORTA FOGO
porta fechada



Sobre os autores

Isabela Vecchi Abijaude é mestra em Educação, arquiteta, designer de móveis e de expografias. Atuou como docente de Arquitetura na Faculdade de Arquitetura da UNA de 2007 a 2021.

Bernardo Jefferson de Oliveira é doutor em Filosofia, professor da Faculdade de Educação da UFMG, e atua na pós-graduação na linha de pesquisa Educação em Museus e Divulgação Científica.

